

DÜNYA YAZIN TARİHİ

Antal Szerb

DOST

Dünya Yazın Tarihi

Antal Szerb
(1901-1945)

Yazın tarihçisi, romancı ve modern denemenin en büyük ustalarından biri olan Antal Szerb, Macarca-Almanca-İngilizce uzmanlık dalında 1924 yılında doktora yapmıştır. Yurtdışına sık sık çıkmış, 1929-30 arasında İngiltere'de bulunmuştur. 1933 yılında o sıralar kurulmuş olan Macar Yazın Bilimleri Derneği'nin başkanı olmuş, 1937 yılında da Szeged Üniversitesi'nde öğretim üyeliği görevine başlamıştır. Yazarlık kariyerine öyküler ve şiirlerle başlar. Çok geniş kültürü ve ilgi alanının çeşitliliği sonucu ilk yazınsal incelemeleri yazının çeşitli alanlarını kapsar: "Stefan George" (1926), "Macar Yeni-Romantik Tiyatrosu" (1927), "Saraylı İnsan" (Castiglione üzerine, 1927), William Blake (1928) vb. Ama en sevdiği konu XIX. yüzyılın ilk yarısının Macar yazınıdır: "Kölcsey" (1926), Macar Preromantizmi" (1929), Esinlenmiş Ozan" (Daniel Berzsenyi üzerine, 1929), "Vörösmarty İncelemeleri" (1930). "Macar Yazın Tarihi" (1934) adlı yapıtı günümüzde yirminci baskısına, "Dünya Yazını Tarihi" (I.-III. cilt, 1941) ise on üçüncü baskıya ulaşmıştır. *Dünya Yazın Tarihi*'ni Spengler'in kültür morfolojisi kuramlarına dayanarak yazmıştır ve yazına özgün, yeni bir anlayışla yaklaşmaktadır. Yazarlık tutumu bilgin ile sanatçının çabalarını birleştirir. Antal Szerb'in yazın tarihi o yıllarda hümanist ve ilerici bir eylem anlamına geliyordu: Faşizmin kültür karşıtı amaçlarına karşılık sanatın hümanizmini, nasyonal yazın politikasına karşılık Macar ve Avrupa yazınının birliğini öne sürüyordu. *Dünya Yazın Tarihi*'ni hazırlayan yapıtları, "İngiliz Yazınının Küçük Aynası" (1929) ve modern romanın sorunlarını çözümlediği "Sıradan Günler ve Mucizeler" (1935) adlı yapıtlarıdır. Antal Szerb İngilizce, Fransızca ve Almanca'dan çeviriler de yapmıştır. Faşizmin güçlendiği yıllarda o da pek çok kovuşturmaya uğramış, bu durumda yazına sığınmış ve yazınla direnmiştir. "Yüz Şiir" (1944) adlı, hümanist bir ruh taşıyan antolojisini bu koşullarda hazırlamıştır. Savaş sırasında pek çok kez çalışma kampına gönderilmiştir, açlıktan bitkin bir durumdayken yazarın yaşamına son veren ise faşist "Nyilas"ların dipçik darbeleri olmuştur.

Vural Yıldırım

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Hungaroloji anabilim dalında çalışmış ve doktora yapmış olan Yıldırım, Macarcadan öyküler, şiirler ve romanlar çevirmiştir. Son yıllarda çeşitli konularda çeviri yapmayı sürdürmektedir.

Szerb, Antal
Dünya Yazın Tarihi
ISBN 978-975-298-361-8 / Türkçesi: Vural Yıldırım / Dost Kitabevi Yayınları
Temmuz 2008, Ankara, 852 sayfa
Edebiyat-Edebiyat Tarihi-Notlar-İsim Dizini-Konu Dizini

DÜNYA YAZIN TARİHİ

Antal Szerb

DOST

ISBN 978-975-298-361-8

A Világirodalom Története
ANTAL SZERB

© Szerb Antal
© Horváth Istvánné Szerb Judit

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Temmuz 2008, Ankara

Macarcadan çeviren, Vural Yıldırım

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Mithatpaşa Cad. No: 62/4 Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Karanfil Sokak No: 29/4 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (0.312) 418 87 72 • Faks: (0.312) 419 93 97
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Önsöz 11

YUNANLILAR 17
1. Destan 21
2. Lirik Şiir 31
3. Dram 35
4. Düzyazı 53
5. Geç Dönem Yunan Yazını 60

ROMA YAZINI 71
1. Cumhuriyet Çağı 75
2. Altın Çağ 84
3. Roma'nın Günbatımı 99

KUTSAL KİTAP VE HIRİSTİYAN ESKİÇAĞ 113
1. Kutsal Kitap 117
2. Eski Hıristiyan Yazını 128

BİZANS VE İSLAM 141

ORTAÇAĞ 155
1. Kahramanlık Yazını 159
2. Kilise Yazını 167

3. Şövalye Yazını 176
4. Kentsoylu Yazını (1300-1500) 199

RÖNESANS 211
1. İtalyan Rönesansı 215
2. Kuzey Hümanizmi, Reformasyon 240
3. XVI. Yüzyılda Fransız Yazını 248
4. Shakespeare Çağı 257

BAROK 277
1. Maniyerizm 281
2. İspanyol Altın Çağı 296
3. Fransızların Büyük Yüzyılı 305
4. Kuzey Baroku 326

AYDINLANMA 337
1. İngiliz Klasisizmi 341
2. Ancien Régime 358
3. XVIII. Yüzyılda Alman Yazını 374

ROMANTİZM 379
1. Erken Romantizm 383
2. Goethe ve Çağı 400
3. İngiliz Romantizmi 435
4. Fransız Romantizmi 452
5. Daha Küçük Romantik Yazınlar 469

GERÇEKÇİLİK 481
1. Fransız Gerçekçiliği 486
2. İngiliz Gerçekçiliği 514
3. XIX. Yüzyılda Kuzey Amerika Yazını 541
4. Alman Gerçekliği 552
5. Yüzyılın Ortasında İspanyol ve İtalyan Yazını 579
6. Rus Yazınının Büyük Çağı 583
7. İskandinavlar 615

YÜZYIL DÖNEMECİ 629
1. Fransız Yüzyıl Dönemeci 635
2. İngiliz ve Amerikan Yüzyıl Dönemeci 678
3. Alman Yüzyıl Dönemeci 701
4. İspanyol ve İtalyan Yüzyıl Dönemeci 725

5. İskandinav Yüzyıl Dönemeci 732
6. Leh ve Rus Yüzyıl Dönemeci 746

GÜNÜMÜZ YAZINI 755
1. Günümüz İngiliz Yazarları 760
2. Alman Yazarları ve Ozanları 774
3. İki Savaş Arasındaki Fransız Yazarları 793
4. Günümüz Amerikan Yazarları 808
5. Günümüz Avrupa Yazını 816
6. Günümüz Rus Yazını 825

İsim Dizini 833

Konu Dizini 847

Önsöz

Kitabım günyüzü gördüğünde, eski yazarların yaptığı gibi, benim de bu cesaretimden dolayı özür dilemem gerektiği duygusunu yenemiyorum. Tek başıma tüm dünya yazın tarihini yazmayı üstlenme cesaretimden dolayı. İtiraf edeyim ki, bu girişimim beni de az sıkıntıya sokmadı; özellikle de çalışmamın başında. Ama ilerledikçe yavaş yavaş bir dinginlik sardı beni. Gerçi yazarken özel bir şeyi keşfettim: Dünya yazını o denli de büyük değildi. Eğer katı bir biçimde yalnızca dünya yazını açısından gerçekten önemli olan yaratıcıları ve yaratıları göz önünde bulunduracak olursak, uçsuz bucaksız gibi görünen malzeme şaşırtıcı bir biçimde küçülüyor. Denebilir ki, gerçek dünya yazını iyi seçilmiş bir özel kitaplığa sığıyor; ciltler büyükçe bir çalışma odasının duvarları boyunca yerleştirilebilir. Eğer bir kimse gençliğinin erken döneminden başlayarak, düzenli olarak ve bir uğraşı gibi okuyacak olursa, nell'mezzo, *insan ömrünün yarısına geldiğinde dünya yazınının büyük bölümünü okumuş olur ve bunun da ayrımına varmaz.*

Doğal olarak, her şey dünya yazınından ne anladığımıza bağlıdır. Dünya yazınını pek çok kimse ulusal yazınlar bütünü olarak algılıyor; bu yüzden Macar bilginleri "dünya yazını" sözleri yerine "evrensel yazın" deyişini daha çok seviyor. Ben evrensel yazına girişmedim; "dünya yazını" deyişini özgün anlamlarında kullanıyorum. Bu deyişi ortak bilince sokan Goethe'dir. Goethe, Eckermann'a şunları söylemiştir: "Ulusal yazın şimdilerde pek fazla bir şey söylemiyor, şimdi dünya yazını çağı var sırada ve herkesin bu dönemin bir an önce başlaması için o yönde çabalaması gerekir." Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Goethe dünya yazını deninçe yalnızca bir ulus için değil, tüm dünya için bir anlamı olan şeyi anlamaktaydı. Demek etkin anlamıyla dünya yazınını değil (tüm dünyanın yazdığı yazını değil), edilgen anlamda dünya yazınını, tüm dünya için yazılan yazını anlıyordu. Dünya yazını değerleri ya da etkileri dolayısıyla, en azından düşlendiği biçimiyle, kültürlü her ulus için bir şey söyleyen ve kültürlü her ulusa ulaşmış olan yapıtların toplamıdır. Dünya yazınının tarihi uluslar üstü

önemdeki yazarların ve yapıtların ülke sınırlarını ve yüzyılları aşarak birbirlerini verimli kılma ve yönlendirme sürecidir. Dünya yazın tarihi canlı bir bağlantıdır. Bu belirlemeden, ortalama yazarların ulusal yazınlarının tarihinde önemli bir rol oynamış olsalar bile dünya yazın tarihinin dışında kaldıkları sonucu çıkıyor. "İnsanlıktan," diyor en iyi Amerikan yazın tarihinin yazarı, "şu eğlenceli ilkeye dayanarak, bu kitapların yazarlarının çağdaşlarının daha kötü kitaplar yazdıklarını ileri sürerek ortalama kitapların giderek artan yükünü çağlar boyunca kendisiyle birlikte sürüklemesini bekleyemeyiz." Dünya yazını yalnızca gerçekten büyük yazarları ve onların dışında da genellikle büyük sayılanları içerir.

Bu belirlemeden dışlanamayan belli bir haksızlık da doğar. Dünya yazını en başta büyük ulusların, yani yazından söz edildiğinde büyük ulusların yazınıdır. Küçük dillerin yazınına göre kayıtsız koşulsuz daha değerli oldukları için değil, şu pratik neden yüzünden: büyük dilleri konuşanlar en başta birbirlerinin dillerini öğrendikleri, küçük dilleri konuşanların ise kendi dilleri dışında yalnızca büyük dilleri öğrendikleri ve böylece de ortak yazınsal bilince, "dünya yazını bilincine" yalnızca büyük dillerin yazınları girebildiği için, küçük dillerden ise yalnızca büyük dillere çevrilmiş olan istisnai yapıtlar girebildiği için. Kültürlü bir Macar, Macarca yazınının dışında, Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, olasılıkla İspanyol yazınını dikkatle izleyebilir, ama İsveç ya da Fin yazınından yalnızca Macarca'ya ya da yukarıdaki dillerden birine çevrilmiş olanları tanıyabilir. Dünya yazını, buna göre, Yunanca'nın ve Latince'nin yazınıdır, bir de İncil'in – kültürümüzün ortak temelleri bunlardır. Ondan sonra da Latince'nin üç büyük kızı, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca ve bir de iki büyük Germen dilinin, Almanca'nın ve İngilizce'nin yazınıdır. Bunlara geçen yüzyıl boyunca ayrıcalıklı dâhilerin etkileme gücü ve kendine özgü tarihsel koşulların bir araya gelmesi sonucu Leh, Rus ve İskandinav yazını eklenmiştir; evrensel yazını etkileyen yalnızca bunlardır, sözünü ettiğimiz canlı bağlantının üyeleri yalnızca bunlardır. Gelecekte başka dillerin yazını dünya yazınına adım atabilir; ama şu tarihsel anda dünya yazınının sınırları ancak buraya dek uzanmaktadır. Küçük dillerin yazınına ilişkin en önemli veriler, leksikal kullanımı göz önünde bulundurulduğu için, ekte yer almaktadır. Bu haksızlıktır ve bunu en iyi duyumsayan da bizim gibi küçük ulusların çocuklarıdır; ama bu öyle bir haksızlıktır ki ona karşı çıkmak çocukça bir şey ya da Don Quijotevari bir şey olurdu.

Kitabımda eski ve yeni Doğulu halkların yazınının da yer almaması özel bir açıklama yapmayı gerektirmiyor. Onları tanıma olanağı bulunan az sayıdaki kişi için şaşılası hazineler gizliyor olsa da Batı kültür çevresinin yazını üzerinde hiçbir etkileri olmamıştır, dünya yazınına girmemişlerdir, büyük yaratıları insanlığın ortak malı değildir. Bunun istisnası en değerli yapıtlarının güvenilir çevirilerle herkesin emrine amade olduğu Araplar'ın ve Farisiler'in yazınıdır ve yarattıkları etkiyle Batı yazınlarının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Kitabımda Macar yazını yalnızca göndermeler ve karşılaştırmalar biçiminde yer almaktadır. Ona öteki küçük dillerin yazınına davrandığımız gibi davranmak değerini bilmemek olur; çünkü Macar yazını dünya yazını bilincinde kapladığı yere göre çok daha değerlidir; bunu hepimiz biliyoruz. Öte yandan, Macar yazınıyla ilgili olarak söyleyebileceğim her şeyi Macar Yazın Tarihi*'mde söyledim ve bir yazar için artık bir kez kavramsallaştırılmış bir şeyi yeniden kavramsallaştırmaktan daha güç ve kısır bir görev yoktur.*

Bu kitabın yöntemi konusunda bilgi edinmek isteyenler için de, benzer biçimde, Macar Yazın Tarihi'*me göndermede bulunmam gerekiyor. Bu kitapta da onun girişinde belirttiğim yöntemsel ilkeleri izledim. Demek, burada da düşün tarihi, biçem tarihi ve yazın sosyolojisi temelli bakış açısını sürdürmeye çabaladım. Özellikle de sonuncuyu: Yazının dışsal ortaya çıkış biçimlerini adım adım izledim. Sözel sunumdan başlayıp elyazması papirüs tomarlarını ve parşömen kodeksleri geçen ve rotatifle gerçekleştirilmiş basımevi ürünlerine dek giden yolu ve ortaya çıkış biçimlerinin yazınsal üretim üzerindeki etkisini baştan sona izledim; belli dönemlerde yazının da ekonomik yaşamın bir parçası olduğunu, yazıya dökülmüş yapıtın bir tüketim maddesi olduğunu ve yazının oluşmasında bunun da etkisinin olduğunu göz önünde bulundurmaya çabaladım; toplumsal bir katmanın yazarlık bilincinin, yazarlar katmanının tarihini tanıtmayı denedim; dünya yazınının belirlenmesinin bir sonucu olarak dikkatimi yazarların "kendilerinden sonraki çağına", etkisine ve yazınsal bilinçte yaşamını sürdürmesine yöneltmem gerekiyordu.*

En başta da yazar ile toplum arasındaki bağlantıyı açıklamak isterdim; yani her bir yazarın kendi katmanının düşüncelerini ve bildirilerini ne ölçüde taşıdığından söz etmek. Ama bu en önemli bakış açısını pek zorlamadım; kendi kuramlarımın çekiciliğine aşırı ölçüde kapılmamaya dikkat ettim. Kitabımda, öyle sanıyorum ki, bu yazın sosyolojisi bölümleri bu durumda bile tartışmaya en açık bölümlerdir; çünkü öteki konularda kendimi yazın tarihi ve eleştirinin büyük standart yapıtlarıyla denetleyebilirken, yazın sosyolojisi alanında ön çalışma henüz pek az olduğu için kendi düşüncelerime yaslanabildim.

Dünya yazın tarihi insanlığın yaşamının pek çok binyılını kucakladığı için çağların büyük yığını içinde belli bir tarih felsefesi bilgisi olmaksızın yön bulmak olanaksızdır. Geçen yüzyılın yazın tarihinin sözel olarak belirtilmeyen temeli Gelişme öğretisidir: Burada yazının bugünkü biçimine ulaşıncaya dek nasıl yetkinleştiğini göstermektedirler. Ama yirminci yüzyıl boyunca ne yazık ki hepimizin de Gelişme düşüncesi konusunda düşkırıklığına uğramamız gerekmiştir. Nereye bakarsak bakalım insanlığın yetkinleşmediğini, büyük ideallerine yaklaşamadığını görüyoruz; bunun sonucu olarak anlatım aracı yazın da yetkinleşemez. Düşünürler ulusları ve kültürleri canlı bir organizma gibi gören ve bunların da doğan, olgunlaşan, yaşlanan ve zamanla ölen ve sonra da her şeye yeniden başlayan canlı organizmalar olduğunu düşünen o eski romantik tarih felsefesine geri döndüler. İnsanlık ilerlemiyor, çember çiziyordu. Günümüzde geçerli olan bu genel dünya anlayışını en sanatsal ve aynı zamanda en dizgesel biçimde açıklayan kitap, Spengler'in kitabı Batı'nın Günbatımı'*dır. Olguların tarih felsefesi açısından düzenlenmesi gerektiğinde büyük ölçüde onu izledim. Ama yazın sosyolojisi gibi Spengler'in "kültür morfolojisi"ni de hiçbir zorlamaya başvurmaksızın kullanmaya çalıştım. Olguların sonsuz zenginliğinin hiçbir dizgenin çerçevesi içine sığmayacağı konusunda da herhangi bir kuşkum yok.*

Yazın tarihinin en güç sorunu değerlendirmedir. Eskiden yazın tarihi yazarları bilinçli ya da bilinçsiz olarak henüz klasik, normatif estetiğin etkisi altındaydılar, yani yazınsal yapıtlara sonsuz geçerliliği olan belli kimi ölçütleri (normları), kuralları uygulamanın ve böylece de değerlerini kesinlikle belirlemenin olanaklı olduğuna inanıyorlardı; bu yüzden, eski yazın tarihleri yazarların yaşamöyküsünden ve yapıtlarının "çözümlenmesinden, değerlendirilmesin-

den" başka bir şey değildi. Ama bugün, şu rölativist çağımızda sonsuz geçerliliği olan kurallara inanmıyoruz; her yazınsal değerlendirmenin rölatif ve kişisel olduğunu düşünüyoruz. Bu yüzden, modern yazın bilimi değerlendirmeden olanaklı olduğu ölçüde uzak durmaya çabalamış ve onun yerine yapıtların doğuşunun ruhsal, düşünsel ve toplumsal nedenlerini, bir de birbirleri arasındaki bağlantıları incelemiştir. Ama değer-bakış açısını tümüyle görmezden gelmek yine de olanaksızdır. Çünkü yazın tarihi yazarı kimden söz edeceğine, kimden söz etmeyeceğine, kimden daha çok, kimden daha az söz edeceğine karar verdiği zaman da bir değerlendirme yapmış oluyor. Ve de eğer değerlendirme yapmazsa kendisinden ilk başta neyi okumanın "gerekli" ve olanaklı olduğunu ve neden tam da onu değil de bunu okuması gerektiğini öğrenmek isteyen okuyucuyu yarı yolda bırakmış oluyor.

Demek, değerlendirmekten kaçınmadım; ama yargılarımın salt kişisel eğilimlerimin açıklamaları olmaması gerektiğinde bundan nasıl kaçınmalıydım? Şu biçimde: Görüşümü bu işten anlayanların yargılarıyla bir uyum içine sokmaya, oluşmuş bulunan ortak uzlaşmaya uymaya çabaladım. Bu benim için güç de olmadı; çünkü insanın yazınsal beğeni açısından içsel olgunlaşması zaten gerçekten de büyük yazarların geleneğin büyük yazar saydığı kişiler olduğunun yavaş yavaş ayrımına varmasından oluşuyor. Ortak uzlaşmayla çelişen türden bir görüş belirtmedim pek – ama yine de kitabımın yazınsal deyişlerin eleştirisiz yinelenişi durumuna düşmemesi için ortak uzlaşmayla, kendi okuma yaşantımla karşılaştırdım ve onunla tamamlamaya çalıştım.

Yapıtların değerini anlatırken yapıtın ne denli canlı olduğunu, "günümüz okuyucusu" üzerinde ne gibi bir izlenim yarattığını çok sık bir biçimde göz önünde bulundurdum. Bu bakış açısı aslında değerlendirme değildir; günümüz okuyucusu eski okuyucudan daha akıllı değildir ve eğer bir yapıt günümüz okuyucusunu sarmıyorsa, bu, yapıtın değil de günümüz insanının hatasıdır. Pek kalıcı bir bakış açısı da değil bu; çünkü bugün beğenilen şey yarın belki de beğenilmeyecektir; günümüzde beğenide çok büyük bir dalgalanma söz konusu; günümüz okuyucusu "yazar sonrası çağ" ile özdeş değil, onun yalnızca bir an'ı. Yine de, bu bakış açısının işlenmesinin çok önemli olduğunu düşündüm. Bir yandan, bu kitabı da günümüz okuyucusu okuduğu ve hangi kitabın tahminen yüreğine yakın duracağı konusunda bilgilenmeyi beklediği için. Öte yandan ise yazın tarihinin de her yazı gibi toplumsal bir yaratı olduğu ve kaynaklandığı toplumu anlatmak da amaçları arasında yer aldığı için; yazın tarihinin yalnızca yazınsal geçmişin değil, ürünü olduğu günün de tanığı olması gerekiyor. Buna zaman zaman yazın gerecinden örnek alıp o tarihsel anda neyin yaşayıp, neyin etkilediğini belirlediğinde ulaşıyor. Elli yıl sonra kitabımda o zamanki uzman kişiyi ilgilendiren, eski ve yeni yazarlar üzerine söylediklerim değil –bunu zaten bilecektir–, günümüz okuyucusu üzerine söylediklerim olacaktır; çünkü o zamana gelindiğinde günümüzde neyin beğenilip neyin beğenilmediği de yazıntarihsel bir veri olacaktır. Kitabımda elli yıl sonra ilginç olacak olan, o zamana değin eskiyecek olan şey, günümüz anlayışını karakterize eden şey olacaktır.

Toparlayıcı ve genel kullanım amaçlı bir yapıtın görevi ayrıntısal gerçeklikler ve bağlantılar keşfetmesi olamaz; bunu bilimsel incelemelerin ve monografilerin yapması gerekir. Beni bu kitabımı okuyucunun eline ulaştırmaya yönlendiren şey kuramsal olmaktan çok pratik bir amaçtı: Macaristan'da okumayı sevenlere ulaşmak, onlara yazarların ve yapıtların uçsuz

bucaksız ve görkemli yığını arasında yollarını bulmaya yardımcı olmak istedim. Dileğim, kitabımın sayfalarını çeviren kişinin değerli ve gerçekten dünya yazınına ait, olabildiğince çok sayıda kitabı okumaya kalkışmasıdır. Eğlenmek için okuyanlar vardır, okumalarıyla kültürlerini artırmak isteyenler vardır; ama ben üçüncü tür okuyucuyu düşünüyorum, okumayı yaşamsal bir işlev ve karşı konulmaz bir zorunluluk sayan okuyucuyu – gerçek okuyucu yalnızca bunlardır. Benim arzum, satırlarımın ulaştığı kişilerde okuma tutkusunu uyandırmak ve bunu beslemektir. Çünkü, John Cowper Powys'in söylediği şeye ben de inanıyorum: "İnsan kitaplar olmaksızın başarıya ulaşabilir, kitaplar olmaksızın zenginleşebilir, insan kardeşleri üzerinde zalimce egemen olabilir, ama Tanrı'yı göremez, eğer insan soyumuzun şaşılası günlüklerini tanımıyorsa geçmişin hamile bıraktığı ve geleceği rahminde taşıyan günümüzde yaşayamaz."

Dileğim, benim için dünyada yazının var olduğu anlamına gelen kimi yapıtları okurken duyduğum zevkin, sarsılmanın, tutsaklığın birazını aktarmaktır. Bu yüzden, soğuk bir biçimde bilimsel, bilgi sunan anlatım biçimine sarılmadım, uğradığım sarsıntıları gizlemedim ve pathosa da yabancı kalmadım; öyle şeyler vardır ki etkilenmeksizin sözünü etmek yakışmaz. Keşke kitabım günümüzde Musalar susarken ve Musaları sayanlar da saklanırken gerçek okuyucuların küçük tarikatlarının çoğalmasına ve güçlenmesine katkıda bulunsa. Çünkü dünya küçük bir iyiliğe yakıcı bir biçimde gereksinme duyuyor – ve de kitapları seven kişi kötü insan olamaz.

Son olarak, kimi bölümleri gözden geçiren ve uzmanca tavsiyelerde bulunan bilgin ustalarıma ve arkadaşlarıma, en başta da Endre Angyal, Albert Gyergyai, Endre Illés, Tibor Kardos, Károly Kerényi, Elek Máthé, György Rónay, Sándor Sík, József Turóczi-Trostler ve Béla Zolnai'ye teşekkürlerimi sunarım.



BİRİNCİ BÖLÜM

YUNANLILAR

Tarihin her döneminin öncülleri vardır, hiçbir şey gerçekten başlangıç değildir. Yunan düşüncesini Doğu kültürleri hazırlamıştır. Ama Avrupa yazını, dünya yazını, tüm dünyaya seslenen yazının sürekliliği yine de Yunanlılarda başlar, insanlığın bilincine kazandırdıkları şu yenilikle: İnsanı keşfetmekle.

Doğulu halkların dinlerinde Tanrılar ve hayvanlar korkunç bir kargaşa içinde ve insan ölçülerine göre dev oranlarla birbirine karışır. Yunanlılar Tanrılarını insan biçiminde betimlemişlerdir – ve Tanrıları gibi tüm kültürleri de insani boyutlardadır. İnsan bedeninin doğru oranlarını onlar keşfetti, yapıları ve heykelleri de insana uygun ölçüdeki yapıların ve heykellerin olması gerektiği boyuttadır; duyguları, arzuları ve onları dile getiren ozansal görüntüler de insani oranları aşmaz, insanlık ötesi bir anıtsallığa ulaşmaz. Sfenks'i ve piramitleri yapan onlar değildir ve yüz kollu Tanrı da yalnızca eski dünya canavarı olarak rol oynar mitolojilerinde. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğunu ilk kez söyleyen onlardır ve insani şeyleri ilk ölçenler de onlardır.

İlkeller ve Doğulular dünyayı Tanrıların ve hayvanların tehlikeli kaosu olarak yaşadılar ve temel duyguları titremeydi – Yunanlılar evreni, "süslenmiş" dünya gerçekliğini de insan boyutları içinde görüyorlardı ve bu dünyada kendilerini iyi duyumsuyorlardı. Öylesine iyi duyumsuyorlardı ki sonraki çağ, neredeyse ta günümüze dek, bu Yunan keyfinin büyüsü altında kaldı ve Yunanlıların büyük yapıtlarında klasik uyum ve sevinçten başka bir şeyin ayrımına varmak istemedi. Yeni hümanist Winckelmann, XVIII. yüzyılın ortasında, Yunan mirasının daha derinlemesine anlaşılması için girişilen çabalar sırasında, Yunan ruhunu Edle Einfalt und stille Grösse *biçiminde betimlemişti. Ve ancak yüz yıl sonra Nietzsche, Rohde ve onları izleyenler "soylu basitlik ve sessiz büyüklüğün" Yunanlıların güneşin ışığıyla dolu, Apollonik yanlarından yalnızca biri olduğunun ayrımına vardılar – ama bunun karşısında*

öteki, karanlık dip katmanlardan vecd içinde beliren Dionizyak öğe yer almaktadır ve bunun gerçek anlatımı Yunan trajedisidir.

Winckelmann ve çağı Yunanlılarda henüz yalnızca yaşamın her belirimini bir el dokunuşuyla güzel kılan, sanatsal yaratıya dönüştüren sanatçı bir halk görüyordu. Ama Nietzsche'den beri Yunan sanatının da her sanat gibi bir şeyin anlatımı olduğu düşünülüyor. Yunan Tanrıları ilkin yine de Tanrı idiler ve ancak daha sonra Homeros'un kahramanları oldular; Homeros onlar üzerinde ne ölçüde değişiklik yaparsa yapsın durum böyleydi. Yeni Eskiçağ biliminin merkezinde din tarihi araştırmaları bulunmaktadır ve onun ortaya attığı yeni bakış açıları da yazınla ilgili değerlendirmeleri pek çok bakımdan değiştirmiştir.

Daha sonraki çağlar Yunanlılardan sonsuz denecek ölçüde çok şey öğrenmiştir; kısmen doğrudan doğruya kendilerinden ve çok daha fazlasını da dolaylı olarak Roma, Erken Hıristiyan ve –bunlara göre daha az miktarda olmak üzere– Bizans ve Arap kültürü aracılığıyla. İnsan düşünebileceğinden çok daha fazlasını öğrendi; olasılıkla bilginlerin günümüze gelinceye dek belirlediklerinden de daha fazlasını. Her kavramsallaştırmanın, her biçimin kökü Yunanlılara uzanır. Yazı yazdığımızda, konuştuğumuzda, hatta duyumsadığımızda ve duygumuz kaostan sıyrılıp içimizde bir biçim kazandığında bunun bilincine varmaksızın her zaman için Yunanlıları anmış oluyoruz.

Demek ki Yunan yaratılarının değerini sanatsal yetkinliklerinin dışında bir kaynak olmaları da artırıyor: Yunan trajedileri yalnızca yetkin trajediler değil, ilk trajedilerdir de; daha sonraki trajedilerin atası ve aynı zamanda ilk örnekleridir. Ve üçüncü türden bir değer olarak ilk iki değere çağımızın onların içine sindirdiği coşkusu eklenir. Eğer bugün biri çıkıp da her açıdan Homeros'un destanlarıyla eşit düzeyde bir yapıt yazacak olsaydı, bu yapıt yine de Homeros'un gerisinde kalırdı: Çünkü Homeros'u sarsılarak dinleyen ve okuyan binyıllar onda eksik kalırdı. Bu "içine sinme" Roma yazını için Yunan yazınından daha büyük ölçüde uygundur. Antik dünyanın büyük yaratılarının bizim için, daha sonraki devirlerin insanları için en büyük çekiciliği, belki de yüzyılların kesintisiz şaşkınlığının içlerine sinmiş olması ve bu arada bu hayranlıktan onlar üzerine parıltılarını daha da artıran bir şeylerin yığılmış olmasıdır; öyle ki, şimdi artık bir çağın, bir halkın anıları değil de tüm insanlığın geçmişinin malıdır.

1.
Destan

HOMEROS

Dünya nasıl bir mucizeyle, dünyanın yaratılışıyla başlıyorsa, yazın tarihinin ilk olgusu da benzer biçimde bir mucizedir (ve aynı zamanda bir dünyanın yaratılışıdır). En eski yazınsal anılar olan Homeros destanları anında en yetkin yapıtlar arasına girer ve sonraki binyıllarda şiire örnek olurlar.

• HOMEROS SORUNU

Daha Eskiçağ'da bile Homeros epiğinin tek insanın yapıtı olduğunu kuşkuyla karşılayan filologlar çıkmıştır. Bu düşünce XVII. yüzyılda yenilendi; XVIII. yüzyılın sonunda ise büyük bir klasik filolog olan Friedrich August Wolf tarafından ayrıntılı olarak işlendi; Homeros Sorunu denen sorun böylece ortaya çıktı. XIX. yüzyıl boyunca bilginlerin Homeros ile ilgili olarak yarattıkları imge de genel olarak egemen olan gelişme düşüncesine uyarlandı. Homeros yaşamamıştır diyorlardı, kurmaca bir kişidir, adı "birleştirici"den öte bir anlama gelmez; yaşamış olsa bile onun rolü Rhapsodosların, şarkıcıların Troya Savaşı'nın kahramanları üzerine söyledikleri kısa, balada benzeyen şarkıları birleştirmekten başka bir şey olmamıştır. Ya da belki de bir destan çekirdeği vardı ve İlyada ile Odysseus bunun çevresinde billurlaştı. Mucize yoktur. Düşleyebileceğimizden de büyük boyuttaki bir şey nasıl olur da bir insanın yaratısı olabilir; o zaman bir insanın yaratısı olmadığını da ortaya çıkarmamız gerekir. (Homeros çağında bir değil, yirmi dört ozanın yaşamış olabileceğinin de varsayılabileceği gibi!)

Ozanlar daha baştan bu anlayışa karşı çıktılar. Bilginler gibi filolojik ve tarihsel verilere dayanarak değil de kendi yaşantılarına dayalı bir gerçeklikten yola çıkıp

bütünlüğü olan bir yapıtı yalnızca bir yaratıcının ortaya koyabileceğini ileri sürerek karşı çıkıyorlardı; çünkü bütünlük demek yaratının tümünde yalnızca bir ruhun yansıması demektir. İngiliz ve Fransız bilginleri de daha çok ozandan yana çıktılar ve bugün, Wolf öğretisinin son büyük savunucusunun, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf'un ölümünden beri artık Almanlar arasında da iki Homeros destanının yavaş yavaş geliştiğini savlayan ciddi bir bilgine rastlanmıyor.

• OLUŞUM AŞAMASI

Ama uzlaşmaya yanaşmayan "üniter" tutum da ayakta kalamazdı. İlyada'yı başka, Odysseia'yı başka birinin yazdığını kabul etmek gerekiyordu. Odysseia daha sonra, belki de yüz ya da iki yüz yıl sonra oluşmuştu ve İlyada'nın etkisi altındaydı, İlyada'yı, onun yüceliğine tümüyle erişmeyi başaramaksızın bir ekol örneği gibi izliyordu. Yunanlıların Homeros'un şiirlerinden önce de büyük destanlarda rol oynayan Tanrıları, kahramanları ve söylenceleri artık tanıdıklarına kuşku yoktur; rhapsodoslar bunları Homeros'tan önce de şarkıya dökmüşlerdi. Hatta Homeros'tan önce de yalnızca kahramanlık şarkıları değil, İlyada'ya benzeyen, hexameter ölçüsünde, yani şarkı biçiminde söylenmeye değil de okunmaya elverişli biçimde düzenlenmiş epik şiirlerin bulunduğu da varsayılabilir. Olasılıkla yazarları ya da başka biri bunları yazıya dökmüştü; tıpkı Homeros'un da şiirini artık yazıya geçirdiğinin varsayılabileceği gibi. İlyada'nın pek çok öncülü vardı, bu noktaya uzun bir yol tepilerek, uzun bir "gelişme" sonucu ulaşılmıştı; yolun sonu Homeros ile doruğuna çıkmıştı, ama onunla birlikte sona ermekten tümüyle uzaktı. Gerçek işte böyledir; ama mucize yine de mucize olarak kalmıştır.

Öncüllerin tümü de yitip gitti, hatta son titreşimleri bile: Yunanlılar ve yazınsal miraslarının koruyucuları ve yağmacıları olan Bizanslılar gelişme düşüncesini bilmiyorlar, ilkel yapıtları da saklamayı düşünmüyorlardı, onlar buna değmezdi, yetkin olan yetiyordu onlara. Ama eğer öncüller günümüze kalmış olsaydı, mucize karşısındaki şaşkınlık o zaman da azalmazdı. Mucize bu öncüllerden İlyada'nın çıkmış olmasıydı. Öncüller başka halklarda da bir aradaydı, ama yine de bir İlyada daha yaratmadılar: Çünkü Homeros biricikti. Shakespeare'in ortaya çıkışı benzer bir olgudur, ama onca gizemli değildir; çünkü "öncüller" bu durumda günümüze kalmıştır ve bunlar eğer yolun sonunda Shakespeare'e çıkmamış olsalardı pek az şey anlatırlardı! Mucize, insanlar arasında yaratıcı bir dâhinin dolaşmış olmasıydı ve günümüzde adı bilinen ilk ozan dünya yaratan dâhiler arasında yerini alıyor; böylesi bir durumla evrensel yazın tarihi boyunca üç dört kez karşılaşıyoruz.

• YAŞAMI

Bu şaşılası yaratıcının yaşamı üzerine denebilir ki hiçbir şey bilmiyoruz. Bilindiği üzere, Eskiçağ'da hangi kentte doğduğu konusunu "yedi kent kendi aralarında tartışır", bilginler ilkinin haklı olduğunu söylerler, Anadolu'daki İzmir'dir burası. Yaşadığı tarihi de ancak yaklaşık olarak biliyoruz: İÖ IX., VIII. ya da VII. yüzyıl gibi bir tarihte yaşamış olmalıdır.

• *İLYADA*

İki büyük destandan daha eski ve daha geniş kapsamlı olanı, *İlyada*, Troya Savaşı'ndan söz eder. Troya Savaşı'nın muazzam kahramanlık söylencesinin olasılıkla tarihsel bir temeli vardı: Küçük Asya'da (Anadolu) sömürgeciliğe girişen Yunanlıların oradaki barbar yerli halka karşı savaşıdır bu; bir iki Troyalı kahramanın adının Homeros'ta da barbar bir vurguya sahip olması bunu kanıtlamaktadır. Kahramanlık şiirinin merkezinde Akhilleus yer almaktadır, Akhilleus'un öfkesi. Akhilleus Troya'yı kuşatan Yunanlıların önderi Agamemnon'a kızar ve savaştan çekilir. Troyalılar bunun üzerine birden güç kazanır; Akhilleus en iyi dostu Patroklos'un kendisinin silahlarıyla Troyalıların karşısına çıkmasına izin verir. Troya'nın en yiğit savunucusu Hektor Patroklos'u öldürür. Akhilleus üzüntüsünden çıldırır, derken Hektor'un karşısına çıkar. Onu öldürür ve cesedinin gömülmesine Hektor'un ak sakallı babası Kral Priamos Troya'dan çıkıp gelmediği sürece izin vermez. Akhilleus ona acır ve Hektor'un cesedini teslim eder; Patroklos'unkini ise Yunanlılar büyük bir törenle gömerler.

Gerçek bir "kahramanlık" şiiri: Konusu krallarıyla, çarpışmalarıyla, düellolarıyla büyük bir savaştır; ama "Hinterland"da insani dünyanın tüm zenginliği gözlerimizin önüne serilir. Yüz kapılı Troya'nın günlük yaşamının, kapının önünde kahramanlar birbirini öldürürken sürdüğüne tanık oluruz; kadınlar çalışırlar, çocuklarını dolaştırırlar ve Tanrıça'ya kurban sunarlar; yaşlılar evin önünde otururlar ve Güzel Helena'nın güzelliğini onaylayarak izlerler; aşağıda komutanlar bitip tükenmeyen bir iktidar kıskançlığıyla birbirlerine danışıp çekişmektedirler; ve yukarıda, Olympos'ta ölümsüz Tanrılar büyük bir keyifle insani-insanüstü yaşamlarını yaşamaktadırlar, ziyafetlere oturarak, çekişerek, sevişerek ve birbirleriyle eğlenerek. Tanrılar, kadınlar ve kahramanlar aynı biçimde ve durmaksızın konuşmaktadırlar. Görkemli ve büyük bir bolluk içinde, acelesi olmaksızın Yunanca sözcükler dökülmektedir ağızlarından; tümü de güzel konuştuklarını bilmektedir ve karşılarındakinin sözlerinden ve kendi sözlerinden sevinç duymaktadırlar.

• *ODYSSEİA*

Odysseia insanlar ve insani şeyler açısından *İlyada*'ya göre biraz yoksuldur – ama mekân olarak çok daha geniştir: Denizler, ülkeler ve göklerde geçer. *İlyada* o anda olan bitenlerin şiiridir; yeryüzünde kendilerini çok iyi duyumsayan kişilerin destanıdır; o zamandan beri de insanlar onların arasında bulunmayı arzular. *Odysseia* uzakların, yolculuğun destanıdır. İlk romantik yapıt olduğu söylenebilir; çünkü nostalji ilk kez onda görülür. Kahramanı "düzenbazlıkta usta" Odysseia'dır, artık yalnızca bir kahraman ve insan değil, karakteristik olarak Yunanlıdır da. Onda Yunan ulusal çizgileri tüm görkemiyle karşımıza çıkar: Konuşmayı sevmesi diplomatik becerikliliğe, keskin zekâ herkesin aklını aşan bir kurnazlığa, *thaumazein*, yani şaşkınlık (Platon'a göre her felsefenin temelidir) insanı yiyip bitiren bir dünyayı dolaşma tutkusuna, insanı denizler ötesine atan bir tedirginliğe dönüşür.

Odysseia Troya'nın yıkılmasından sonra denizi aşıp İthaka'ya, sadık eşi Penelope'ye dönmek üzere yola çıkar. Ama deniz büyük bir labirenttir, özellikle de eğer bir Tanrı

• *İLYADA*

İki büyük destandan daha eski ve daha geniş kapsamlı olanı, *İlyada*, Troya Savaşı'ndan söz eder. Troya Savaşı'nın muazzam kahramanlık söylencesinin olasılıkla tarihsel bir temeli vardı: Küçük Asya'da (Anadolu) sömürgeciliğe girişen Yunanlıların oradaki barbar yerli halka karşı savaşıdır bu; bir iki Troyalı kahramanın adının Homeros'ta da barbar bir vurguya sahip olması bunu kanıtlamaktadır. Kahramanlık şiirinin merkezinde Akhilleus yer almaktadır, Akhilleus'un öfkesi. Akhilleus Troya'yı kuşatan Yunanlıların önderi Agamemnon'a kızar ve savaştan çekilir. Troyalılar bunun üzerine birden güç kazanır; Akhilleus en iyi dostu Patroklos'un kendisinin silahlarıyla Troyalıların karşısına çıkmasına izin verir. Troya'nın en yiğit savunucusu Hektor Patroklos'u öldürür. Akhilleus üzüntüsünden çıldırır, derken Hektor'un karşısına çıkar. Onu öldürür ve cesedinin gömülmesine Hektor'un ak sakallı babası Kral Priamos Troya'dan çıkıp gelmediği sürece izin vermez. Akhilleus ona acır ve Hektor'un cesedini teslim eder; Patroklos'unkini ise Yunanlılar büyük bir törenle gömerler.

Gerçek bir "kahramanlık" şiiri: Konusu krallarıyla, çarpışmalarıyla, düellolarıyla büyük bir savaştır; ama "Hinterland"da insani dünyanın tüm zenginliği gözlerimizin önüne serilir. Yüz kapılı Troya'nın günlük yaşamının, kapının önünde kahramanlar birbirini öldürürken sürdüğüne tanık oluruz; kadınlar çalışırlar, çocuklarını dolaştırırlar ve Tanrıça'ya kurban sunarlar; yaşlılar evin önünde otururlar ve Güzel Helena'nın güzelliğini onaylayarak izlerler; aşağıda komutanlar bitip tükenmeyen bir iktidar kıskançlığıyla birbirlerine danışıp çekişmektedirler; ve yukarıda, Olympos'ta ölümsüz Tanrılar büyük bir keyifle insani-insanüstü yaşamlarını yaşamaktadırlar, ziyafetlere oturarak, çekişerek, sevişerek ve birbirleriyle eğlenerek. Tanrılar, kadınlar ve kahramanlar aynı biçimde ve durmaksızın konuşmaktadırlar. Görkemli ve büyük bir bolluk içinde, acelesi olmaksızın Yunanca sözcükler dökülmektedir ağızlarından; tümü de güzel konuştuklarını bilmektedir ve karşılarındakinin sözlerinden ve kendi sözlerinden sevinç duymaktadırlar.

• *ODYSSEİA*

Odysseia insanlar ve insani şeyler açısından *İlyada*'ya göre biraz yoksuldur – ama mekân olarak çok daha geniştir: Denizler, ülkeler ve göklerde geçer. *İlyada* o anda olan bitenlerin şiiridir; yeryüzünde kendilerini çok iyi duyumsayan kişilerin destanıdır; o zamandan beri de insanlar onların arasında bulunmayı arzular. *Odysseia* uzakların, yolculuğun destanıdır. İlk romantik yapıt olduğu söylenebilir; çünkü nostalji ilk kez onda görülür. Kahramanı "düzenbazlıkta usta" Odysseia'dır, artık yalnızca bir kahraman ve insan değil, karakteristik olarak Yunanlıdır da. Onda Yunan ulusal çizgileri tüm görkemiyle karşımıza çıkar: Konuşmayı sevmesi diplomatik becerikliliğe, keskin zekâ herkesin aklını aşan bir kurnazlığa, *thaumazein*, yani şaşkınlık (Platon'a göre her felsefenin temelidir) insanı yiyip bitiren bir dünyayı dolaşma tutkusuna, insanı denizler ötesine atan bir tedirginliğe dönüşür.

Odysseia Troya'nın yıkılmasından sonra denizi aşıp İthaka'ya, sadık eşi Penelope'ye dönmek üzere yola çıkar. Ama deniz büyük bir labirenttir, özellikle de eğer bir Tanrı

Tanrıların hazır ve nazır oldukları her zaman duyumsanır; Homeros'un biçemi de salt tanrısaldır. Theoeikelos, yani "Tanrılara benzer", oransal olarak daha az yüceliği anlatan Homeros sıfatları arasındadır, bir Tanrıdan gelmenin henüz pek anlamı yoktur ve gece de "tanrısal"dır, "ambrosial"dır, "Tanrı vergisi"dir, canlıları her gün yıkayan büyük birliktir. Homeros'un insanlarının görgü kuralları kodeksinde bir Tanrıyla karşılaştıklarında ne yapmaları gerektiği konusu da eksik değildir. Dalgalar Odysseia'yı Phaiakların adasında çırılçıplak kıyıya attığında ve Prenses Nausikaa yanına geldiğinde Odysseia ona nazik bir biçimde şu soruyu sorar: "Acaba sen ölümlü müsün yoksa tanrıça mısın; çünkü insan görünüşüne bakınca tanrıça olduğunu sanıyor?" Odysseia, Nausikaa'nın tanrıça olmadığını iyi bilmektedir, yalnızca iltifat etmek ister, ama Nausikaa da bu iltifatı aptalca aşırı bulmaz, çünkü gerçek bir tanrıça da çıkıp gelebilecek ya da bir tanrıça Nausikaa'nın kişiliğine bürünebilecektir. Çünkü Tanrılar genellikle birinin kişiliğine bürünerek ortaya çıkarlar ve bu sırada kişilikleri gizemli bir biçimde ikilidir, tanrısaldır da, insanidir de.

Herodotos bile Yunan Tanrılarını Homeros'un ve Hesiodos'un yarattığını söylemişti. Yunanlı yalnızca biçim kazanmış bir gerçekliğin var olduğunu duyumsadığı için Herodotos'un sözlerini Yunan Tanrılarına biçim verenin Homeros ve onun ardından da Hesiodos olduğu yönünde anlamak gerekir: O zamana değin biçimsiz olan, arkaik Yunanlıların yılanlar, taşlar, ateşler biçimi altında taptıkları eski daimonları plastik, karakterlerine ve etkinlik çevrelerine uygun insanlar biçiminde gören onlardır ve onların yarattığı bu biçim Yunanlıların gözünde bundan böyle geçerlilik kazanmıştır; örneğin, Pheidias Olymposlu Zeus'un heykelini İlyada'nın birkaç dizesine dayanarak yontmuştu.

• HOMEROS DİNİ

İyi ama acaba Homeros kendisinin yarattığı Tanrılara inanıyor muydu? Tek Tanrılı dünyada yetişmiş insan için bu soru kaçınılmazdır. Bu soruya pek çok kişi olumsuz yanıt vermiştir; geçen yüzyılın sonunda Homeros'un dekadan bir kültürün ürünü olduğu anlayışı yaygındı ve onun Tanrılarına bir ozanın karakterlerine inandığı ölçüde inandığı düşünülüyordu. Ama soruyu bu biçimde sormamak gerekir. Homeros Tanrılara dini bütün bir Hıristiyan gibi "inanmıyordu"; dini bütün Hıristiyan için Tanrı'nın varlığının benimsenmesi dindarlığın en temel tutumudur. Dini bütün Hıristiyanın bildiği Tanrı sonsuzdur, inanan onun yanında ölümlülük özelliğiyle neredeyse hiçbir şeydir. Bu inanç Hellenler için tümüyle yabancıdır, ama karşıtı da, dinsizlik de ancak çok sonraları ortaya çıkar. Homeros dini inanç değildir. Homeros'un Tanrıları sonsuz değildir, insanlardan daha büyük efendiler değildir, başkaldıran ölümlüler kimi zaman onlarla inatlaşır bile. Ama Homeros için bir gerçek oldukları konusunda hiç kuşku yoktur.

Tanrılarını kimi zaman belli bir alayla ele alması, kimi zaman onları bir operet karakteri kılığına sokması, onlar üzerine insanın içini gıdıklayan özel şeyler anlatması, Tanrılarının insanlarına göre pek soyluca davranmamaları, Tanrıların birbirlerini gülünç duruma düşürmeleri, tüm bunlar onların kendisi için gerçekdışı olduğunu kanıtlamaz. İnsan saydığı ve yakınında bulunduğunu sürekli olarak duyumsadığı kişiler konusunda

dedikodu yapar ve şakalaşır. Ve Homeros Tanrılarının en göze çarpan özelliği olan bu temel ciddiyetsizlik bir paradoks olarak tam da tanrısal varlıklarının bir sonucudur. Şunu düşünelim bir: Troya'nın surları altında Tanrılar da çarpışmaya katılır, ellerinde silahlarla birbirlerine ve insanlara karşı çarpışırlar, ama bu savaşta kahramanlık yaşamının büyük perspektifi, kahramanca ölüm eksiktir. Kimi zaman Zeus'a karşı başkaldırırlar, Zeus Yunanlılara özgü palavralarla onları tehdit de eder ama başkaldırılarında o en başat risk söz konusu değildir: Yaşamlarını ortaya koymazlar, koyamazlar; çünkü ölümsüzdürler. Ölümsüzlük kısa bir ömrü olan insanlar karşısında Tanrıların avantajıdır, ama ölümlülük de insanların Tanrılar karşısındaki avantajıdır, çünkü eylemlerine trajik ağırlığı, ciddiyeti, ışığı ve gölgeyi veren budur. Tanrılar ölümsüzdürler ve bu yüzden de ağırlıktan yoksundurlar. (Károly Kerényi)

• TOPLUMSAL GERİ PLAN

Ve şimdi de insanların arasına dönelim yeniden. Kimdir bunlar, yerleri neresidir, toplumda, insani dünyanın düzeninde nasıl bir yere sahiptirler? *İlyada*'nın kahramanları savaşçı, toprak sahibi, feodal bir aristokrasinin üyeleridir, silahtarlarıyla, vasallarıyla. "Halktan" insan yalnızca bir tanedir, yüzsüz ve yüzsüzlüğünün cezasını çeken Thersites. Daha sonra doğan Odysseia biraz daha demokratiktir, içinde Odysseia'nın ev halkıyla da tanışırız, keçi çobanlarıyla da, ama bunların değerini erkeklerine bağlılıkları sağlar, sadık hizmetli sonunda ödülünü alır, sadık olmayan bunun cezasını çeker. Bilginler günümüzde geçen yüzyılın başının, romantik çağın *İlyada*'da bir halk destanını, naif bir destanı nasıl olup da gördüklerini neredeyse anlaşılmaz karşılamaktadırlar. Homeros'ta halkçı hiçbir şey yoktur, halk şiirinin "yürek atışlarından", toprağıyla uğraşan insanın kaygı yüklü uysallığından hiçbir şey yoktur. "Toprak işleyen halkın Olympos'a gidecek vakitleri olmayan tarla Tanrılarını unutmuş olması söz konusu bile olamaz. Bir kült ne denli ilkel olursa olsun, doğa ona dinsel yılı ve bayramları dayatır. Bunun Homeros'ta izi bile yoktur; *İlyada* genellikle mevsimi ve hava durumunu tanımaz." (Wilamowitz-Moellendorff)

İçinde naif hiçbir şey yoktur, dünya görüşü üstün ve şıktır. Sözcüğün yaratıcılık psikolojisi anlamında da naif değildir: Homeros bilinçli bir yaratıcıdır. Hexameter de çok karmaşık, geç dönem şiir biçimidir, dili de yapaydır, yazınsal bir dildir, olasılıkla hiçbir yerde konuşulmayan ve yalnızca ozanların kullandığı bir ağızdır.

• ŞÖVALYE ŞİİRİ

Homeros destanı saray şiiri, şövalye şiiridir; tıpkı Büyük Ortaçağ'ın destanı gibidir. İçinde eski Akdeniz'in toprak işleyen halkı, eski halk dile gelmez; Yunan kültürünü yaratan fatihlerin büyük manifestosudur bu. Bu fatihler at sırtında Yunan yarımadasına girmişler ve orada kendi halindeki çiftçileri boyunduruk altına almışlar ve vasal prenslikler halinde örgütlemişlerdir.

İşte, bu yüzden, Homeros destanları Spengler'in anladığı anlamda Ortaçağ destanlarıyla "çağdaştır". Yunan Eskiçağı'nın bir resmini sunmazlar – Yunan Eskiçağı'ndan,

örneğin Batılı halkların Eskiçağı'ndan kalan *Edda* gibi bir yazınsal anı kalmamıştır. *Edda Şarkıları*, Spengler'in anladığı anlamda, Homeros'a göre çok daha "erken döneme aittir"; çünkü kültürün çok daha ilkel bir aşamasını yansıtmaktadır. Homeros kendi çağını yansıtır bizlere, fatihlerin artık barış içinde yerleştikleri ve şimdilik rahatsız edilmeksizin aristokratik toplumsal yaşamlarının tadını çıkardıkları çağı; tıpkı XII. ve XIII. yüzyıldaki Batılı şövalyeler gibi. Kimi kültür çevrelerinde bu an –feodalizmin doruğu– büyük epik yapıtların doğduğu andır.

• HOMEROS'UN SEÇKİNLİĞİ

Homeros'un epik biçeminin en değerli özelliklerinden birini bu yazın sosyolojisi durumu belirler: Belli şeylere karşı soylu bir çekingenlik. Homeros sevinin bedensel yanlarından söz ederken bize göre her Antik insan gibi oldukça açıktır, ama belli bir sınırı hiçbir zaman aşmaz. Toprak tadındaki her türlü gerçekçiliğine karşın onun bayağı olduğu ileri sürülemez; bir şey onu frenlemektedir: Seçkinlik yasası, soylu katman disiplini. Her soylu şiiri utangaçtır, geçen yüzyılın Macar ozanlarını düşünelim bir. Kabalığı yurttaş sever ve ona yalnızca yurttaş kızar. Aristokrat onu görmezden gelir.

Yine, bu aynı soylu ölçülülük karanlık insanaltı imparatorluğundan gelen her şeye karşı çıkar: Büyü, cadılık (oysa tüm bunlar Ortaçağ'da büyük bir rol oynamıştır) yoktur *İlyada*'da; *macabre* öğesi, ölümün dehşetinin ve ölümün tatlılığının canlı betimi eksiktir; eski dünya sıkıntılarının hiçbiri yer almaz; theriomorf, hayvan biçimindeki tanrılar ve insanlar, yani ruhun aristokrat olmayan, karanlık yanı eksiktir. *Odysseia* canavarlarıyla ve saklı gizli ölüm-kültüyle bu konuda da daha demokratiktir. *İlyada*'nın merkezinde yer alan itici tutkusu dostluktur: Akhilleus'un Patroklos'a duyduğu tutkulu dostluğu ve Patroklos'un ölümü üzerine öç alması. Dostluk tutkusu daha sonraki Yunan yazınında da tüm öteki halkların yazınına göre daha büyük bir rol oynar – ama her zaman yalnızca seçkin azınlığın, Yunan aristokrasisinin yazınsal bir anlatımı aradığı sırada.

• YAZGI

Aristokrat dünya düzeni ölüm düşüncesine dalmayı yasaklıyorsa da, ölüm, Homeros'un her sahnesinde ölmeyen tanrılar olarak karşımıza çıkar. Kahramanları tanrıları her zaman ölümsüz olarak, kendilerini ise ölümlü olarak duyumsarlar; Yunan şiiri insanlardan çok ölümlülerden söz eder. Kahramanları yalnızca ölmeleri gerektiğini değil, yakında, genç yaşta ve kanlar içinde geçip gideceklerini de bilirler. Güneşin ışıdığı Troya Ovası'nda giderek karanlık bir gölge durmadan ilerlemektedir. Homeros kahramanı için zırhı, kolu gibi yazgısı da onun bir parçasıdır. Yazgı bilinci, daha sonraki büyük Yunan trajedilerinin ilk çınlamaları ötede beride açıkçası güçlükle sürdürülebilen Homeros uyumunu bozar, ki bunda soylu toplumunun henüz başlamamış olan memnuniyetsizliği yansımaktadır. Eski dünyanın dehşeti bir gün yine de ortaya çıkar, bir tek kez, ama o *İlyada*'nın en sarsıcı sahnesidir: Akhilleus'un atı dile gelir ve yakında ölmesi gerektiği konusunda sahibini uyarır. Ama Akhilleus atı azarlar, ona kehanette bulunmanın yakışmadığını belirtir, arabasına biner ve savaş alanına sürer.

• İNSAN BÜTÜNSELLİĞİ

Hayvan biçimindeki, theriomorf bir öğenin *İlyada*'da dile geldiği tek sahne budur; yoksa dünyası sözcüğün en iyi ve en kötü anlamıyla insanidir. Homeros'un yapıtında insani olan her şey bulunur. Ortaçağ insanının İncil'de bulduğu gibi Antik insan her şeye Homeros'ta örnek bulmuştur; Homeros ve izleyicilerinin biçim verdiği Antik mitoloji Antik ruhun her kıpırtısını, Antik tutkunun her ayrıntısını içinde barındırır.

• İNSANCILLIK

İnsani olanın en yüksek düzlemini de, *par excellence* insani adını verdiğimiz şeyi de içinde barındırır. Bunca insanı, içgüdüyü ve tutkuyu yalnızca insancıl bir ruh anlayabilir ve betimleyebilirdi. Bu her şeyi bilme, her şeyi anlama, bu nesnellik, yansızlık tümüyle büyük yaratıcılara özgüdür ve ilkesiz bir yumuşaklığın sonucu değildir, ne de Flaubert'ce duyarsızlığın bir sonucudur; büyük yaratıcının varoluşuyla birlikte doğar ve insani sıcaklıktan, duygudaşlıktan kaynaklanır. İki destanın kimi sahneleri insancıl uygarlığın, insani uysallaşmanın sonsuz örneği ve yasa kitabıdır. Hermes'in genç bir savaşçı kişiliğine bürünmüş olarak gecenin karanlığında yaşlı Kral Priamos'a yol gösterir; oğlunun cesedi için yalvarmaya gelen yaşlı Kral Priamos'u betimlerken olduğu gibi Homeros'tan daha insancıl kim davranabilir? "Babanı anımsa..." Böyle diyerek hemen söze başlar Priamos, "Terk edilmiş yalnızlığı içinde bir başına olan ve seni özleyen babanı anımsa." Akhilleus'un gözlerinden yaşlar boşanır (Yunanlı kahramanlar ağlamaktan utanmazlar), ölümlü insani varlığımızın tüm duygularını yaşar, yaşlı babası için, çok sevdiği dostu Patroklos için ve genç yaşta ölmesi gereken kendisi için ağlar ve Hektor'un cesedini babasına teslim eder.

• YUNAN ÇİZGİLERİ

Homeros'un kahramanları nasıl da insanidir! Ve aynı zamanda nasıl da Yunanlıdırlar! İnsanın onları bunca sevmesinde, kuşkusuz, kendilerine alabildiğine benzemelerinin, her sözlerinin aynı biçimde karakteristik olmasının büyük bir rolü vardır. Ayrıca, edecek çok sözleri de var. Konuşmayı çok severler ve sözü kıt insanlar gibi sözlerinin doğru olup olmadığına da inatla sarılmazlar. Az önce andığımız bölümde, Hermes, Priamos'u Akhilleus'un çadırına götürmek üzere belirdiğinde hemen uzun bir öyküye girişir kendisinin ve babasının kim olduğu konusunda; tüm öykünün tek sözcüğü bile doğru değildir. Neden anlatır? Pratik hiçbir nedeni yoktur bunun, ondan bunu hiç kimse de sormamıştır, Priamos zaten onun Akhilleus'un bir savaşçısı olduğunu sanmaktadır. Ama Hermes yalan söyler, *l'art pour l'art:* Çünkü Yunanlıdır. Hermes'in hırsızların ve yeteneklerin tanrısı olduğu da doğrudur ya, yalan onun doğası gereğidir, Pallas Athena yalan söylemez, ama Hermes de ancak Yunanlıların tanrısı olabilirdi. (Ve de ne güncel bir Tanrı!) Yunanlı yalan söyler, sürekli olarak ve ısrarla, ve bu özelliği sanatsal olağanüstülüğüyle sımsıkı bağlantılıdır. Gerçeklik duyugusu zayıf olduğu için yalan söylemez, gerçeklik ile imgelemi arasındaki sınırı bilmeyen bir Hintli gibi zorunlu olarak yalan söylemez; Yunanlı yalan söylemek hoş olduğu için yalan söyler, çünkü

kendi yalanı onu eğlendirir. Yalan söyler, çünkü her Yunanlı bir parça sanatçıdır ve yeteneğinin ışıltılarını gösterebiliyorsa, *poiein*i, uydurmayı, öyküler uydurmayı gösterebiliyorsa sevinir.

• NEŞE

Homeros'un dünyası hafif, neşeli ve sonsuz çekiciliği olan bir dünyadır. Her ne denli tanrıların dudağı, hatta atların ağzı bile yaklaşmakta olan sonu anımsatıyorsa da, her ne denli *İlyada* büyük bir gömme töreniyle sona eriyorsa da, yine de, neşe, uyumdur bilincimizde yerleşen Homeros adıyla ilgili olarak. Hellas'ın sonsuz mavi göğünü ve dostluk dolu Ege Denizi'ni anımsatır. Bu neşe ve uyum her uyum gibi olasılıkla güçlükle elde edilmiş bir hazineydi: Soylu toplumunun yetkinliğinin çökmeden önceki yansıması.

• EPİK GELENEK

Bir destan olarak kalan *İlyada*'dır. Destanın biçimsel kuralları ondan çıkarılmıştır: Yakarma (invocation) (göksel bir varlığın yardıma çağrılması), giriş (exposition) (şiirin başında konunun belirtilişi), geçit resmi (inumeration) (orduların geçit resmi), mitolojik gereç (mucize öğesi); ki İlyada'da henüz salt bir gereç değildi, ama sonraları böyle oldu; destansal gevezelik ve büyük benzetmeler Homeros için henüz çok doğaldı, bu durum ilkellere henüz yakın duran gözlem yönteminin sonucuydu, daha sonraki destan ozanları içinse artık ağır ve dışsal bir zorunluluk anlamına geliyordu.

• HOMEROS'UN YAPITLARI

Antik dünya Homeros'a destanlar dışında daha pek çok şiiri mal etmiştir. Pek çok şiirin yanı sıra, örneğin, Homeros ilahilerini; bunlar aslında giriş şiirleriydi, Homeros'un destanının bir bölümüne başlamadan önce rhapsodoslar okurlardı. *Kurbağa ile Farenin Savaşı*'nı, bu büyük destan biçemi parodisini –yiğit kurbağalar ve kahraman fareler Homeros jestleriyle ateşli ateşli tartışırlar– ve daha bir yığın yitik şiiri. Tüm bunlar olasılıkla Homeros'un yapıtları değildir.

• HOMEROS'U İZLEYENLER

Yunan destan sanatı, belirttiğimiz üzere, Homeros ile başlamamıştır; yapıtları günümüze gelmeyen öncülleri vardı. Benzer biçimde, epik şiir onunla da sona ermemiştir. *İlyada*'nın izinde sayısız destan çıkmıştır ortaya; *İlyada*'nın öncesini, yani Troya Savaşı'nın baş göstermesini, derken *İlyada* ile *Odysseia* arasındaki boşluğu doldurarak Troya'nın yok olmasını anlattılar; daha sonra da Yunan kahramanlık söylencelerinin başka çevrelerini, örneğin Thebai'nin kuşatılmasını anlattılar. Bu daha sonraki İon ozanlarına *cyclique* adı verilir; onların yapıtlarıyla destansal döngü, yani çember kapanır. Günümüze yalnızca birkaç kırıntı ve içerik özetleri kalmıştır. Bunların ne içeriklerinin soylu seçkinliği, ne de biçim bakımından Homeros'a yaklaşabildiklerini belirlemek olanağı vardır ve yitmiş olmaları dolayısıyla da özellikle üzülmemiz gerek-

mez. Ama Hesiodos ile birlikte Yunan mitolojisinin çemberi tümüyle tamamlanmış oldu ve böylece Antik düşünceye çok büyük bir hizmette bulunmuş oldular. Eskiçağ ozanlarının her biri onlardan yararlandı, yalnızca ozanlar da değil, düşünürler, hatipler, tüm Eskiçağ insanları. Homeros, Hesiodos ve kykloslar Eskiçağın İncil'iydi; eğer ölümsüz tanrılara bağlı kalmak istiyorsa, her insani şeyin uyması gereken ozansal ve örnek bir dünya tarihiydi.

HESİODOS

Adı yüzyılları aşan öbür büyük Yunanlı destan yazarıdır; Homeros'tan sonra yaşamıştır, erişilmez ustayı ölçülü bir biçimde taklit etmiş olsa da, artık tümüyle başka bir gözlemin, tümüyle başka bir epik biçemin ozanıdır. O, Homeros gibi kahramanlarının ardında yitmemektedir artık, kişisel yakınmalarını da şiirine dokur; lirik şiir dönemi yaklaşmaktadır.

• *İŞLER VE GÜNLER*

Hesiodos[1] artık bir soylu, bir saraylı ozan değildir. Yoksul biridir, şarkıcılık anlaşılan onun geçimini sağlamıyor, verimsiz küçük tarlasını büyük bir özenle işliyor. Başyapıtı *İşler ve Günler*, kahramanları değil, çalışmayı, tarla işlerinin doğanın belirlediği düzenini, çalışmanın değerini döküyor şarkıya. (Çalışmanın utanılacak bir şey olmadığını ilk söyleyen odur.) Yoksul insanları zenginlere karşı ihtiyatlı olmaları konusunda uyarır ve yararlı öğütler verir: Dostluk nasıl korunur, iyi eş nasıl seçilir vb. Hesiodos eğitmek ister, eğlendirmek değil, yapıtı ilk didaktik şiirdir.

Homeros'un tanrıları yalnız ölümsüzdürler. Hesiodos'un öteki başyapıtı *Theogonia*'nın karakterleri, eski tanrılar, başlangıçtan beri yaşamaktadırlar: Gece, Khaos, Gaia, Yer, Uranos, Gök, korkunç yeraltı karanlığı Erebos ve Eros, sevi. Uranos'un egemenliğine oğlu Kronos, zaman son verdi, Kronos'unkine ise onun oğlu Zeus. Bizim yaşadığımız bu kozmosu, bu evreni, eski barbar kozmoslardan sonra gelen düzen ve akıllılık dünyasını Zeus yaratmıştır. Dünya zamansız bir eski varoluştan böylece tarihe geçmiştir. Dünyada Zeus ve onun ışıklar içindeki arkadaşları egemenlik sürmektedir. Ama eski tanrılar, gigaslar ve titanlar bugün de yaşamaktadır!

1) Hesiodos Boiotia'daki Askra'da doğdu. İÖ 700 dolaylarında yaşadı. Çoban ve çiftçiydi, küçük kardeşi Perses ile kavga etmiş, göç etmiş, derken bir cinayete kurban gitmiştir.

2.
Lirik Şiir

• TOPLUMSAL GERİ PLAN, YAPIT TÜRÜNÜN GELİŞMESİ

Şiirsel yapıt türünün üç büyük sınıfı kimi kültürlerde belli bir yasaya uygun olarak birbirini izler: Zaman sıralamasında ilki destandır, ondan sonra lirik şiir, derken dram gelir. Yunan yazınının gelişmesi bile bir örnektir, açıkça izlenebilir.

Yunan lirik şiirinin çağı VII. ve VI. yüzyıldır; aristokrat toplumun büyük bunalımlardan sonra yerini halk egemenliğine ya da halk kökenli tiranlığa terk ettiği ve bunun yanı sıra Homeros'un Yunanlılarından daha yumuşak, daha cinsellik dolu ve daha dindar olan eski Akdeniz halkının katı Yunan katmanını parçalayıp ötesine geçtiği zamandır.

Günümüze kalan en eski lirik şiir örnekleri Homeros'un destanlarından daha sonraya aittir, yine de, alabildiğine ilkeldir. Lirik ozan şimdilik destan biçiminin güvenli siperinden ancak korka korka çıkmaya cesaret ediyor. Lirik şiir biçimi doğuyor: Destan nesnelliğine sahip hexameteri daha lirik, daha kesik, iki kısa şarkıya ayrılan pentameter ile uzatıyorlar ve böylece karşımıza ilk lirik biçim, *elegia* çıkıyor. Konu bakımından da destandan uzaklaşmaya cesaret edemiyorlar. İlk *elegia* ozanları henüz "elejik bir hava" yansıtmaz, savaş kışkırtıcılığı yaparlar, siyasal ilkeler ya da yaşam bilgeliği yayarlar; kişisel ses azdır, duygusal anlatım hemen hiç yoktur bu şiirde.

• TYRTAİOS

Örneğin, Tyrtaios (olasılıkla İÖ 630 dolaylarında yaşamıştır) Ispartalıları elejik şiir biçimiyle savaşa kışkırtmıştır; Ispartalılar ona o denli saygı duyuyorlardı ki her savaştan önce şiirlerini dinlerlerdi. Söylenceye göre, Ispartalılar, Atinalılardan yardım istemişler, bunun üzerine Atinalılar topal bir öğretmen göndermişlerdir: Tyrtaios... Şiirleri cesaret şarkılarıdır; "ölümün kara cinlerini güneş ışığı gibi arzuyla bekleyen" savaşçıları cesaret en büyük hazinedir diye uyarıyor. Günümüze topu topu üç şiiri kalmıştır.

• THEOGNİS

Günümüze Theognis'in şiirlerinden çok daha fazlası kalmıştır. Bunların çoğu *gnóma*lardır, yani yaşam bilgeliği, ahlaksal dersler sunan kısa şiirlerdir; küçük bir bölümü, tümü de elejik şiir ölçüsüyle yazılmış *skolion*lardır, yani içki şarkılarıdır.

Oğlan arkadaşının dikkatini çektiği gerçeklikler çoğu kez pek şaşırtıcı değildir, ama o zamandan beri de gerçek olarak kalmışlardır: Örneğin, yoksul olmanın çok tatsız bir şey olduğu ve en büyük sorunun da çoğu zaman kötülerin parasının olmasıdır, iyilerinse parası yoktur. Gerçekliklerin büyük bölümü sürgüne gönderilmiş, gücünü yitirmiş küçük soylunun ilkelerini yansıtır. Eskiçağ Theognis'in insanlar üzerine bilgisine saygı duymuştur; Ksenophon'a göre, insanlardan tıpkı atlardan anlayan birinin binicilik üzerine konuşması gibi uzmanlıkla söz etmiştir.

• ARKHİLOKHOS

Destandan lirik şiire giden yolda bir sonraki durak iambos-şiiridir ve bu şiiri en başta Arkhilokhos (İÖ 650 dolaylarında) işlemiştir. Eskiçağ'da etkisi çok büyüktü, Horatius da *epodos*larında onu taklit etmiştir. Tam karşıtı olarak Homeros'un yanına yerleştirmişlerdir: Homeros her şeyi övmüş, her şeye güzel, seçkin bir sıfat bulmuştur; buna karşılık, Arkhilokhos her şeyle alay etmiş ve aşağılamıştır.

• ALKAİOS

Gerçek lirik şiir, duyguları anlatan şiir, ilkin Aiol kabilesi çevresinde çıkmıştır ortaya, Aiolların müzik kültürünün etkisiyle (Aeol-harpi). İki büyük Lesboslunun, Alkaios'un ve Sappho'nun şiirlerini de kithara eşliğinde sunmuşlardır. Şarkıyı bentlere burada bölmüşlerdir; her iki büyük Lesboslu ozanın anısını onların adını taşıyan bent saklamaktadır. Alkaios'tan bize başka pek bir şey kalmamıştır. Yazınsal önemi dolaylıdır: Yapıtı daha sonraki öğrencisi Horatius'ta yaşamını sürdürmektedir.

• SAPPHO

Eskiçağ'ın efsanevi kadın ozanı Sappho'dan[1] da pek fazla bir şey kalmamıştır: İki uzun parça ve daha sonraları bütünlenmesi iyi kötü başarılan yığınla küçük kırıntı. Ama bu iki od Sappho'nun adını kuşatan büyük saygıyı doğrulamak için yeter de artar bile. Bu şiir gerçek, arı bir şiirdir, sonsuz duyguların anlatımıdır.

Odlardan birinde Afrodit'in şimdiye dek onu ara sıra ziyaret etmek lütfunda bulunduğunu ve ona neden acı çektiğini sorduğunu, onu avuttuğunu, cesaretlendirdiğini belirterek, şimdi sevi yüklü kadın yakarılarına kulak vermesini ve *symmakhos*u olmasını, yani savaşçı yandaşı olmasını rica eder. Öteki, sevinin hastalık öyküsünün insanın soluğunu kesen bir yoğunluğa sahip lirik betimidir; tüm beden, bedensel olarak elle

1) Sappho Lesbos Adası'nda, Mytilene'de (Midilli) doğmuştur; 619-568 yılları arasında yaşamış olmalıdır. Söylenceye göre, Phaon adlı bir gence duyduğu umutsuz sevi yüzünden kendini Leukas burnundan aşağı atmıştır.

tutulur bir biçimde sevi hastalığının pençesinde kıvranır bu şiirde. Macarca'ya pek çok kişi çevirmiştir, Endre Ady de bunlar arasındadır.

• ANAKREON

"Sevinin ve şarabın neşeli şarkıcısı" Theoslu Anakreon da (VI. yüzyıl) sürgüne gönderilmiş bir soyludur, tiranların sarayının konukseverliğinin tadını çıkarır, saray ozanıdır. Az sayıdaki güvenilir parçada sevi ve şarabın neşeli şarkıcısının yaşlanmasından söz ederken pek de neşeli olmadığı, daha çok hüzünlü olduğu görülür. Şarapla suyun karışım oranı konusunda onun salık verdiği (on ölçü su ve beş ölçü şarap) bugün bilinen tüm şarap-su karışımı türlerinden daha hafiftir. Ama renkli sandalet giyen kızdan ve kendisine erguvan top atan Eros'tan söz eden sevi şiirleri gerçekten de Anakreon'un ününe layıktır.

• ANAKREONTİKA

Anakreon ölümsüzlüğünü bu inanılırlığı olan şiirlere değil, zamanla adıyla ilişkilendirilen bütün bir yapıt türüne borçludur, *anakreontika*ya. Sahte anakreon şarkıları çok sonraları, kısmen imparatorluk Roma'sında doğmuştur. Şarap ve sevinin oyunsu, sorumsuz ve tutkudan uzak karışımı, biçimlerinin şımarık tatlılığı, içlerinde dile gelen sahte bohem küçük kentsoyluluk, iki bin küsur yüzyıl boyunca büyük bir çabayla taklit eden küçük kentsoylu sahte bohemlerinin çok hoşuna gitmiştir. Anakreon'un kendisinin, bu sürgün soylunun bu plebyen şiirle bir ilişkisi yoktur.

• KORO ŞARKISI

Eskiçağ'dan beri Yunan lirik şiirinin en yüksek doruğunun koro şarkısı-şiiri olduğu düşünülür, zaman açısından da en geç olgunlaşan budur. Bugünkü gözle bakıldığında koro-şiiri arı şiirden, kişisel ve dolaysız anlatımda Sappho'nun ulaştığı sonuçlardan bir uzaklaşmadır daha çok; epik ve toplumcu dünyaya bir dönüştür. Koro Dor budunları arasında gelişmiştir; ortaklaşalık karakteri ve kahramanca havası askeri ruhlarına uygun düşüyordu.

Eski koro ozanlarının bir iki dizelik parçaları dışında günümüze yalnızca efsanevi adları kalmıştır: Örneğin Alkman, Stesikhoros ve turnaları ile Schiller'in şiirleri dolayısıyla ünlenmiş olan İbykos. Üç büyük koro ozanı, Simonides, Bakkhylides ve Pindaros daha 500 ile 450 yılları arasında, yani Atina trajedisiyle ve Yunan felsefesinin ilk büyük adlarıyla aynı zamanda çalışmışlardır. Yunan aristokrat şiirinin gecikmiş işleyicileri, onun çatısını çatanlar bunlardır. Prenslerin saraylarında yaşarlar, şenlik ozanlarıdırlar, şiirlerini sipariş üzerine yazarlar ve bunun karşılığı da çok cömertçe ödenir, birbirleriyle koruyucularının lütfuna erişmek için savaşım verirler ve bunda kıskançlığın rolünün olmadığı da söylenemez.

Şiirlerinin en büyük bölümü büyük, ulusal karakterdeki bir spor yarışması vesilesiyle yazılmıştır: Bunlarda Olympos, Delphoi, Nemea ya da İstmos yarışmalarını kazananlardan birini överler. Yunan sporu en yüksek noktasına bu sıralarda ulaşmıştır. Büyük yarışmalar Ortaçağ'ın şövalye alıştırmalarının oynadığı rolü oynuyordu. Ortaçağ'da da

en olağanüstü şövalye alıştırmaları şövalyelik kurumlarının çöküşü sırasında düzenlenmiştir; Yunan aristokrasisi de yarışmalarda en büyük görkemi gerçek iktidarını tam yitirmek üzereyken gösterir. Yunan kültüründe şiir ve spor, ruh ve beden saygısı henüz bir uyum içindeydi. Şampiyon, ozan kendisinden söz ettiği için gurur duyuyordu, ozan da şampiyondan söz edebildiği için. Ozan için yarışma yalnızca bir başlangıç noktası anlamına geliyordu: Gözüpek çağrışımların dolambaçlı yolunu izleyerek anında ozansal açıdan daha verimli alanlara geçerdi: Şampiyonun doğduğu kenti överdi, at yetiştirici tiranın ünlü atalarını överdi ve kestirme yoldan mitoloji dünyasına, Yunan şiirinin kutsanmış olan konu çevresine kanatlanırdı.

• SİMONİDES, BAKKHYLİDES, PİNDAROS

Eskiçağ, Simonides'i ve Bakkhylides'i diksiyonlarının büyüsü ve araya dokudukları bilgelikler yüzünden severdi. Simonides epigramlarıyla da ünlüdür; örneğin, Thermopylai'de can veren kahramanların mezar yazıtını bugün de herkes bilir. (Belki de o yazmamıştır.) Ama Pindaros'a (y. 520-445) her ikisinden daha çok değer veriliyordu. Eskiçağ genellikle büyük ozanlara saygılıydı, ama Pindaros'la ilgili olarak artık neredeyse yalnızca dinsel bir saygınlık söz konusuydu. Delphoi'de, Apollon'un kehanet tapınağında kendi altın koltuğunda oturma hakkı vardı; Büyük İskender doğduğu kenti, Thebai'yi ele geçirip yerle bir ettiğinde yalnızca onun evine dokunmamıştır. Horatius, Pindaros'u izlemek isteyenin güneşe doğru uçan İkaros'un başına gelenlerle karşılaşacağını söyler.

Yunanlılar ona *megalophonotatos*, en büyük sesli adını vermişlerdir. Onun grotesk görkemine, saçtığı ışıltılara, ağır sıfatlarına, insanın soluğunu kesen tümcelerine hayranlık duyuyorlardı. "Ak sütle karıştırılmış bal, çiy damlaları içeren, aeol flütleri eşliğinde söylenebilen bir içki" diye nitelemiştir kendi şiirini. Yapıt türü bakımından öncüllerini pek tanımadığımız için bugün artık ünlü bulanıklığına neyin yol açtığını da bilmiyoruz: Acaba eskimiş uzlaşmalara sarılmıştı da o yüzden mi, yoksa uzlaşmalara uzak durmaya çok çabaladığı için mi? Tuhaf, alışılmadık deyişler, kesik, peygamberce anlatım yöntemini aradığı kuşkusuzdur.

Pindaros yazını çok büyük ve çok etkili bir biçimde etkilemiştir. Şaşılacak bir biçimde tam da onun bulanık Pindaros dili anlaşılmadığı için etkilemiştir yazını. Pindaros'un bulanıklığına yol açan şey belki de anlamlarını yitirmiş geleneklere yapışmasıdır – ama sonraki çağlar bunu "Pindaros'un göksel kanatlanması" olarak nitelemiştir. Pindaros'u bulanık yapan şeyin fanatikliği olduğunu düşünüyorlardı ve kendileri de rasyonel anlatımın bağlarını bir yana bırakmak, özgün, hiç duyulmamış mecazlar kullanmak, mantıklı anlatımın ötesinde doğrudan doğruya ruha seslenen sözcükleri bulmak konusunda ondan cesaret aldılar; Pindaros Ronsard'dan başlayarak Goethe'nin *dithyrambos*larını[2] ve Hölderlin'in geç dönem ilahilerini aşarak Nietzsche'ye, Walt Whitman'a ve anlatımcılara dek "arı şiiri" esinlemiştir.

2) Dithyrambos: İmgelem açısından kanat çırpan bir doğaya sahip, od ve şarap şarkısı arasında yer alan lirik şiir; aslında Dionysos (Bakkhus) onuruna yazılmış ilahi. (ç.n.)

3.
Dram

TRAJEDİ

Yunan sahne oyunu ikili bir köke sahiptir: Bir yandan korodan, öte yandan ise Tanrı'ya saygı danslarından doğmuştur. Tanrı'ya saygı dansını her halk tanır; genellikle hayvan postuna bürünmüş dansçılar hayvan biçimindeki tanrıların yaptığı işleri temsil ederler. Macarların da bu tür dansları vardı, bu dansa katılanlar geyik ya da boğa kılığına girerlerdi; regös-şarkılarımızın "mucizevi geyiği" ve Hırvatistan'da henüz yaşamakta olan Macar kökenli Buşo dansı bunların anısıdır. Atina yakınlarındaki Sikyon'da çok eski zamanlardan beri keçi postuna bürünmüş erkekler kimi bayramlarda dans ederlerdi; Yunanca *tragodia* sözcüğü (*tragos*, keçi demektir) bu tür keçi danslarına göndermede bulunur.

• DİONYSOS

İÖ VII. yüzyılda Yunan toplumunu büyük bir dinsel-mistik dalga sarstı. Dionysos, Bakkhos, şarabın, damarlarımızda ve doğada dolaşan, yaşam veren sıvıların, canlı yaşamın, mahmurluğun ve kendinden geçişin genç tanrısı zafer yoluna koyulmuştu. Mitosunun tanıklığına bakılırsa yerleşmesi çok büyük savaşlar pahasına gerçekleşebilmişti. Aydınlık Homeros dünya görüşüyle yetişmiş olan Yunan soyluları, kendisine hayranlık duyan Trak kadınlarını kış ortasında, geceleyin sarp uçurumların kıyısına süren ve erkekleri yarı donmuş kadınları aramak zorunda bırakan bu uyumsuz, yabanıl tanrıya karşı çıktılar. Dionysos devrimci bir tanrıdır, gençlerin ve kadınların tanrısıdır: Usdışı güçlerin özgürleşmesi anlamına geliyordu, ölçü tanımayan tutkunun ve ıstırapların Yunan yaşamına girmesi anlamına geliyordu. (*Pathos* sözcüğü Yunanca'da her iki anlama da gelir!)

Dans ve koro kısa zamanda bu yeni tanrının hizmetine girdi. Arion, Korinthos tiranının görevlendirmesi üzerine Dionysos onuruna bir koro kurdu; eskiler trajik şiirin kurucusu olarak onu görüyorlardı. Atina'da yeni tanrı kültünü –Dionyssia adlı tören biçiminde– sanatlara karşı büyük bir ilgi duyan tiran Periandros örgütlemiştir. 535'te Thespis böyle bir tören sırasında Atina sahne oyununun temelini atarak dansı koroyla birleştirdi. Bu tarihten sonra Dionyssialarda sahne oyunu sunmak kurumsallaştı.

• ATİNA

Ama bu aşamaya, dansın ve koronun birleştirilmesi aşamasına pek çok başka halk da ulaşmıştı; bunlardan Yunan trajedisinin çıkması yine de yalnızca Atina'da gerçekleşmiştir. Büyük Yunan trajedisi ancak Peisistratos gibi tiranların çökmesinden sonra gelişebilmiştir. Toplumsal geri planı Atina demokrasisidir ve ona layık bir anlatım olduğunu göstermiştir: Toplum ve sanat bu seçkin tarihsel anda aynı yükseltide buluşmuştur.

Pers savaşları sırasında Atina yurttaşı polisle, kent devletiyle o denli kaynaşır ki yaşamının her anı kent yaşamının bir anı olur. Bu ortaklaşalık bireyin her şeye egemen devletin iradesine hiçbir sınırlama olmaksızın boyun eğmesi sonucu oluşmamıştır; çünkü agorada halk oyu dolayısıyla kentin yazgısını ilgilendiren her konuda kendisinin karar vermesi gerekiyordu. Atina kent devletinin ölümsüz yaratıcısı Perikles ortak yaşamı da sözcüğün en soylu anlamında neredeyse bir tiyatro olarak görüyordu: Amacı her Atinalının *aretes*ini, "erdemini", cesaretini, bilgeliğini, varlığını değerli kılan özellikleri gösterebilmesiydi. Bu derin ve trajik ortaklaşa sorumluluk bilinci büyük Yunan trajedisinin toplumsal geri planıdır.

• TİYATRO

Yunan tiyatrosu günümüz tiyatrosuna göre her açıdan başkaydı. Yunan dramları her akşamın eğlencesi değildi: Yalnızca belli büyük törenler vesilesiyle oynanıyordu ve bu hiç de eğlendirme amaçlı değildi. Tiyatro ticari bir girişim sayılamazdı: Yarışmaya gönderilmiş olan sahne oyunları arasından (Atina'nın "agonal" düşüncesi her konuda özgür bir yarışma olsun istiyordu) Atina'nın en önde gelen insanları drama yarışmasına katılabilecek olanları seçiyordu; kent bunların ozanlarına koroyu oluşturmak için gerekli parayı sağlıyordu. Daha sonraları, yeni bir kurul, sahnelenmiş olan dramlar arasından hangisinin ödüle, *tripus*a layık olduğunu belirlemeye başlamıştır. İzleyiciler tiyatroya bedava giriyorlardı; bu durum yurttaşlık hakları arasındaydı. Oyun akşam değil de öğleden önce başlıyordu, güneşin iyice parladığı bir sırada –öyle ki, izleyiciler oraya işten sonra gitmiyorlardı– tiyatroya gitmek o gün en başta gelen iş sayılıyordu; oraya bir tanrıyı kutsamaya gider gibi gidiyorlardı. Sahnenin yalnızca bir adet sürekli dekoru vardı, tiyatro oyuncuları yüksek *kothurnus*lar,[1] stilize edilmiş, geniş din adamı giysileriyle, maskeyle ve maskenin ardına gizlenmiş ses yükseltici bir donanımla çıkarlardı sahneye. Öyleyse, mimik bilinmemekteydi, oyuncunun karakteri ön plana çıkamazdı,

1) Kothurnus: Trajedi oyununa çıkan oyuncuların iyice yükseltilmiş ayakkabısı. (ç.n.)

profesyonel oyuncular da yoktu zaten, birinin bile adını bilmiyoruz, bildiğimiz, oyun yazarı ve devlet adamı Sophokles'in çocukluğunda tiyatro oyuncusu olarak da büyük bir başarı kazandığıdır; üstelik Nausikaa rolünde, zarif top oyunuyla.

• KORO

Günümüz insanı için en büyük, en güç ayrım yine de korodur; Yunan dramlarının günümüzdeki sahnelenişinin tadına varılmamasına yol açan budur genellikle. Bizi diyalog, erkek ve kadın kahraman ilgilendirmektedir ve on iki yaşlı insanın ya da genç nemfanın[2] oyunun ortasında durmadan şiirler okumalarının ne işe yaradığını anlamayız. Estetikçilerin şu belirlemesini, koronun ideal izleyiciler olduğunu ve bizim yerimize ne duyumsamamız gerektiğini söylediklerini benimsesek bile bunun bir yararı olmaz. (Çünkü koro genelde tümüyle başka şeylerden söz eder!) Ozanın tutumunu da temsil etmez. Antigone'de koro ürkek, uşak ruhlu yaşlılardan oluşur; bunlar uzlaşmalar ve küçük kentsoylu akıllılığı adına Antigone'yi yücegönüllü eyleminden caydırırlar. Koro gerçekten kadın kahramandan çoğu kez –bugünkü anlamıyla– "rezalet çıkarmamasını" rica eder.

Eğer Yunan korosunun genellikle konuşmayıp şarkı söylediğini, günümüz tiyatrosu diliyle müzikal bir geri plan yarattığını düşünecek olursak, onu anlamaya biraz daha yaklaşmış oluruz. Genellikle Yunan draması günümüz sahne oyunu ile operası arasında bir yerde bulunuyordu.

Ama, gerçekten, ancak Yunan tiyatro oyununun bir topluluk sanatı olduğunu göz önünde bulunduracak olursak bu durumu anlayabiliriz. Koro topluluktur, oyuncunun betimlediği karakterlerin yazgısı onun karşısında sürüp gider, ama asıl kahraman koronun kendisidir. "Tiyatro oyuncusu"nun Yunanca karşılığı, *hypokrites*, yanıtlayan anlamına gelir, onun işi yalnızca koronun sorularını yanıtlamaktır, Yunan dramında çoğunlukla sahne gerisinde geçen olayları anlatmaktır işlevi – bunun amacı ardından koronun duygularını açıklamaktır. Modern dramda oyuncu yazgısına kendisi tepki gösterir, Yunan dramında ise topluluk. Yunan dramının oyuncusu en özel düşüncelerini de bildirir koroya; Spengler'in deyişiyle "iç gözlem de açık bir etkinliktir"; çünkü Atinalı hiçbir zaman özel bir insan değil, her zaman polisin yurttaşıdır, tüm yaşamı yurttaşlar ve tanrılar önünde geçer ve yaşamının anlamını veren de budur.

• YAS ŞARKISI

Yunan trajedisinin tarihi boyunca her zaman olay örgüsü giderek ön plana çıkar. Üç büyük trajedi yazarının çiçeğe durmasından sonra, *Poetika*'sında trajedinin kurallarını bir araya getiren Aristoteles, artık olay örgüsünü en önemli öğe saymaktadır. Ama hiçbir zaman koronun şarkılarını ikinci plana atacak denli önemli bir öğe olarak önem kazanmamıştır. Yunan trajedisi özünde her zaman özgün haliyle kalmıştır: Yas şarkısı olarak. *Kommos*, yani koronun yas şarkısı günümüze gelen tüm Antik trajedilerde yer

2) Nemfa: Yunan-Roma mitolojisinde doğa güçlerini temsil eden, uzun ömürlü, sonuna dek genç, ama ölümlü tanrıça. (ç.n.)

alır; Antik trajedinin belkemiğini oluşturur. Yas şarkısını yalnızca koro okumaz, oyuncular da çığlıklar atarlar, hıçkırırlar, kendilerini koyvererek, tutkulu bir biçimde Yunan sahnesinde acı çekerler. Trajedi (bizim anlayışımıza göre trajik savaşım) pek çok kez, daha sahne oyununun başlamasından önce olup bitmiştir. Aiskhylos'un Niobe'sinde –ki bu oyunu yalnızca Aristophanes'in alaylı sözlerinden tanıyoruz– Niobe'nin çocuklarının tümü sahne oyununun daha başlangıcından önce ölmüşlerdir ve Niobe dram boyunca konuşmaz, acılar içinde kıpırdamadan oturur ve üzüntüsünün belirtisi olarak da yüzünü örter. Prometheus'u sahnede hemen kayaya zincirlerler, savaşımının değil, çektiği acıların tanığı oluruz yalnızca; Sophokles'in Aias'ını çılgınlığı artık geçip de kendine geldiği zaman görürüz ve tam bir bilinç içinde acı çekmeye başlar ve yaşamına kendisi son verir – ve Yunanlıların da en karakteristik Yunan trajedisi saydıkları Kral Oidipus olayların çoktan olup bittiği trajedilerin sonsuz örneğidir, biz yalnızca sonuçları, çekilen acıları görürüz. Bu durumda, bir matematikçi ruhuyla, etkinliğin en yüksek noktasını arayan Batı dramına karşılık Yunan dramının edilgenliğin en yüksek noktasını aradığını belirleyen Spengler haklıdır. En derin ayrım belki de budur.

• OLAY ÖRGÜSÜ

Şu çok önemli ayrılık, yani Batı dramının olay örgüsü bir sürpriz gibi gelişirken Yunan dramının olay örgüsünün izleyicilerce çoğunlukla önceden bilinmesi de bu temel ayrımla bağlantılıdır. Üç büyük trajedi ozanı (bir oyunun, Aiskhylos'un *Persler*'inin dışında) her zaman Yunan kutsal tarihinden, mitostan, Homeros'tan ve kyklik (cyclical) ozanlardan çıkarır konusunu. Bu tıpkı günümüzde tüm dramların İncil'den konu çıkarması gibidir. Daha sonraları Yunan dramı bu açıdan da bizim anladığımız anlamdaki drama doğru ilerlemiştir: Euripides artık mitosla öyle oynuyordu ki çoğu kez izleyicileri şaşırtıyordu ve niyetinin bu olduğu da belliydi. Aristoteles sürprizi artık dramsal etkinin çok önemli bir aracı saymaktadır; ama sürprizi en başta, söz konusu mitik öykünün çerçevesi dahilindeyse yerinde bulmaktadır. Gerçi sahneye mitik konudan başka bir şeyin getirilmemesini söyleyen eleştirmenlerle tartışır, ama çok ilginç ve karakteristik bir biçimde mitik öyküyü de pek az kişinin bildiğini ve trajediyi yine de anlayabileceklerini gerekçe olarak gösterir. Demek, o bile eğer izleyici sahnede neden söz edileceğini büyük ölçüde bilirse bunun bir avantaj olduğunu düşünmektedir. Bunlar göz önünde bulundurulunca Yunan izleyicisinin sahne oyunu karşısındaki konumu vaaz dinleyicisini anımsatabilir: Papazın neden söz edeceğini ve işi nereye vardıracağını bilir; onun daha çok merak ettiği, oraya dek nasıl varacağıdır.

• YERGİ DRAMI

Yas şarkısını, ıstırabı ve kutsal tarihi Yunan trajedisinin merkezine yerleştiren, Yunan trajedisinin büyük biçimleyicisi Aiskhylos'tur. Yunan sahne oyununun Aiskhylos'tan önceki ilk döneminde henüz daha sonra komedide billurlaşacak olan Dionysos öğeleri birbirinden ayrılmamıştı. Günümüze gelen az sayıdaki göndermeden anladığımız kadarıyla ilk trajedi yazarları henüz trajik ve komik öğeleri Shakespeare gibi karışık bir

biçimde kullanmışlar ve Phrynikos'un *Miletos Kuşatması*'nda görüldüğü gibi kutsal tarihin yanı sıra güncel konuları da seçmişlerdir. Trjedi ve komedi birbirinden ayrılınca eski karışık yapıt türü bir yergi dramı olarak yaşamını sürdürmüştür. Üç gün süren törenler sırasında birbiriyle bağlantılı üç oyun, trilogia oluşturan trajedi, bir komedi ve bir yergi oyununun sahnelenmesi bir âdet oldu. Yergi draması Antik yazın tarihinin büyük gizemlerinden biridir: Bunlardan hiç eksiksiz olarak günümüze gelen yalnızca bir oyun vardır, Euripides'in *Kyklops*'u.

Günümüze Aiskhylos öncesi dramla ilgili olarak yalnızca adlar kalmıştır; Euripides sonrası dramadan da yalnızca adlar vardır elimizde. Homeros öncesi ve sonrası epiğini saklamaya değer bulmayan Eskiçağ, trajediden de yalnızca en büyük üç yazarın yapıtlarını saklamıştır; onların da tüm yapıtları gelmemiştir günümüze. Bizans okul uygulamaları iki yaşlı yazarın, Aiskhylos'un ve Sophokles'in çok sayıdaki dramından geriye yalnızca yedi tanesini bırakmıştır; bunların dışında, yakınlarda Mısır'da birkaç papirüs kırıntısı kalmıştır. Euripides geç dönem Eskiçağı'nın yüreğine öncüllerinden daha yakındı; yalnızca bir okul klasiği olarak sürdürmüyordu yaşamını, okunuyordu da; yapıtları sayısız elyazmasında saklanmıştır, pek çok kırıntının yanı sıra on dokuz eksiksiz dramı günümüze gelmiştir. (Bunlardan biri, *Resos*, bugün artık Euripides oyunu sayılmamaktadır.)

Üç büyük trajedi yazarı aşağı yukarı aynı zamanda yaşamış ve yazmıştır: Perikles çağı dolayında Atina'da. Ama aynı yaşta değillerdi: Geleneğe bakılırsa, Aiskhylos Salamis utkusuna bir savaşçı olarak katılmıştır; Sophokles Aiskhylos tarafından bir bayram dolayısıyla kaleme aldığı *Persler*'in korosunda bir çocuk olarak yer almıştır; Euripides ise o gün doğmuştur.

Aiskhylos[3] Yunan trajedisinin gerçek yaratıcısıdır. Oyuncuların sayısını birden ikiye çıkaran odur, böylece oyuncu salt koronun "sorularının yanıtlayıcısı" olmaktan çıkmış, dramsal diyalog olanağı, Yunanlıların çok hoşlandığı dize savaşı, tek dizelik yanıt yetiştirmekten oluşan canlı diyalog doğmuştur.

• *SIĞINAK ARAYANLAR*

Günümüze kalan ilk dramı *Sığınak Arayanlar* konusunu mitostan alır, ikincisi ise o sıralar geniş kapsamlılığı ve kahramanlara özgü saygınlığıyla bir anda kutsal tarihle eşit duruma gelen güncel tarihti.

• *PERSLER*

Aiskhylos *Persler* ile Salamis utkusunu kutlar. Ama doğuştan bir trajedi yazarı olarak sevinç çığlıkları atan Atinalıları değil, orduları, ülkeleri, ulusal misyonu çökmüş olduğunu bilen düşmanı sahneye çıkarır. Oyunun ilk anından itibaren korkunç sezgiler sağanağı başlar ve trajik atmosfer giderek yoğunlaşır, ölü kralın, Dareios'un felaket

3) Aiskhylos İÖ 525'te Atina yakınlarındaki Eleusis'te doğmuştur. Eleusis gizli dinsel törenleri ona açıktı. Marathon, Salamis ve Platia çarpışmalarına katıldı. 456'da ölmüştür. Mezar yazıtı onu Marathon savaşçısı olarak över.

habercisi gölgesi de belirir, sonunda sahneye yenik kral Kserkses üstü başı dökülerek, ahlayıp oflayarak ve çökmüş bir durumda çıkar. Kserkses'i yerden yere çalan tanrılardır, *hybris*i, böbürlenmeyi, aşırı talihi cezalandıran tanrılar. Kserkses Asyalı ordusuyla Avrupa'ya saldırdığı zaman işlerin sonsuz düzenine karşı çıkmış oluyordu, toprağın kendisi, Hellen toprakları ve Hellen denizi bu barbar saldırıya karşı çıkmıştı ve onun felaketine de Atinalıların yiğitliğinin yanı sıra bu yol açmıştı.

• PROMETHEUS

Zincire Vurulmuş Prometheus olasılıkla bir trilojinin ortasındaki oyundur; *Ateşi Getiren Prometheus*'tan sonra ve *Prometheus Luomenos*'tan, *"Zincirleri Çözülen Prometheus"*tan önce yazılmıştır.

Aiskhylos'un her oyunu herhangi bir biçimde çok uzaklarda geçer, daha önce Eskiçağlılar bile onun *ekplexis*'ini, yani gündelik yaşamın dünyasının üzerine çıkmasını en büyük özelliği saymışlardır; *Persler* de dünyanın bir ucunda, uzak Pers ülkesinin olasılık dışı başkentinde geçer, ama hiçbirinin mekânı Prometheus'unki gibi duyumsanabilir bir biçimde dünyanın bir ucunda uzanmaz. İnsanlara ateşi getiren Prometheus kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde bir kayaya zincirlenir, havada tuhaf bir hışırtı duyulur ve Okeanos'un kızları çıkar ortaya, derken, "kendi adını taşıyan ırmağı" bırakıp gelen Okeanos'un kendisi de çıkagelir; bu öte dünyaya özgü havada Zeus'un elçileri dolaşmaktadırlar. Prometheus acılar içindedir ve inat etmektedir. Zeus'un egemenliğine kimin son vereceğini yalnızca o bilmektedir, ama bu kişiyi ele vermez.

• AİSKHYLOS VE TANRILAR

Homeros destanlarında olduğu gibi bu muazzam, karşı konulmaz etkiye sahip trajedide de tanrılara karşı takınılan tutum bugünkü okuyucu için çok tuhaf ve anlaşılmaz olan tutumdur. Homeros tanrıları pek fazla ciddiye almamıştır, Aiskhylos ciddiye alır onları. Çünkü bu arada üç büyük dinsel yenilik Yunan tanrı inancını derinleştirmiştir: Delphoi'deki Apollon kehanet tapınağı neredeyse bir devlet tapınağı durumuna gelmiştir, onun kehanetleri tıpkı Ortaçağ'daki papaların mühürlü genelgeleri ve aforozlarına benzer bir geçerlilik kazanır; Dionysos'a inananlar Yunan yaşamına yeni, *orgiastic* bir öğe getirmişler, orfik gezgin papazlar onlara öte dünya yaşamının gizlerini öğretmişlerdir.

Demek, Aiskhylos tanrıları ciddiye almaktadır; ama onlardan memnun değildir. Prometheus'u Zeus'a karşı korkunç bir suçlama konuşmasıdır bu. Zeus, talihsiz insan soyunu sevmekten ve onun soğuk, karanlık gecelerine ateşi getirmekten ve böylece daha üst düzey bir insanlığa doğru yola koyulmalarını sağlamaktan başka bir suçu olmayan Prometheus'u kayalara zincirletir. Zeus, İo'yu baştan çıkarır ve kıskanç karısı Hera'nın hamile bırakılmış kızın ardına düşmesini, bu korkunç kovalamacayı sessizce izler. Oyunun metnine göre, genellikle gücünü acımasız yöntemlerle koruyan yeni bir tiran gibi davranır. Oyun boyunca, Prometheus, koro ve Prometheus'un ziyaretçileri Zeus ile ilgili olarak öyle sözler ederler ki günümüzde devlet adamlarıyla ilgili böyle sözlere yalnızca tiranların yönettiği devletler değil, saygın devletler bile izin vermez.

Bunu nasıl anlamamız gerekiyor? Aiskhylos mitosu hazır bulmuştur ve onun üzerinde değişiklikler yapmaya –tıpkı bir Ortaçağ teologunun kutsal tarih üzerinde değişiklik yapmaya kalkışmaması gibi– niyetlenmemiştir. Üstüne üstlük, bu mitoslar eski, iyinin ve kötünün berisinde bir dünyada doğmuşlardı; ahlaksal ölçüleri göz önünde bulundurmazlar. Aiskhylos ise yüksek bir ahlak duygusuna sahip, sorumluluk bilinciyle dolu demokrasinin resmi sözcüsüdür, Dike'yi, adaletin her şeyin üstündeki değerini bilmektedir artık ve eski mitosların ahlaksızlığına kızmaktadır. Aiskhylos tanrıların korkunç, bugünkü deyişle şeytani gücünden kuşku duymaz, bunu bilir. Ama Prometheus'u aracılığıyla buna karşı baş kaldırır.

• YAZGI

Geriye kalan dört oyun, *Thebai'ye Karşı Yedi Kişi* ve *Oresteia* trilojisini oluşturan üç dram, alın yazısına kurban olan, lanetlenmiş ailelerden söz eder. Aiskhylos çağı Yunanlıları damarlarında aynı kan dolaşan kişilerin büyüsel bir biçimde birbirlerine bağlı olduklarını ve miras kalan aile yazgısını da ırsi bir hastalık gibi düşünüyorlardı: Lanet kanda gizlenmektedir, kanla birlikte ardıla geçer, bu kaçınılmazdır.

• *THEBAİ'YE KARŞI YEDİ KİŞİ*

Thebai'ye Karşı Yedi Kişi'nin kahramanı Eteokles ailesinin yazgısından kurtulamayacağını iyi bilir, ama Yunan yazgısı açık değildir. Gerçi o kendisi kardeş düellosunda ölecek, ama kenti kurtarabilecektir. Yapıt kendisini feda etmeyi bilen Atinalı yurttaşlık bilincinin büyük bir yansımasıdır.

• AGAMEMNON

Günümüze kalmış tek triloji olan Oresteia'da aile yazgısı tümüyle gözler önüne serilir. Troya'ya karşı savaşan Yunanlıların başkomutanı Agamemnon yurduna döner; evde karısı Klytaimnestra'yı ve karısının sevgilisi Aigisthos'u gizlice öldürmek üzere geri gelmiştir. İlk sözden başlayarak salt kötü bir önsezidir tüm oyun, yazgı Argos kral sarayının üzerine çöreklenmiştir. Aiskhylos korkunun büyük ozanıdır; karakterleri insan boyutlarının ötesinde karakterlerdir, yine de, her zaman başları önde yürürler, önünde sonunda *heimarmene*nin, kaçınılmaz yazgının kendilerini yere çalacağını bilirler. Yani tanrıların kıskançlığından ve hilelerinden korkarlar! Agamemnon karısının yere serdiği süslü halıya basmak istemez, tanrıların bunu bir *hybris* işareti sanmalarını ve kendisini cezalandırmalarını istemez... Ama yazgı daha güçlüdür, halıya yine de basar ve tanrılar onu yine de cezalandırırlar. Klytaimnestra yoğun bir biçimde örülmüş bir ağ hazırlamıştır, banyodan çıkan Agamemnon'un üzerine kendini savunamasın diye onu atar: Bu ağ oyunun başından başlayarak tüyler ürpertici bir biçimde, benzetmeler yoluyla durmaksızın karşımıza çıkar: "Agamemnon'un haberlerde sözü edildiğince yarası olsaydı delik deşik bir ağa benzerdi," der Klytaimnestra. İnsan üstü dehşet, kâhin kadın Kassandra'nın korkunun hezeyanı içinde Agamemnon'un ölümünü ve ailenin yazgısını önceden gördüğü sahnede doruğuna ulaşır. Cinayetin kendisi bundan

sonra artık fırtına gibi sahne gerisinde gerçekleşir ve o korkunç gerilimden sonra neredeyse bir hafiflemeye yol açar. Bu hafifleme belki de estetikçilerin o denli tartıştıkları *katharsis*tir.

Üç büyük trajedi yazarı arasında Aiskhylos en anıtsal olanıdır. Şiirinde bir eski dünya dehşeti, kökleri açısından Homeros'tan daha eski, karanlık güçlerden kalma bir korku vardır ve sanki şiirinin somurtkan görkeminde kimi zaman bu eski güçlerin, titanların, Erinnyslerin, yer tanrıçalarının, Okeanos'un kızlarının esini duyumsanır gibidir. Bulanık, sezgisel bir şiirdir: Düşler, kehanetler ve insanın tüylerini ürperten anılar, içinde bulunulan anı ve gerçeklik duygusunu yıkayıp silerler. Karakterleri koronun sürekli yakınmaları arasında ancak bir teselli gibi belirir ve trajedinin üst noktalarında koronun yası karanlık seliyle her şeyi kaplar. Kara sel kayaları yerinden söker: Anıtsal benzetmeler, çok ağır ünlemler, muazzam bileşik sözcükler.

Öteki iki büyük dram yazarı artık çözülme ve çökme çağının başladığı sırada yaşamıştır. Arkaik güçler bütünselliğe ulaşmış olan kent kültürüyle yer değiştirmişlerdir; Sophokles ve Euripides artık bilinçli ozanlardır, büyük ustadan, Aiskhylos'tan ders alırlar ve birbirlerinden de öğrenirler; insan içlerinde en büyüğünün en küçüğünden topu topu elli yıl daha yaşlı olan üç büyük trajedi yazarının kültürün birbirinden bu denli ayrı üç evresini nasıl olup da temsil ettiklerini zorlukla kavrar.

• SOPHOKLES

Sophokles[4] Goethe gibi insanların ve tanrıların gözdesidir. Sahne oyunları neredeyse her zaman birincilik ödülünü kazanmıştır; çünkü kendi beğenisiyle Atinalıların beğenisi arasında bir kopukluk yoktur. Homeros'un yanı sıra Hellen armonisi –insanlığın değişen çağlar boyunca yurt özlemi duymalarına yol açan armoni– en büyük ölçüde onun sanatsal kişiliğinde bedenselleşir.

Sophokles, Aiskhylos'tan da daha güçlü bir biçimde, Atina polisinin ulusal ve dinsel ortaklaşalığıyla kaynaşmaktadır: Aiskhylos'un kendisi bile ortaklığı yaratmaya çabalamaktadır; Sophokles için bu kutsal ve onsuz edilmez bir veridir. Trajediyi de bu veriden çıkarır: Trajik kahramanları canlı ortaklıktan kopup insanı mahveden bir yalnızlığa sürüklendikleri zaman trajik olurlar; öteki yurttaşlarla öylesine birlikte yaşayan Sophokles yalnızlığın büyük ozanıydı (Karl Reinhardt).

Aiskhylos gibi tanrıların kehanetlerle belirtilen iradesinin haklı olup olmadığını araştırmaz; daha üst düzey yaşam anlayışında iyi ve kötü çelişkileri çözüme ulaşır; ona göre, yalnızca bir tane ahlaksal tutum vardır: Tanrıların iradesine boyun eğmek, büyük tanrıların iradesine karşı hiçbir şey yapamayacağımızın bilinci içinde erimek; her zaman onlar güçlüdür, iyidir, büyüktür, "her şey Zeus'tur".

4) Sophokles 496 dolayında Atina yakınlarındaki Kolonos'ta doğmuştur. Babası hali vakti yerinde bir silah üreticisidir. Oyuncuların sayısını ikiden üçe çıkaran odur. Yalnızca oyun yazarı değil, devlet adamıydı da, iki kez komutanlık ve pek çok kez din adamlığı görevini üstlenmiştir. 406-5'te ölmüştür Ölümünden sonra Atinalılar Dexion adıyla bir kahramana gösterilen saygıyı göstermişlerdir ona.

• *KRAL OİDİPUS*

Bu yaşam anlayışı en açık biçimde Sophokles'in ustalıklı yapıtı *Kral Oidipus*'ta dile gelir. Tanrılar için yazılmış bir dedektif romanı gibi önceleri hiçbir şeyden haberi olmayan Oidipus yaşamı boyunca bilmeksizin işlediği her korkunç suçun ayrımına varır: Babasını öldürmüş, kendi annesiyle evlenmiştir, onun yüzünden veba kenti yok etmektedir (belki de Perikles çağında Atina'da baş gösteren vebanın anısı yaşamaktadır burada) – korkunç bir suçluluk bilinciyle insan toplumundan uzaklaşır, gözlerini kör eder ve yollara düşer. İşte: Hiçbir öngörü, insani akıllılık, insani yiğitlik tanrılar karşısında bir işe yaramaz; her zaman onların istediği olur.

• ANTİGONE

Kral Oidipus'un kızı Antigone bir başka dramın kadın kahramanıdır. Antigone, Sophokles'in kadın idealidir; bugün belki de tümüyle erkeklere seslenen Atina kültürünün kadın idealini aşırı sert, kadınsallığını yetersiz buluyoruz, ama olağanüstülüğünü görmezden gelemiyoruz, Antigone'de sevginin her şeye egemen oluşu en başta gelen kadınsı çizgidir: "Birlikte nefret etmek üzere değil, birlikte sevmek üzere doğdum," der Sophokles insancılığının sonsuz parolası. Kralın buyruğuna karşın ölü kardeşini gömer (dindar Sophokles için son törenin yapılmaması en korkunç şeydir), bu yüzden, Sophokles'e özgü trajik öğeyi üstlenmek zorunda kalır, toplumdan kopuştur bu. İnsanı şaşkınlığa uğratan bir akıcılığa sahip yas şarkısında, son yolculuğuna çıkarken, gelinlik duvağı olmaksızın, çocuksuz, mezara, gerdek yatağına giderken koro eşliğinde kendisi için bir ağıt yakar.

• *OİDİPUS KOLONOS'TA*

Yaşlılık dönemi yapıtı *Oidipus Kolonos'ta* tuhaf bir yaratıdır. Trajik çizgi hemen hemen hiç yoktur; yaşlı Oidipus tanrısal belirtiler, kehanetler arasında ciddi, basit, ama törensel bir ayine hazırlanır gibi ölümüne hazırlanmaktadır. Büyük ayinin sahnesi Sophokles'in doğum yeri Kolonos'tur; bu şaşılası veda nedeniyle Atina'yla birlikte kutsallaşmaktadır. Bu öyle bir öte dünya ışıltısı taşıyan, ölüme hazırlık yapan yaşlılık çağı şiiridir ki tıpkı Shakespeare'in *Fırtına*'sına ya da *Faust*'un II. bölümüne benzer; anlaşılan, en büyük ozanlar göğe yükselişlerini daha yaşarken yazmaktadırlar; tıpkı V. Karl'ın kendi cenaze törenini yaşarken izlemesi gibi.

Sophokles bu oyunu yazdığı sırada çok yaşlanmıştı ve Atina da gençliğinin Atina'sı değildi artık. Demokrasinin kendi kendisini yiyip bitiren tehlikeleri baş göstermiş, kent trajik eğimde ilerlemeye başlamıştı. Mutlu Sophokles son yıllarında ailevi sorunlar yüzünden de acı çekiyordu; savlandığına göre oğlu onu vesayet altına aldırmak istemişti ve Sophokles'in aklının başında olmadığını kanıtlamak için yargıçlara "*Oidipus Kolonos'ta*"nın

5) Euripides 485 dolaylarında Salamis'te doğmuştur; Atina'da yaşadı, ama son yıllarını iyi niyetli bir tiranın yanında, Makedonya'da geçirdi. 406'da burada öldü. Anısına Atina'da bir ***kenotafium*** (cesedi bulunamayanlar için dikilen simgesel mezar anıtı) dikilmiştir.

girişini okumuştu. Tüm bunlar oyunun kasvetli ses tonunu ve o pek çok kez alıntılanan, Sophokles'i tümüyle karakterize etmeyen tümceyi de açıklamaktadır: Doğmamış olmak en iyisi, ama eğer doğmuşsak, bir an önce ölmek gerekir.

• EURİPİDES

En genç dram yazarı Euripides[5] kişilik olarak da, yazgı bakımından da Sophokles'in tam tersidir; en azından yazın tarihi geleneğine göre böyledir. Onunla sebzeci kadının oğlu diye alay edilmiştir, kamu yaşamına katılmamıştır; profesyonel bir dram yazarıydı, ama geleneğe göre tutkuyla aradığı izleyici teveccühünü her zaman bulamamıştır; pek çok ateşli hayranı vardı, ama çoğunluk onun gözüpek yeniliklerine yabancılık duyuyordu; birincilik ödülünü pek seyrek almıştır. Düşünen bir insandır, filozoftur, sofistlerin arkadaşı ve öğrencisidir, tedirgin bir ruha sahiptir. Eskiler Sophokles'in yüzünü, duruşunu şık bir neşe içinde betimlemişlerdir; Euripides'i ise alnı kırışmış, saçı sakalı birbirine karışmış, yıkık yüz çizgileriyle. İki kez evlendiği bilinmektedir ve ikisi de talihsizlikle sonuçlanmıştır.

• MODERNLİĞİ

Üç büyük trajedi yazarı arasında Aiskhylos eskiden kalma, atasaldır, Sophokles tüm zamanların yazarıdır, Euripides ise şaşılacak ölçüde moderndir. Karakteristik bir biçimde geç dönemin, büyük kentin bir olgusudur, öyle ki, Atina demokrasisi onu öncülleri gibi açıklamamaktadır artık; çağını aşan kişilerden biridir. Euripides dramı her ne denli koroyu, mitolojik konuyu, yazgının merkezi rolünü koruyorsa da öncüllerine göre bizim dramımızdan pek az bir ayrımı vardır; bu öncüller birer kutsal emanet olarak yazınsal bilinçte yaşamını sürdürürken, Euripides'in canlı bir etkileme gücü vardır, yüzyıllar boyunca örnek olmuştur, Barok-klasik dram ondan gelişmiştir, Goethe ondan çok şey öğrenmiştir ve günümüze gelinceye dek de dram yazarlığı ve sahne tekniği konusunda ondan öğrenecek pek çok şey vardır. O artık şaşırtıcı dönüm noktalarıyla etki yaratmaktadır, trajik kahramanlarının trajik çöküşünü, doğrudan doğruya, hiçbir tarihsel özdeşleşme olmaksızın günümüzde de trajik buluruz; daha sonraları Aristoteles ona bu yüzden *tragikotatos*, en trajik adını vermiştir.

• BİLİNÇLİLİĞİ

Olağanüstü bilinçli bir sanatçıdır, severek, eski eleştirmenlerine göre de bile isteye dram yazarlığının girdisiyle çıktısıyla ilgili özellikleri kullanır; böylece izleyiciyi sarsmak, dehşete düşürmek, ağlatmak ister. Yunan sahnesinin teknik olanaklarını yoğun bir biçimde kullanır; örneğin, en başta deus ex machina'yı; bu şu anlama gelmektedir: sahnenin geri planını oluşturan yapının çatısında bir mekanizma aracılığıyla bir tanrı belirir ve dramatik anlaşmazlığı otoriter sözleriyle çözer ve dramın oyuncularının başına neler geleceğini kehanet aracılığıyla belirtir. Hazır bulduğu mitosun barbar çizgilerini Hellen armonisini arayan öncüllerinin yaptığı gibi yumuşatmaz, hatta kendi buluşu olan etkileyici bir cinayetle, ensestle bunu pekiştirir. Medeia'nın kocasını cezalandır-

mak üzere kendi çocuklarını öldürmesi onun buluşudur. Müzik onda artık düzyazıyla organik bir bütün oluşturmaz, koro şarkıları etkileyici, bağımsız parçalar haline gelir; koro şarkılarının metni çoğu kez dramdan bağımsızdır, Euripides'in yaşam anlayışını açıklar.

• DOĞALLIK

Yunan dramının yolu her yapıt türü gibi yücelikten doğallığa doğru ilerler. Doğallık, eğer bu paradoksu kullanmamız yerinde olursa, yazında doğal bir özellik değil, uzun bir gelişmenin ya da çöküşün sonucudur. İlkel yazın her zaman stilize etmiştir; çünkü henüz dinsel kökeninin izlerini korumaktadır. Aiskhylos'un biçemi de böyledir. Sophokles geleneğe göre önceleri Aiskhylos'u izlediğini, derken Aiskhylos'un tumturaklılığından kurtulduğunu, ondan sonra da kendisinin görkem ardına düşmüş eğilimlerini bir yana bıraktığını ve ancak o zaman gerçek biçemi bulduğunu söyler. Ama Sophokles yine de hâlâ trajik bir yükseklikte kalır; Euripides artık Atina'nın esprili konuşma biçemine inmiştir.

Pathosun yerini onda retorik alır: Karakterleri çok akıllıdır, tutkularını Fransız klasik dramının kahramanları gibi birer birer saymayı bilirler, birbirleriyle işlenmiş gerekçeler belirterek tartışırlar. Euripides açıklığın, aydınlığın son kertesindedir. Özel yaşam onu büyük kahramanlık jestlerinden daha çok ilgilendirir; dünyayı erkek ve kadın işlerinin yönlendirdiğini bilir ve bunu durmaksızın vurgular. Troya Savaşı'na Helene'nin kendini beğenmişliği ve Menelaos'un ona erkekliğe sığmayan, budalaca sarılması yol açmıştır; *Andromakhe*'sinde uzun koro şarkısı, kadının arkadaşlarının eve gelip gitmelerine ve kafasını şişirmelerine kocası katlanacak olursa bundan ne gibi büyük dertler çıkacağını anlatır. Yazın için evlilik yaşamının trajik yanını o keşfeder.

• EURİPİDES VE TANRILAR

Euripides ve öncülleri arasındaki en büyük ayrım, doğal olarak, dramın dinsel içeriği karşısında takındığı tutumda gizlidir. Eğer üç büyük dram yazarının aynı konuyu işleyen birer dramını karşılaştıracak olursak bu ayrım aydınlığa kavuşur: yani Aiskhylos'un *Mezar Başı Adakçıları*'nı Sophokles'in ve Euripides'in *Elektra*'sıyla. Aiskhylos'un dramı koronun adını taşır; rol alan kişiler çok konuşmadan, birbirlerini iteleye kakalaya yazgısal eyleme doğru hızla ilerlerler. Apollon'un korkunç buyruğunu yerine getirirler: Orestes'in kendi annesini öldürmesi gerekir. Aiskhylos bu buyruğun insan doğasına kazınmış yüce ahlaksal buyruklarla çatıştığını duyumsar – yine de yerine getirmek gerekmektedir; çünkü Tanrı böyle istemektedir: Bunu yerine getirmek ve korkunç Erinnyslere[6] boyun eğmek gerekir. Ama teolog-ozan büyük bir savaşım vererek Tanrı'nın buyruklarını ahlak yasasıyla uyuşturacak daha çağdaş, daha uygarca bir çözüm arar. *Mezar Başı Adakçıları*'nın devamı olan *Eumenidalar*'da Apollon'un kendisi bu buyruğu vermekle

6) Erinnysler: Lanet, cezalandırma ve öç tanrıçası, tanrıçaları (vicdan azabının ve kötü vicdanın temsilcisidirler). (ç.n.)

kendisinin de yanlış yaptığını anlar ve kendisi de Areiopagos'un insanlar ve yurttaşlar mahkemesine çıkar: Bu, Aiskhylos'un tanrıların uysallaştığı, uygarlaştığı konusundaki inancıdır (Max Pohlenz).

Sophokles'in dramına adını veren artık baş kadın kahraman Elektra'dır. Bunun dışında, Sophokles Aiskhylos'u izler, oyunun ilerleyişinde pek değişiklik yapmaz, yalnızca insani bakımdan derinleştirir onu, lirik bakımdan daha zengin, daha güzel bir duruma sokar, özellikle de iki kardeşin buluşmasıyla. Ama hükümet partisinden yana olan Sophokles'i tanrısal buyruğun ahlaksal dünya düzeniyle çatışması rahatsız etmez: Tanrı Tanrı'dır ve buyruk da buyruktur. Elektra sevinç çığlıkları atarak kardeşini annesine iki kez vurmaya teşvik eder; eylemin bitirilmesinden sonra Orestes'te utku bilincinden ve vecdden başka bir şey yoktur, Apollon ona yardım etmiş, eylemi yerine getirmeyi başarmıştır. Erinnysler Sophokles'in Orestes'inin ardına düşmez.

Euripides'in *Elektra*'sı nasıl da ayrı bir dünyadır. Daha başında etki ve doğallık amacıyla mitosu tümüyle değiştirir: Elektra sahneye bir köylü giysisi içinde çıkar; çünkü bir köylü kocaya varmıştır; prenses olarak kalırsa bu çok tehlikeli olacaktır. Karmaşık hileler, ayrıntılarıyla işlenmiş suçlama ve savunma konuşmalarından sonra anne cinayeti gerçekleşir. Ama Orestes ve Elektra burada utkuya ulaşmaz; tümüyle yıkılmış bir durumda dikilmektedirler orada, sanki ağır bir mahmurluktan uyanmış gibidirler. Tanrı buyruğunu yerine getirmişlerdir, ama kötü bir buyruk vermiştir Tanrı; buna boyun eğmeleri gerektiği konusunda hiçbir kuşkuları yoktur.

Euripides'in tutumu sonuna değin aynıdır: Kutsal tarihi işlemektedir o da, ama neredeyse *malgré lui*, yani eleştirerek, homurdanarak, baş kaldırarak. Mitosun kimi öğelerini atar: Paris'in elma öyküsünü Helene bulmuştur ancak kendisini kurtarmak için böyle yaptığını söyler. Ama genel olarak mitoslara inanır ve kızar onlara; tanrılara inanır – ve onlardan nefret eder. "Böyle bir şeyi buyuran Tanrı nasıl bir Tanrı'dır?" diye sorar durmadan. "Bu da bir akıllı Tanrı mı?" diye sorarlar Apollon ile ilgili olarak *Andromakhe*'de. Yer yer daha arı bir deizme doğru yükselir, Platon'un ve Aristoteles'in daha sonraki inancına doğru; *Troyalı Kadınlar*'da Menelaos'un duası bunu açıklar: "Kim olursan ol, Zeus, ister doğal bir gereklilik (ananke physeus), ister ölümlülerin aklı ol, senin önünde eğiliyorum." Daha sonraki dramlarında ise dünyayı tanrıların iradesinin değil, yüce bir Yazgının da değil, Tykhe'nin, kör, anlamsız Rastlantının yönettiğini belirtir. Tüm bunlar kulağa çok modern geliyor; Euripides'i bunlara dayanarak Yunan Aydınlanması yazarları arasına katarlar, Sokrates'in çağdaşı olduğunu duyumsamak olanağı vardır –ama aynı zamanda Antik tanrılara da inanır, gözünde tüm güzelliklerini ve soyluluklarını yitirmiş olan, insanlardan çok daha kötü olan, ölümlüyü hileyle ve küçük öç alma hırsıyla talihsizliklere sürükleyen, bunu yaparken de zencilerin orman cinlerinden de büyük bir zevk alan tanrılara– ve Euripides burada büyük öncüllerine göre çok daha yabancı, çok daha az izlenebilir biridir.

Üçünün dinsel tutumunu belki de şöyle özetleyebiliriz: Aiskhylos tanrılara karşı ahlaksal dünya düzenini haklı bulur, Sophokles ahlaksal dünya düzenine karşı tanrıları haklı bulur, Euripides ise ahlaksal dünya düzeni adına tanrıları yargılar.

• YAPITLARI

Euripides'in oyunları atmosfer bakımından birbirinden çok farklıdır; olağanüstü zengin bir skalası vardır. Neşeli oyunlar da yazmıştır: Örneğin, günümüze gelen tek yergi dramı olan, sarhoş tek gözlü deviyle, içmek isteyen Silenos'uyla ve satyrlerin ayakları sürekli devinen korosuyla *Kyklops*. *Alkestis* de grotesk öğelerle süslenmiştir: Bu oyunda yemeye doymayan Herakles bir rastlantı sonucu ziyafete konmak için yas tutmakta olan bir eve dalar ve karşılığında ölümle boğuşur.

• KADIN TUTKUSU

Pek çok oyununun merkezinde yıkıcı kadın tutkusu yer alır. Genellikle kadınları betimlemeyi erkeklerden daha çok sever. Onu ilgilendiren Sophokles'in yüce bakire kızı değil, sevi yüzünden, kıskançlık yüzünden acılar içinde kıvranan kadın yüreğidir: Korkunç hilelere yer veren, bir cin gibi ejderhanın çektiği arabada göğe yükselen Medeia; Hippolytos'u sevmediği için intihar eden ama ölmeden önce yazdığı yalan dolu bir mektupla öcünü alan ve bakir gencin sonunu hazırlayan Phaidra; Neoptolemos'un tutsak alıp götürdüğü Hektor'un dul karısı Andromakhe; alçak Trak kralının gözlerine mil çektiren yaşlı Troya kraliçesi Hekabe gibi. Bu oyunda sahnede hayalet de belirir; Sophokles gece imparatorluğundan her zaman uzak durmuştur; hatta oyununda büyük bir rol oynayan kehanetler bile kendinden geçişle elde edilen kehanetler değil, kehanet biliminin sağın (exact) yöntemleri kullanılarak ulaşılmış sonuçlardır.

• *HERAKLES*

En sarsıcı oyunu *Herakles*'tir. Kahraman tam zamanında yeraltı dünyası yolculuğundan geri döner, karısını ve çocuklarını ölümcül bir tehlikeden kurtaracaktır. Ama mutlu bir biçimde aile çevresine geri çekildiği sırada sarayının çatısında tanrıların habercisi İris belirir ve onunla birlikte de ortaya öyle dehşetengiz bir yaratık çıkar ki korodakiler büyük bir korkuya kapılarak kaçışır: Bu, çirkin kudretinden kendisi de korkan çılgınlık demonu Lyssa'dır; Hera'nın buyruğu üzerine Herakles'i çılgına çevirir. Kahraman çocuklarını öldürür, derken kendine gelir, intihar etmek ister, ama arkadaşı Theseus onu bin bir güçlükle yaşama döndürür ve yanına alıp Atina'ya, büyük, her şeyi çözen insan topluluğuna götürür.

• KARAKTERLER

Sonraki çağlar Euripides'in en başta karakter yaratmasına, ruhsal betimine, bireyselleştirme gücüne hayran olmuştur. Bunu doğru yapıp yapmadığı, Euripides'e kendisinin düşünü bile görmediği şeylerin mal edilip edilmediği konusuna bir yanıt bulmak pek güçtür. Yunan ruhu genellikle psikolojiye eğilimli değildir; Yunanlı "tek örnek" olması anlamında kişiliğe karşı pek duyarlı değildir. Kişiliği anlatan bir sözcüğü de yoktur; *kharakter* bireysel karakter anlamına değil de tip anlamına gelir; Aristoteles dram oyuncularının karakterinden söz ederek ethos sözcüğünü kullanır, ki bunun günümüzdeki karşılığı "tutum"dur; çok daha sonraları stoacı filozof Panaitios kişilik

kavramıyla uğraşmaya başladığında dramdan bir terim ödünçlemek zorunda kalır: Bu terim *prospandır* ve aslında dramda rol alan kişi anlamına gelmektedir. İki yaşlı dram yazarında açık bir zorlamaya baş vurmaksızın bireylerden, karakterden söz etmek olanaksızdır: Aiskhylos'un ve Sophokles'in karakterleri Yunan heykellerinden daha kişilikli değildir (ve de klasik çağ portre heykeller değil de yalnızca çok idealize edilmiş kopyalar yapmıştır); ruhsal yaşamları dram yazarını ancak önceden belirtilen, mitik olay örgüsünde dile geldiği ölçüde ilgilendirmektedir.

Duyumsadığını betimlemek yerine yazgısını belirleyen davranışı betimlerler. Aiskhylos ve Sophokles insanlarının yaşamöyküleri de yoktur; çünkü heykeller gibi zamanın dışında yer alırlar; yalnızca bir tek anları vardır, büyük eylem ya da büyük tutku, büyük ölüm anı (Spengler). Euripides'teki bir yığın ayrıntılı doğalcı bölüm insanı yanıltır: Bunlar gerçekten de ruhsal betim etkisi uyandırır. Ama Euripides de daha sonraki dram yazarları gibi trajik tutkunun pençesindeki bireyi değil, bir insanın üstüne çöken trajik tutkuyu betimler. Bir yığın ufak ayrıntı oyuncunun karakterini çizmez, tutkunun hastalık öyküsünü çizer; Phaidra'nın çılgınca sevdası sırasında nasıl davrandığını değil, sevdanın bir kadında, diyelim Phaidra'da nasıl davrandığını anlatır.

• HİYERARŞİ

Gereksiz bir soru, ama karşı çıkmak pek güç: Üç büyük trajedi yazarının en büyüğü hangisidir? Uzmanlar genelikle romantik gelişme düşüncesi üzerine kurulu olan A. W. Schlegel'in değerlendirmesini benimsiyor: Aiskhylos dramın yukarı doğru yükselişi, Sophokles doruk, Euripides ise çöküştür. Sonraki çağların uyumlu, Apollonik, yetkin Yunanlılar üzerine yarattığı tasarıma en çok Sophokles uyar. Buna karşılık, eğer anıtsallığı, yeteneğin atasal ve özgün geçmişini, patlama gücünü göz önüne alırsak, o zaman, en büyük Aiskhylos'tur: Titansal ve tektir, Dante ve Shakespeare gibi taklit edilemezdir. Euripides'i Nietzsche de bir çöküş belirtisi olarak görmüştür; onda Hellen'i duyumsamamız için aşırı modern bir yazardır. Buna karşılık, Goethe'nin görüşü ondan yanadır: Ona göre, o zamandan beri "Euripides'in papucunu dama atacak bir dram yazarı" çıkmamıştır ve okuyucunun dolaysız izlenimi de ondan yanadır. Aiskhylos ve Sophokles şaşılası yazarlardır, ama Euripides'i okurken sırtımız ürperir.

Üçü arasında bir seçim yapmamak ne büyük bir şans! İki bin beş yüz yıldır her üçünün de yaratısı her türden Tykhe'ye ve yazgıya karşın bakışlarını yukarıya dikmiş olan insanlığa sadakatle eşlik etmektedir.

KOMEDİ

• DOĞUŞU

Büyük trajedi Yunan tiyatro kültürünün yalnızca bir yönüdür. Geride henüz görgüsüz, ama liyakati konusunda olumsuz söz edemeyeceğimiz bütünleyicisi komedi var. Yunan komedisinin kökenini de trajedi gibi atasal Tanrı'ya saygı oyunlarında arıyor-

lar. Olasılıkla birbirinden bağımsız iki törenin birleşmesinden doğmuştur: Bunlardan biri Dionysos şenliklerinde sunulan şakacı ve alaycı koro şarkısı, öteki ise verimlilik cinlerinin neşeli taşkınlıklarını betimleyen mimik oyunudur. İlki tıpkı trajedinin belkemiğinin yas şarkısı olması gibi komedinin lirik belkemiğidir. Bunun kalıntısı *parabasis*tir, komedinin ortasında yer alan, oyunun konusundan olabildiğince bağımsız koro şarkısı; bu şarkıda koro ozanın görüşlerini belirtir, herhangi bir tanrıyı öven bir ilahi söyler, derken herkesçe bilinen birkaç kişiyle alay eden "güncel bentler" okur. *Parabasis*i dövüş sahnesi izler.

Verimlilik cinlerinden söz eden mimik oyunu Yunan özelliği değildir. Batı'da, İtalya'da XVI. yüzyıla değin yaşamıştır, Doğu'da ise günümüze değin, örneğin Türk Karagöz oyunlarında. Verimlilik tanrıcıklarının karakter çizgileri her yerde aynıdır: Şiş göbek, daha büyük bir kıç ve özellikle de iri, grotesk erkeklik organı, Aristophanes'in komedilerinde büyük bir rol oynayan *phallos*. Koronun (ki eski Attika komedileriyle de tıpkı trajedilerle olduğu gibi sımsıkı bağlantılıdır) Aristophanes oyunlarında çoğu kez pek ilginç kostümler içinde sahneye çıkması da belki bu eski oyunların bir kalıntısıdır: Eşekarısı, bulut, kurbağa kılığına girerler; oyun da adını korodan alır, *Bulutlar* vb.

Komedi trajedinin biraz daha genç bir çağdaşıdır. Eski Attika komedisi denen komedinin en parlak dönemi İÖ 430'dan 405'e dek uzanan dönemdir, yani topu topu yirmi beş yıl. Sonraki Yunan çağı yalnızca bir tek komedi yazarını saklamıştır: Aristophanes'i. Yaklaşık kırk oyunundan günümüze on biri kalmıştır.[7]

Aristophanes gülünçlüğünün dört kaynağı vardır: Hoyratlık, parodi, kişiliğe saldırı ve özgürce kanat çırpan imgelem oyunlarına can katar.

• HOYRATLIK

Hoyratlık (drasztikum) şakanın en eski, en ilkel türüdür. Aristophanes bol bol kullanır bunu, daha sonraki tüm yazarlardan daha bol. Ama hoyrat şakalarında da özgür, hafif, temiz bir vicdana sahiptir. Kıs kıs gülmez ve pis pis de gülmez; kahkahalar atar. Yunan kültürünün şaşılası çizgilerinden biri, başlangıçların henüz çok yakınında bulunması ve aynı zamanda rafine bir biçimde yetkin olmasıdır: Edepsizlik eden Aristophanes'te hem pislikten hoşlanan bir çocuğun, hem de nüanslar konusunda bir jonglörün ustalığını almış sanatçının çizgileri vardır. En utangaç çağların eleştirmenleri bile ona kızmamışlardır – yalnız, ona saygın bir ciddiyetle nasıl yaklaşılabileceğini yine de bilemediler.

7) Aristophanes İÖ yaklaşık 450'de Kydathenai'de doğmuştur. İÖ 385'te öldü. İlk oyunlarını, belki de henüz çok genç olduğu için başka yazarların adıyla, son oyunlarını ise oğlunun adıyla sahnelemiştir. Bize kalan yapıtları: *Akharnaililer* (barış üzerine), *Şövalyeler* (demagoglara karşı), *Bulutlar* (Sokrates'e ve sofistlere karşı), *Eşekarıları* (Atinalıların mahkemeleşme tutkuları üzerine), *Barış*, *Kuşlar* (Atinalıların kaprisli planları, özellikle de Sicilya seferi üzerine), *Lysistrata* (barış adına), *Kadınların Bayramı*, *Kurbağalar* (her ikisi de Euripides ile alay eder), *Kadın Egemenliği* (şakacı feminist ütopya), *Plutos* (ilk "Yeni Attika" komedisi, yergisel yanı olmayan karakter komedisine doğru bir geçiş).

• PARODİ

Parodi aracını da bol bol kullanır. En başta Euripides'i parodize eder. Euripides ile durmaksızın savaşır; onu üç oyununda da sahneye çıkarır; *Kurbağalar*'da ölü Aiskhylos ile Euripides yeraltında birbirleriyle yarışa girişir ve Aiskhylos kendisinden genç çağdaşını gülünç duruma düşürür; ama tüm bu savaşmalara karşın Aristophanes Euripides ile dopdoludur. "Sanırım ezbere biliyordu," diyor Jenő Péterffy.[8] Yazınsal konulu komedilerinin ve parodistik bölümlerinin ulaştığı başarı –ki izleyicinin de Euripides'in oyunlarını çok iyi tanıdığını varsaymaktadır– Aristophanes'in oyunlarında o denli alay ettiği izleyicilerinin, kaba, kulağından tutulup yönetilen, parasız pulsuz, sıradan Atina halkının ne büyük bir yazınsal ilgisinin söz konusu olduğunu göstermektedir.

• KİŞİLİĞE SALDIRI

Kişiliğe saldırısı öyle bir boyuttadır ki daha sonraki yazında onunla karşılaştırılabilecek hiç kimse yoktur. Yaşayan ya da yakınlarda ölmüş bir kişiyi kendi adlarıyla sahneye çıkarmakla yetinmez; oyuncuları ve korosu sürekli olarak yaşayan kişileri anarlar, onlarla şakalaşırlar. Eski Attika komedisi Atina'da bir dedikodu gazetesi işlevi görmüştür. Atina'nın büyük kent kültürüne karşın, nüfusunun sayısına bakıldığında daha çok bir küçük kent durumunda olması gerektiğini unutmamak gerekir. Yurttaşlarının her biri Aristophanes'in oyunlarında sarhoş kişiler olarak, kalkanı fırlatıp kaçan korkaklar olarak, kadınlaşmış erkekler olarak ya da günümüzde adını ağzımıza alamayacağımız işlerle uğraşanlar olarak ele aldığı kişileri çok iyi tanıyordu. Yalnızca birbirlerini iyi tanımakla da kalmıyorlardı: İlgili kişiler olasılıkla izleyiciler bölümünde oturuyorlardı; oyuncunun doğrudan doğruya izleyiciler arasında oturan birini gösterdiğinin de örneği vardır. (Tiyatro sanrısının kesintiye uğratılması genelikle Aristophanes'in gözde numaraları arasında yer alır.) Aristophanes kendisiyle de eğlenir. Kelliğiyle alay eder, kendisini nasıl dövdüklerini anlatır, ama en çok da büyük bir coşkuyla tıpkı Endre Ady ya da G. B. Shaw gibi kendini över. *Parabasis*lerinden birinde Yunanistan kentlerinin kendisi için yarıştığını söyler.

• İMGELEM

Günümüz okuyucusunu en çok imgeleminin Yunan yazınında çok şaşırtıcı gelen zenginliği etkiler. Genellikle fantastik, absürd bir düşlemden yola çıkar; derken, bunu kalın gerçekçi renklerle çizer, ama temel fikir oyunu ağır dünyevi gerçekliğin, doğalcı tekdüzeliğin üzerine çıkarır; tüm çiğ gerçeklik betimine karşın onu uçurmayı, kanatlandırmayı bilir. *Lysistrata*'da kadınlar genel bir sevişme greviyle erkekleri barışa zorlar, *Kadın Egemenliği*'nde kadınlar Atina demokrasisinin sağladığı özgürlükten yararlanarak bundan böyle kenti kadınlar yönetsin diye erkeklerin kürklerini giyerler ve oy kullanırlar, belki de onlar daha akıllı davranacaklardır, bu arada kürksüz kalmış olan erkekler sahnede gecelikle dolanırlar. Akharnaililer'de bir Atinalı Lakedaimonlarla

8) Jenő Péterffy (1850-1899): Macar denemeci, eleştirmen. (ç.n.)

özel bir barış yapar, Megaralı bir adam mozak kılığına soktuğu kızlarını satar; Bulutlar'da Sokrates havaya asılı bir tavuk sepetinde oturur. Barış'ta Atinalı bir yurttaş besleyip dev bir boyuta ulaştırdığı bir bokböceğinin sırtında göğe uçar ve Kuşlar'da, Aristophanes'in bu en olağanüstü oyununda iki Atinalı gökte, kuşlar arasında bir devlet kurar, Bulut-Guguk-Kalesi'ni... Bulut-Guguk-Kalesi sakinleri insanların sunduğu kurbanların dumanlarını yakalar, tanrıları aç bırakıp teslim olmaya zorlar.

• ARİSTOPHANES VE TANRILAR

Trajedi yazarlarını izleyerek Yunan şiirinin neredeyse tek konusu olan mitosun yavaş yavaş daha az saygın bir konuma sürüklendiğini görmüştük. Kutsal tarihe karşı saygısızlık Aristophanes ile doruğuna ulaşır. Denebilir ki, tanrılar burada artık yalnızca gülünç figürler olarak rol oynar. Tiyatro Tanrısı Dionysos'un kendisi de gülünç bir duruma düşer, *Kurbağalar*'da Herakles kılığında sahneye çıkar, ama grotesk-kahraman kılığı da onu sahnede korkusunun en fiziksel belirtisini göstermekten alıkoymaz ve sonunda da izleyiciler arasında oturan rahibine yardım etmesi için yalvarır. Günümüz insanları tanrılara karşı gösterilen bu davranışı anlamaya bile kalkışamazlar. Ama mitosun Aristophanes için bile temel bir gerçeklik olduğuna, onun şiirinin de mit yaratıcı olduğuna, her ne denli artık son durak olsa da mitik bir şiir olduğuna kuşku yoktur. Daha öteye gitmek artık olanaksızdır, saygısızlıkta bile.

• TUTUMU

Toplumsal ve ahlaksal tutumuna bakıldığında Aristophanes muhalif bir ruha sahiptir. Herkese saldırır ve herkesle alay eder, tüm belirgin çağdaşlarına, içlerinde Sokrates ve Euripides gibi gerçek büyükler de olmak üzere saldırır, onlarla alay eder ve yurttaşlarının büyük ve insanı yiyip bitiren çabalarına saldırır, onca yıldır süre giden Peloponnessos savaşlarına saldırır, uğruna savaştıkları ideale saldırır: Atina hegemonyasına, Yunan devletleri arasındaki demokratikleştirme misyonuna saldırır. Olasılıkla onun yapıt türünün yasalarıdır bu sürekli muhalif tutumu yaratan; Atinalılar komedi yazarlarından bunu bekliyorlardı; rakibi Eupolis, günümüze gelen parçalara bakılacak olursa ondan daha gözüpek, daha açık sözlü bir muhalif kişi olsa gerektir.

• TUTUCULUĞU

XIX. yüzyılı kendi vakarı içinde geçmişe yansıtacak olursak, Aristophanes'in muhalifliğini aşırı ölçüde ciddiye aldığını ve gerisine daha derin ahlaksal nedenler yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Aristophanes soylu bir tutucu ruha sahiptir, yurdunun düşünsel ve siyasal yaşamındaki çöküş belirtilerinin onu üzdüğünü, Atina'nın büyük çağını, Miltiades ve Aiskhylos'un yıllarını özlediği düşünülüyordu. Oysa, Aristophanes'in tutuculuğu yalnızca kinizmin gericiliğidir; eski insanları ve kurumları yenileri aşağılayabilmek için över – yeni şeylere inanmayı ve güvenmeyi bilmekten uzak, çok olumsuz bir ruhu vardır. Çağın en büyük düşünsel yenilikçisi üzerine bir gazetecinin bilgisizliğiyle söz eder, en büyük muhalifleri sofistlerle karıştırır onu ve sorumsuz alayıyla Sokrates'in trajedisini

o da hazırlamış olur. Pasifizmi de soylu bir insan sevgisinden değil, bozgunculuktan ve arkadaşları olan şövalyelerin "dünya görüşüyle ilgili nedenlerden dolayı" düşmana, soylulara ayrıcalık sağlayan Ispartalılara sempati duymalarından kaynaklanmaktadır. Aristophanes'in sorumsuzluğu içinde tadına varmak gerekir ve herhangi bir komedi yazarında çok da ahlaksal ciddiyet aranmamalıdır.

• ÖZGÜRLÜK

Aristophanes'in komedilerinin o şaşılası, eskimek bilmeyen büyüsünün ne olduğu kolayca gösterilebilir sanıyorum: Özgürlük. Özgürlük, Atina'nın bu eşsiz başyapıtı, güzelliğini ve mutluluğunu dünyaya en olağanüstü biçimde bu komedilerde duyurur. Bizim, başka şeylere alışık çağ insanlarının Aristophanes'i okurken düpedüz soluğu kesiliyor. János Arany'ın[9] yitirilmiş Özgürlük Savaşından sonra insanları neden Aristophanes'in çevirisiyle avuttuğunu anlayabiliyoruz. İmgelem özgürlüğü: Yer ve zaman ozanı bağlamıyor, düşünceleri göz alıcı bir hızla, ağır hoyratlık ve bulutlarda gezinen ozansallık arasında sıçrayıp duruyor. İğneleyici alayın, kötülüğün özgürlüğü: Hiçbir uzlaşmaya yanaşmaksızın sivri dilli olmayı yalnızca Aretino ve Voltaire bilmiş, ama olasılıkla daha çok vicdan azabı çekmişlerdir. Sözünü esirgememe özgürlüğü: "Musaların terbiyesiz gözdesi" iyi terbiye görmüşlerin bakış açısını tanımıyordu, müstehceni düşünde bile görmemişti, incelikten büsbütün yoksundu ve Atina'da kişisel duyarlılığını kollayacağı hiç kimse de yoktu. Gerçeği söyleme özgürlüğü: Muhalif ve güncellikten uzak siyasal anlayışını koro aracılığıyla tüm Atina'nın kulağına şarkı yapmıştır, en güçlü halk önderi Kleon'u hiç durmaksızın azarlamıştır; gerçi bir defasında diplomatik olmayan açıklamaları yüzünden cezalandırılmış, bir defasında da Kleon onu dövdürmüştür ama hiç kimsenin aklına oyunlarının sahnelenmesinin engellenmesi gelmemiştir. Buluş ustası Atinalılar sansür kurumunu bulacak beceriye sahip değillerdi.

Eski Attika komedisi Atina demokrasisinin kendiliğinden ortaya çıkan bir sürgünüdür. 405'te Ispartalılar Atina'yı işgal ederler ve egemenlik "otuz tiran"ın eline geçer. Demokrasinin sona ermesiyle tüm yapıt türü ortadan kaybolur. Ardılı sahnede Orta ve Yeni Attika komedisidir, kişiliğe yer vermeyen, muhalif olmayan, siyasetten arınmış bir komedi.

• MACARCA'DA ARİSTOPHANES

Biz Macarlar Aristophanes ile ilgili olarak çok şanslı bir durumdayız: Uygun bir Macarca ile okuyabileceğimiz tek Yunan klasiği odur. János Arany keyifsiz yıllarında ulusa Aristophanes'in tüm yapıtlarının çevirisini armağan etmiştir. Çeviri hem János Arany'a hem de Aristophanes'e layık bir çeviridir; eksiksizdir de, özgün pagan gözüpekliğini hemen hemen hiç hafifletmez.

9) János Arany (1817-1882): En önemli Macar ozanlarından biri. (ç.n.)

4.
Düzyazı

• MİTOS VE GERÇEKLİK

Yunan şiiri, Yunanlıların dünya görüşünü ve insanın yazgısına ilişkin ozansal bilgiyi çok eski zamanlardan kalma karakterlerle ve öykülerle açıklamıştır. Sıkı ve yine de esinleyici sınırlayıcılığını en çok Ortaçağ ve Rönesans çağı resim sanatına benzetmek olanağı vardır: Konusunu o da her zaman Kutsal Tarihten almıştır. Yunanlılar ancak çok yavaş bir biçimde, pek çok yönde gerçekleştirdikleri yoklamalardan sonra dünyanın mitolojik yansımasından değil de kendisinden söz etmenin bir yolunu bulurlar. Şiir mitolojiden kurtulmak da istemez; düzyazının görevi tarihyazımında, felsefede ve hitabet yaratılarında mitostan uzak bir dünya betimi yapmaktır.

• HERODOTOS

Mitosun en büyük rakibi tarihyazımıdır. Kutsal tarihin karşısına rakibini, güncel yanlarıyla ve ilginçlikleriyle insanlığın tarihini çıkarır. İlk büyük tarih yazarı Herodotos[1] henüz bir mitos yıkıcısı değildi. Tarihi henüz bir parça, sanki o da mitosmuş gibi yazıyordu. Gerçeği söylenceyle bilerek karıştırmış gibi değildir; çünkü kitabına gerçeklik gereci sağlamak için çok yol tepmiştir. Ama yurtdışına yaptığı yolculuklarda da onu en çok ilgilendiren mitoslar ve de mitosa yakışan şeyler olmuştur. Tarihini anlattığı dönem Pers savaşları çağıdır; olağanüstülüğü dolayısıyla az çok kutsal tarihtir; Aiskhylos bu konuyu bir trajedide işlemeye değer bulmuştur; kahramanları Miltiades, Leonidas o zamandan beri bilinçte yarı tanrılar olarak yaşarlar ve Thermopylai, Marathon, Salamis gibi kutsanmış yer adları hayranlık uyandırır.

1) Herodotos İÖ 585 dolayında Halikarnassos'ta doğmuştur. Çok gezmiş, derken Atina'ya yerleşmiş, Güney İtalya'daki Thurioi'ye buradan göç etmiştir. 425 dolaylarında ölmüştür.

• HERODOTOS VE TANRILAR

Tanrılarla ilgili anlayışı çağdaşlarının, Pindaros'un ve Aiskhylos'un anlayışına yakındır. Tanrılar tarihe el atarlar: Kehanetler gerçekleşir, tanrılar çekememezlikle ve kıskançlıkla izlerler ölümlüleri, Hybris cezasını bulur. Kserkses'in yenilgiye uğraması gerekir, çünkü öylesine büyük bir efendidir ki Hellespontos'u aştığı zaman oradaki bir yerli onu Zeus sanmıştır. Dünya tanrılarla doludur, yurtdışında yabancı, tuhaf tanrılar yaşamaktadır, onlara da saygı göstermek gerekir; Doğulu halkların tanrılarını ve masallarını bu yüzden büyük bir hayranlıkla ve inançla yazar. Ahlaksal anlayışı tanrıların iradesine göreceli bir boyun eğiştir: Yunanlı kendi babasını yemek eğiliminde değil, yakmak eğilimindedir der; buna karşılık, Hintli yakmaya yanaşmaz, onu yer. Her ikisi de tanrısal buyruğu yerine getirir ve doğru da yapar.

• YAZARLIK SANATI

"Herodotos'a tarihyazımının babası denir, ama o belki de daha çok dedesiydi," diyor esprili bir İngiliz yazarı. Gerçekten de, günümüze gelinceye dek zevkle okunan, iç açıcı, Jókai'ye[2] benzeyen bir yazar olması, anlatmaya yatkınlığı, canlı konuşmaya benzeyen biçemi, büyüleyici saflığı "dedesel" özelliklerinin bir sonucudur. Çok büyük bir tarih yazarı olmasa da büyük bir mitos yaratıcısıdır ve bilincimizde mitosları aracılığıyla yaşamayı sürdürür. Leonidas'ın cesurca ölümü, Polykrates'in yüzüğü, Kyros'un sergilenişi, Mısır egemeninin çalınan hazinesi ve daha bir yığın eskimek bilmeyen söylenceyi Herodotos'a borçluyuz; ayrıca, Solon'dan, Kroisos ve Kyros'tan söz eden görkemli öyküyü de. Atinalı bilge Solon, Kral Kroisos'a ölmeden önce hiç kimsenin mutlu olmadığını söyler. Daha sonra Kyros Kroisos'u yakalatır ve ateşe attırır. Odun yığınları üzerinde oturan Kroisos Kyros'a Solon'un sözlerini anlatır. Kyros ateşi söndürtür, çünkü "kendisinin de bir insan olduğunu ve kendisinden daha talihsiz olan bir başka insanı canlı canlı ateşe attığını anlar; ayrıca bunun öcünün alınacağından korkar ve insan yaşamında hiçbir şeyin sürekli olmadığını düşünür..."

• THUKYDİDES

Gerçek tarihyazımının, gerçek tarih yazarlığı tutumunun yaratıcısı Thukydides'tir.[3] Gerçek bir tarih yazarıdır, mitos yaratıcısının tam tersidir: Masal yaratmaz, onları darmadağın eder. Thukydides muazzam yapıtına eskiden, kendisinin zamanında "ne savaşta, ne de başka konularda gerçekten büyük boyutlu şeyler olabileceğini" belirterek başlar. Tarih onunla başlar. Eskiden olmuş olanlar, küçük boyutları dolayısıyla önemsizdir. Ekonomik koşulları ve yerleşim koşullarını inceledikten sonra Troya Savaşı'nın ozanların şişirdiği ölçüde büyük bir savaş olamayacağını; çünkü o zamanlar gemilere az insan sığdığını belirler; on yıl sürmesinin nedeni deYunanlıların yeterince paralarının ve yiye-

2) Mór Jókai (1825-1902): Macar romantik yazınının en büyüğü. Yapıtları 110 ciltte toplanmıştır. (ç.n.)

3) Thukydides (yakl. İÖ 460-395) zengin bir Atinalıdır, Thrakia'da madeni vardı. Komutanlıktaki başarısızlıkları yüzünden sürülünce vaktini yolculuklarla ve veri toplamakla geçirmiştir.

ceklerinin olmaması, çevreyi yağmalamak zorunda kalmaları ve Troya'nın kendisinin kuşatılmasıyla pek uğraşamamalarıdır. Olgucu tarih yazarının soğuk ve keyifsiz bakışları altında mitos dağılır gider.

• THUKYDİDES VE TANRILAR

Tarihte beliren tanrısal-demonik öğeye karşı da pek saygı duymaz. Yazgıya inanır, ama şöyle böyle; şöyle oldu der, ama insanlar daha akıllı davransalardı başka türlü de olabilirdi. Kehanetleri ikircimli bir aldırmazlıkla karşılar. Savaş ve veba (loimos) olacağının, der, kehanetinde bulunmuşlardı. Atinalılar bir yanılgının söz konusu olduğunu sandılar, Tanrı büyük bir olasılıkla kıtlığı (limos) düşünmüştü, ama veba baş gösterince Tanrı'nın haklı olduğu ortaya çıktı. Ancak, der Thukydides, veba baş göstermeyip de kıtlık olsaydı kentte, tanrılar o zaman da haklı çıkardı, çünkü o zaman öteki açıklama başat olurdu.

• PRAGMATİK TARİH

Thukydides, Platon'un yanı sıra, Yunan dünyasının en yıkıcı düşünürü, mitosun en büyük celladıdır. Ama Platon gibi o da eskiyi yıkmakla yetinmez, eskinin yerine yeniyi getirir: Pragmacılığı, tarihsel eleştiriyi, tam bir bilimsel tarih tutumunu, sağlamlığı, ayrıntılı gerçeklerin tam bir dökümüne yönelen *akribeia*yı getirir. Masal yerine gerçekliği. Ya da biraz daha ihtiyatlı olalım: Masal görüntüsü yerine gerçeklik görüntüsünü. Çünkü, sonuç olarak, her tarih öğretisi, ister mitik olsun, ister pragmacı, belirsizdir.

• PELOPONNESSOS SAVAŞLARI

Yapıtının konusu Yunan tarihinin en önemli bölümüdür. Perikles çağı ve onu izleyen yıllar Atina'nın altın çağıdır ve genellikle de insanlığın altın çağıdır, insan yaşamının en bütünsel olduğu bir çağ. Ama Hegel tarih felsefesinin gerçekliğini Thukydides'ten de öğrenebiliriz: Her tez antitezini kendi içinde barındırır, her altın çağ artık aynı zamanda çöküşün de başlangıcıdır. Peloponnessos savaşlarının insani bir biçimde olağanüstü çağı artık Pers savaşlarının yarı tanrısal çağına göre bir çöküştür; en görkemli yapıtlarda çöküş belirtileri bulabiliriz ve Perikles'in ölümünü Atina egemenliğinin hızlı çöküşü izler. Atina'nın son büyük devlet adamı neredeyse bu dağılmayı temsil eder. Alkibiades utkuya ulaşmak için aşırı yakışıklı, cesur ve dâhidir ve Atina demokrasisinin yazgısı da budur. Sağduyulu Isparta'nın ortalama üzerine kurulu disiplini karşısında çöker.

• YAZARLIK SANATI

Yazarlık sanatında düzyazının doğum sancılarını gözlemleyebiliriz. Kolay bir okuma parçası değildir, anlatım biçiminin zevkli olduğu söylenemez. Düzyazı henüz Thukydides'in düşünsel zenginliğini, ince nüanslarını yansıtabilecek esnekliğe sahip değildir. Gerçekleştirmeye çalıştığı "austera harmonia" henüz çok zorludur, çetindir. Oysa nasıl da büyük bir özenle kurmaktadır tümcelerini! Çağdaşlarından, ilk sofistlerden ve retorlardan çok şey öğrenir.

• DÜZYAZININ DOĞUŞU, SOFİSTLER

Mitos can çekişirken şiirin yerini retorika alır. Öteki kültür çevrelerinde de aynı süreç işler, ama her şeyin pragmatik bir biçimde, okul örneği gibi temiz bir biçimde sürdüğü Yunan yazınında olduğu ölçüde açıkça olmaz bu. Hitabetin önemi Thukydides'in yapıtlarında da duyumsanır. Yazın tarihi açısından en kalıcı yeniliği metnin akışını belli ritmik geri dönüşlerle hitabelerin kesmesidir. Karakterlerine onların anlatmadığı, ama anlatabilecekleri konuşmalar yaptırır. Konuşma konuşanın karakterine uyar ve tarihsel anın içeriğini özetler. İçlerinde bir ikisi Thukydides'in yapıtlarının doruğunda yer alır; örneğin, Perikles'in savaşın ikinci yılının sonunda kahramanca ölenler için yaptığı konuşma gibi. Avrupa tarihyazımı XVIII. yüzyıla değin tarihsel anlatıma konuşmalar dokumak konusunda Thukydides'i izlemiştir.

• IV. YÜZYIL

Yunan düzyazısının çiçeğe durma dönemi Atina egemenliğinin çöktüğü İÖ IV. yüzyıldır. Birbirini yiyen Hellenler üzerindeki egmenlik Makedonya'nın, bu yarı Yunan askeri devletinin eline geçer ve Yunan kültürü için Doğu'yu fetheder. Hâlâ olağanüstü olan bu Yunan yüzyılı için düzyazı, tıpkı VI. yüzyıl için lirik şiirin, V. yüzyıl için dramın ifade ettiği gibi en elverişli anlatım biçimidir. Düzyazı her yeteneği ve neredeyse her yapıt türünü özümler. Yeni bir yapıt türü de çıkar ortaya, diyalog, Platon'un yapıt türü.

• HATİP OKULLARI

Düzyazıyı o zamanki yüksek noktaya retorların bilinçli sanat duygusu yükseltmiştir. Ün kazanma hırsıyla dolu gençlerin hitabet sanatını öğrendiği Atina hatip okulları üniversitelerin karşılığıdır. Bir Yunanlı devlet adamlığını, avukatlığı, hitabet öğretmenliğini, hatta komutanlık mesleğini retor eğitimi sonucu kazanmıştır.

• İSOKRATES

En ünlü hatip İsokrates'tir (463-338). Konuşmasını sözle yapmamış, okumak ve öğrenmek için örnek konuşmalar yazmıştır. Gazetecilik işlevini de bunlar görüyorlardı; hitabet biçiminde yazılmış siyasal başyazılardı bunlar. Yunan hitabetinin "yüksek biçemini" İsokrates yaratmıştır. Onun hazırladığı kurallar bilgisi ve en büyük aracı olan periyot daha sonra Cicero aracılığıyla Avrupa yazınının sürekli öğesi olmuştur.

• DEMOSTHENES

Yunanlıların en ünlü hatibi Demosthenes de (384-322) İsokrates'in biçeminde nutuklar vermiştir.

• SOFİSTİKA

İlk retorlar sofisttiler, yani aynı zamanda filozoftular; en azından kendilerini öyle sayıyorlardı. Felsefeleri konuşma felsefesidir: Sözcüklerin öneminin ayrımına onlar varmışlardır, derken sözcüklerin bağımsızlığını ve sonunda da yenileme ateşiyle buluşlarını

abartıp her şeyin yalnızca sözcük olduğunu öğretmişlerdir. Tanrı yalnızca sözcüktür, yazgı yalnızca sözcüktür, erdem yalnızca sözcüktür; bunlardan söz ettiği zaman insandır yapan onları, ama karşıt anlamlı sözcükler de yaratılabilir aynı biçimde; her şey görecelidir, "insan her şeyin ölçüsüdür" diyordu Protagoras (480-411).

Bu durum mitik Yunan dünya anlayışının tümüyle yerle bir edilmesidir. Yoğun düşünce sonucu kendisini yok etmeye ulaşan, altındaki toprağı kazan, köklerini, mitosu yok eden ilk kültür Yunan kültürüdür. Ama bu gerçekleştiği sırada Yunan ruhunda kemirilmiş köklerin yerine yenilerini salabilecek kadar yaşama gücü vardı henüz.

• SOKRATES

Yunan ruhunun içsel yeniden doğuşu Sokrates'in adına bağlıdır. Sokrates (470-399) kendisi yazı yazmamıştır. Yazında bir yazar olarak değil, konu olarak yer alır. Onun kişiliğini hem de iki kişi sonsuzluğa katmıştır, Ksenophon ve Platon.

• KSENOPHON

Çizilen iki kişilik aynı değildir, yazıyla vakit geçiren eski bir komutan olan Ksenophon (yakl. 430-355) *Apomnemoneumata*'da Sokrates'in diyalog üzerine kurulu konuşma biçimini yakalamayı başarmış ve burada Sokrates'in yurttaşlık ahlakı konusunda günümüz okuyucusu için çok da uzun gelen bir anıt dikmiştir, ama Platon'un Sokrates'in ağzından sunduğu o büyük felsefe dizgesinin izini bile bulamayız.

Ksenophon yazınsal bilinçte bundan başka iki yapıtla da yaşamaktadır: On bin Yunan askerinin Asya'ya gidip gelmesini anlattığı *Anabassis* adlı komutanlık anılarıyla ve eğitim için yönergeler çizmek istediği, Pers Kralı Kyros'un çocukluğundan söz eden romantik öyküsü *Kyropaideia*'sıyla.

Filozof olmak için yeterince akıllı değildir, tarih yazarı olmak için yeterli temeli yoktur, ama yazar olarak yetkindir. Kişiliğinin büyüsünü, çok yönlü canlılığını, gerçek Atinalılığını kesintisiz olarak sanatına aktarabilmektedir; bu yüzden yazdıkları zevkli okuma parçalarıdır.

• PLATON

Ve şimdi geride bir de Platon[4] var, Yunan felsefesinin ve Yunan düzyazısının en belirgin kişisi.

• İDEALAR

Tüm yazını yönlendiren bir etkisi olan Platon düşüncesini kısaca şöyle özetleyebiliriz: Dünyamız bir başka dünyanın, ideaların sonsuz ve değişmez dünyasının yalnızca bir yansıması, gölgesidir. Mağarada oturuyoruz, der ünlü benzetmesinde, sırtımız mağara-

4) Platon (427-347) seçkin bir Atinalı ailenin çocuğudur. Okuluna Akademos Adası'nın adından gelen Akademia adı verilmiştir. Atina'dan ancak kısa bir süre, Syracusa'da ideal devletini kurmak için uzaklaşmış ama düşkırıklığı içinde dönmüştür.

nın ağzına dönük, mağaranın önünde bir ateş yanıyor ve mağaranın önünden geçenlerin gölgesini mağaranın duvarına yansıtıyor: Biz dünyanın buncasını görüyoruz. Ama dünya bizim sınırlı duyu organlanımızla algıladığımızın, sınırlı sözcüklerimizle dile getirebildiğimizin çok daha ötesindedir; sonsuz idealar dünyanın ötesinde ve yine de dünyanın içinde yer almaktadırlar. Gerçek güzellik, gerçek iyilik ve doğruluk, gerçek anlam ve önem şeylerin arkasındadır; bu dünyada her şey arkasında bulunan bir Bütünselin gölgesi ve simgesidir. Eğer birini seviyorsak, der Platon'un sevi öğretisi, onun aracılığıyla arzumuz aşkınlığa geçer, biz sevilen varlıkta onun ardındaki sonsuz Güzelliğe taparız.

Platon felsefesi yazarların ve sanatçıların doğal felsefesidir, yazar ve sanatçı yaşamının anlamını onda bulur: Dünyanın ardındaki dünyayı, şeylerin gerçek önemini yakalamak ve betimlemek. Her yaratıcı, ister bilsin, ister bilmesin, Platoncudur. Sevi öğretisi ise bin yıllık sevi şiirinin felsefi temeli olarak kalmıştır.

• SANATI

Platon yalnızca bir düşünür olarak değil, yaratıcı olarak da eskimeyen bir kişidir. Diyalogları çoğu kez ayrıntılara pek fazla iner; insan Sokrates'in ne istediğini söyleyeceğine neden durmaksızın sorular sorduğunu her zaman anlayamaz. Ama diyaloglarını yerleştirdiği durumlar unutulmaz güzelliktedir. Sokrates'in küçük Phaidros ile İlissos deresinin kıyısında dolaştığı, sonra çınar ağacının altında dinlendiği ve ayaklarını serin suya daldırdığı sabah Yunan baharının en görkemli anısıdır. Soğuk ve karanlık bir gündoğumu sırasında Kriton'un zindanda Sokrates'e uğraması ve ölüm cezasından kurtulmak için kaçmak üzere onu ikna etmeye çabalamasında ölümün tüm korkunçluğu ve bilgenin her türlü yazgıyı alt eden inadı insanın tüylerini ürpertir (Phaidon). Ve tüm gecelerin gecesi de Agathon'un[5] evinde seçkin Atinalıların ziyafete oturdukları (Symposion) o bilgece mahmur gecedir: Alkibiades meşaleli adamlarla ve dansçı kadınlarla çıkıp gelir ve Sokrates'e övgüler düzer ve sonunda da artık yalnızca iki kişi uyanıktır, Sokrates ve Aristophanes. Sokrates hâlâ ayık bir biçimde iyi bir komedi yazarının iyi bir trajedi yazarı da olması gerekliliğini açıklamaktadır. Sokrates güzelliğin ne olduğunu ve sevinin ne olduğunu bu gecede anlatmıştır... Bu gecenin insanlığın en büyük gecelerinden biri olduğunu duyumsarız.

• ŞİİR ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

Bunlar Platon'un yazınsal açıdan en belirgin diyaloglarıdır: Sevi öğretisini geliştirmeyi sürdürdüğü *Phaidros*; ruhun ölümsüzlüğünden söz eden *Phaidon* ve her şeyden önce de *Symposion*. Platon'un mitos, yazın ve müzik üzerine düşüncelerini ayrıntılı olarak sergilediği uzun yapıtı *Devlet* sanatsal açıdan bunların gerisinde kalır. Platon'un, sanatçıların filozofunun sanat ve yazın üzerine pek alt düzeyde bir görüş belirtmesi şaşırtıcı bir paradokstur. İdeal devletinde insanı yumuşattığı için müziğin büyük bölümünü ve de gençliği masallarla yoldan çıkardığı ve erdem yolundan uzaklaştırdığı için şiirin büyük

5) Agathon (İÖ 445-401 dolayı): Yunan trajedi yazarı. (ç.n.)

bölümünü yasaklamak ister. Onlara yalnızca erkeksi yurttaşlar yetiştirmeleri koşuluyla yer verir. Ama çocukları masallar yerine matematikle eğlendirmeyi düşünür.

• PLATON VE MİTOS

Platon mitosla da burada hesaplaşır. Homeros ve onun izindeki öteki ozanlar, der, tanrıları her türden zayıf ve aşağılayıcı özelliklerle donatmıştır. Oysa, tanrılar böylesine insani olsalardı tanrı olmazlardı. Demek, ozanlar yalan söylemektedirler ve yalana da gereksinim yoktur.

Ama Yunan tanrı dünyasına ve mitosa son, ölümcül darbeyi indiren aynı Platon yeni bir tanrı öğretisi ve yeni bir mitoloji yaratmıştır; öyle bir inanç dünyası ki Hıristiyanlıkla kaynaşarak günümüze dek yaşamını sürdürmekte ve hüküm sürmektedir. Tanrıların insan boyutlarındaki görüntüsünü yerle bir etmiş, ama onların tahtına tanrısal olanı, sonsuz idealar piramitinin tepesinde yer alan ve İyilik adını verdiği sonsuz ideali geçirmiştir. O İyilik ki, dünyamızı baştan başa dolaşmakta ve eskiden Homeros'un tanrılarının yaptığı gibi dünyamıza anlam yüklemektedir.

Ve mitostan da kurtulmayı başaramamıştır. Bilgin olmaktan çok bir sanatçıydı, düşünceleri en yukarı yükseltilerde her zaman resimler haline gelmiştir; en gözüpek düşüncelerini kendi yarattığı mitoslarla sergiler. Daha önce andığımız mağara mitosu Hermaphroditos'un eğlenceli ve hüzünlü öyküsüdür; Platon bunu Aristophanes'in ağzından anlatır; *Phaidros*'ta bir araba sürücüsü olarak ruh ve ruhların yere düşmelerinin görüntüsü büyük Homeros mitoslarıyla eşit güzellikte ve aşılmaz niteliktedirler.

5.
Geç Dönem Yunan Yazını

HELLENİZM ÇAĞI

• HELLENİZM

Yunan kültürü Makedon dünya imparatorluğu yoluyla –o zamana değin küçük bir seçkin halkın özel malıydı– en uzak sınırlara dek ulaştı. Doğu'nun en hareketli düğüm noktalarında Yunan subaylarıyla, devlet memurlarıyla ve büyük tüccarlarıyla devasa Yunan kentleri kuruldu. Yunan kültürü egemen katmanın tanıtıcı damgası haline geldi, bunu benimsemeksizin daha üst düzey bir katmana geçiş yapmak olanaksızdı. Bu nedenle kültürün toplumsal rolü değişmiştir; daha önce insanlar ayrımına varmaksızın Yunan kültürü içinde yetişiyorlardı; şimdi öğretmekte ve öğrenmektedirler. Klasik yazın öğretilebilir bir gereç olması için donakalır. Klasiklerin yerini klasisizm, yani klasiklerin bilinçli bir biçimde izlenmesi alır. Filologia, klasik metinlerin yayımlanması, eleştirisi ve açıklanmasıyla ilgilenen bilim dalı, Hellenistik çağın en büyük düşünsel uğraşısı bu sırada doğar.

• SEÇKİNLER VE GENİŞ OKUYUCU KİTLELERİ

Yunan yazınının sosyolojik açıdan üçüncü durağına bu yolla ulaşılır. İlki aristokrat yazındı, bunun yerini Attika demokrasisi almıştı, şimdi seçkin yazın çağı gelmektedir. Yazını bilgin uzmanlar, klasik geleneklerin resmi ve çalışkan bekçileri işlemektedirler.

Kallimakhos'un ve arkadaşlarının yöneldiği kitle de seçkin bir kitleydi: İskenderiye, Antiokheia ve Doğu'nun öteki büyük kentlerinin yerlileri arasında yaşayan seçkin Yunanlılara yöneliyorlardı; bunlar için eski Hellen anısı ve geleneği, Hindistan'da yaşayan İngilizler için İngiliz tarihi nasıl değerliyse öyle değerliydi.

• KİTAP

Klasik Yunan yazını en başta karşılıklı konuşmaya dayalı temsil için hazırlanmıştı: Sahne için, hitabet kürsüsü için, şarkı biçiminde okumak için, izleyiciler karşısında okumak için. Hellenistik yazın artık bir kitap yazınıdır. Eskiçağ'ın kitabı Mısır'da yetişen "akdarı" adı verilen bir bitkinin özünden hazırlanan papirüs tomarıdır. Bu dönemde, düşünsel önderlik Mısır'daki İskenderiye'nin eline geçince kitapların sayısı olağanüstü ölçüde artar, büyük kütüphaneler yapılır, ki bunların içinde en ünlüsü de İskenderiye Kütüphanesi'dir.

• YENİ YAPIT TÜRLERİ VE ATMOSFERLER

Okunması için yaratılan kitap yazını yeni yapıt türleriyle çıkar ortaya: Örneğin, mektup, yergi, yaşam öyküsü, gezi notları, deneme, ütopya, özdeyişler derlemesi, daha sonra, tümünün üstesinden gelen roman. Büyük kent yaşamı yazına yeni atmosferler getirir: İdili, duygusallığı, izlenimci incelikleri ve kendinde erotizmi. Kahramanlık, topluluk, din artık insanları tırnaklarının ucuna varıncaya dek duygulandırmayı başaramıyorsa, üst düzey yaşam anlayışının son kale burcu her zaman sevi olmuştur.

Yeni yapıt türlerinin ve yeni atmosferlerin en karakteristik çizgisi mahremiyettir, dedikodudur. Hellenistik ozan dedikodular yapar tanrılar üzerine, Kraliçe Berenice'in saçının lüleleri üzerine, balıkçılar üzerine, sokak kızları üzerine... Büyük kent üzerine "bilgilenme", daha sonraki uygarlıkların küçük, pek önemsenmeyecek sanatlara karşı eğilimi ve Yunan teklifsizliği ve her şeyi apaçık görmek birleşmektedir bu yetenek türünde.

• ALEKSANDRİNİZM

Bu çağın düşünsel yaşamının merkezi Ptolemaiosların Nil deltasındaki başkenti, ilk metropol İskenderiye'dir. Atina pratik önemini tümüyle yitirir, günümüzdeki Oxford gibi sessiz bir üniversite kentine dönüşür. Hellenistik çağın yazın düşüncesine merkezinin adıyla "Aleksandrinizm" denir. Bu terim daha çok kınayıcı anlamda kullanılır. Özgünlüğü olmayan, yaratıcı dinamizmden uzak, yalnızca okul yasalarının kaygıyla uygulanması sonucu ortaya çıkan sanata Aleksandrin denir. Aslında, Hellenistik çağ ondan böylesine yadsıyıcı bir biçimde söz etmemize layık değildir. Yaratıcı dinamizm yitmemiştir; çağın sanat ve felsefe tarihi de bunu göstermektedir. Çok büyük etkisi olan felsefe okulları, kinikler, stoacılar, Epikurosçular ve kuşkucular akımı bu sırada doğmuştur; Yunan felsefesinin büyük toparlayıcısı Aristoteles bu sırada yaşar; ilk *Poetika*'yı da o yazmıştır; dram ile ilgili anlayışından daha önce söz etmiştik. Çağın yazınının ise bazen doğrudan doğruya ama özellikle dolaylı olarak kendisinden beslenen Latin yazını aracılığıyla Avrupa yazını üzerinde kesin bir etkisi olmuştur.

• BENZERLİKLER

Günümüz insanı için geç dönem Yunan yazını aşırı biçimde XIX. yüzyıl ve günümüz yazınına benzemesi bakımından ilginçtir. Denebilir ki, onda yazınımızın her akımının

karşılığını buluruz: Romantizmi, gerçekçiliği, izlenimciliği, anlatımcılığı ve halkçılığı, dramın iflasını ve romanın yavaş yavaş yaygınlaşmasını, yaşam öyküsü ve gezi notları modasını, yazının seçkin ve sıradan yazına bölünmesini buluruz. Bu korkunç koşutlukları eğer günümüze daha çok anı kalmış olsaydı daha da ötelere götürebilirdik, ama, ne yazık ki, Hellenistik yazının büyük bölümü yok olmuştur. Ama son onyıllarda Mısır'da yapılan kazılar çağa ilişkin yazınsal bilgilerimizi önemli ölçüde artırmıştır.

• MENANDROS

Sonraki kuşaklar Yeni Attika komedisinin en ünlü işleyicisi Menandros'u[1] pek az, ancak alıntılar aracılığıyla ve Latin çeviriler aracılığıyla tanımıştı; ta ki 1905'te şans eseri bir papirüs üzerinde dört büyük geniş kapsamlı fragman bulununcaya değin. Menandros komediyi değişmiş olan toplumsal ve siyasal koşullara uygun olarak inceltmiş, uygarlaştırmıştır. Komediden daha önceki Orta Attika döneminde koro, parabasis çıkarılmış ve onlarla birlikte kişilere sataşma, güncel konulara değinme, imgelemin özgürce kanat çırpması da saf dışı kalmıştı, kabalığın yerini ise erotizm almıştı. Sözün kısası, Aristophanes'i büyük kılan her şey dışarıda kalmıştı.

• *KARAKTERLER*: THEOPHRASTOS

Peki onun yerine ne gelmişti? En başta "karakterler". Menandros'un sahne yapıtlarında tipler yer alır: Homurdanan yaşlı, dost canlısı yaşlı, kaygısız genç, ciddi genç, kurnaz köle, iyi yürekli fahişe vb. Tipler çağın insanının ilgisini çok çekiyordu: Theophrastos (İÖ yakl. 320-287) çok taklit edilen *Karakterler* adlı yapıtını bu sırada yazmıştır.

Menandros henüz İskenderiyeli değildir, o henüz hem seçkinler hem sıradan insanlar için yazıyordu. İkiye bölünme İskenderiye'de oldu. Bize yalnızca seçkin yazının küçük bir parçası kalmıştır; İskenderiye tiyatrolarının izleyicilerini neyin eğlendirdiğini, liman işçilerinin sevgililerinin hangi şarkıları söylediklerini, okula giden çocukların ne okuduklarını pek bilmiyoruz. 1891'de, daha büyük ölçüde de 1926'daki kazı sırasında Herondas'ın mimusları[2] ele geçti; bunlar çağın sıradan yazınını bir parça aydınlatmaktadır.

• HERONDAS

Bu yolla edindiğimiz bilgi oldukça şaşırtıcıdır. Herondas'ın mimusları "yaşamdan alınma" diyaloglardır; bilginlerin söylediklerine bakılırsa, bu tür mimusları bir ya da iki oyuncu sunuyordu. Konuları İskenderiye seçkin şiiri ne denli yaşama yabancıysa o denli köklü bir biçimde doğalcıdır. Öylesine köklü bir biçimde doğalcıdır ki neredeyse

1) Menandros, İÖ 342-291. Yaşamının büyük bölümünü Peiraieus'taki villasında geçirmiştir; çok zengindi, Soter Ptolemaios'un İskenderiye'ye davetini reddetti. Dört büyük fragmanının adı: *Yargıç*, *Kısa Saçlı Kız*, *Samoslu Kadın*, *Heros*.

2) Mimus: Eskiçağ'ın konusunu halkın aşağı katmanının yaşamından alan, danslı şarkılı bölümleri olan Yunan-Roma vodvili. (ç.n.)

Aristophanes bile onlarla karşılaştırıldığında terbiyeli, nazik kalır. İskenderiye çağı her ne denli bizim çağımıza benzese de bizim daha terbiyeli olduğumuz kuşkusuzdur.

Seçkin-şiirinde, öyle görünüyor ki, birbirine zıt yöndeki iki ozanlık okulu karşı karşıyadır: Günümüz terminolojisiyle onlara yeni klasikler ve yeni halkçılar adı verilebilir.

• THEOKRİTOS

İskenderiye yeni halkçılığının en büyük temsilcisi Theokritos'tur (doğ. İÖ 300?). Onun yapıt türü *bukolika*, yani pastoral şiirdir; yazın daha sonraki tarihi boyunca onun geleneğini izlemiştir.

Kalıcı, azalmayan etkisini doğa duyarlılığına borçludur. Sahnelerinin geri planında birkaç dizeyle çizdiği yöreler bugün için de tatlı tatlı kokan, gölgelik ve uysal yörelerdir; onları okurken güneyin büyüsü insanın ruhunu sarar. "Eğer bana biri çıkıp da," diye yazıyor Mihály Babits,[3] "modern bir lirik ozanı okuduğu gibi zevkle okuyabileceği Yunan ozanının, insan dilinin ve ruhunun tadına doyamadığı müzisyenlerden birinin hangisi olduğunu sorsa (...) hiç ikircimlenmeden Theokritos'u salık verirdim."

• YÖRE

Yöreyi yazın için bulan Theokritos'tur. Klasik Yunanlıyı henüz yöre ilgilendirmiyordu, henüz aşırı ölçüde yakındı ona. Atina küçük bir kentti, Platon'dan biliyoruz bunu; insanlar İlissos kıyısına gezintiye çıkar, ayaklarını suya daldırırlardı. İskenderiye büyük büyük bir kentti ve çevresinde çöl vardı. Sicilya'daki gençlik yıllarının yörelerine duyduğu nostalji, büyük kent tutsaklığı içindeyken Theokritos'u yöre ozanı yapar; şiiri o zamandan beri kentli okuyucuyu kendisine bağlar. Yöre sevgisi büyük kentlilik çizgisidir; uzaklarda olanı özleriz.

• HALKÇILIK, ÇOBAN OYUNLARI

Yazınsal halkçılık Batı Avrupa kültür çevresinde doğanın keşfinin, Roussseau'nun izindedir. Doğal insan kültü doğa sevgisinin bir sonucudur. Theokritos çobana hayrandır, şiirlerinde çoban dünyasını çizer. Biçemi de halkçıdır: Halk şarkıları gibi basit, melodik, alt katman insanlarının yazını gibi gerçekçidir; Herondas'a benzer, ama onun kadar utanmaz değildir. Çoban dünyasını olağanüstü rafine, geç dönem sanatıyla çizer; çobanları gerçi henüz gerçek çobanlardır, koyun postu gocuklarının kötü kokusundan, sırıtışlarından, bönlüklerinden söz eder – ama öte yandan bunlar da artık daha sonra gelen binyılların çobanları gibi maskeli, giyimli kuşamlı, kostümlü beyefendilerdir: Fırsat bulunca şarkı yarışmasına başlarlar. Theokritos'un şiirlerinin gerçek, yaşayan, giyimli kuşamlı seçkin beyefendilerden söz ettiği kuşkusu da belirmiştir; çünkü şiirlerinden birinde Theokritos'un kendisi de çoban adı altında yer alır; olasılıkla İskenderiyeli beyler topluluğu tıpkı XVII. yüzyılın saraylıları gibi kimi vesilelerle çoban kılığına girmiş ve becerebildikleri ölçüde çoban gibi davranmışlardır.

3) Mihály Babits (1883-1941): Nyugat Kuşağı denen kuşağın en önemli ozanlarından biri. (ç.n.)

• BETİMLEME GÜCÜ

Günümüz okuyucusunu büyüleyen şarkıcı yarışmaları değil, şaşılası ölçüde canlı sahnelerdir: Kadınca hazırlıkların tüm sevimli ayrıntılarıyla, *Adonis Bayramına Giden Kadınlar*; bir kızın büyü yardımıyla sevgilisini yeniden kazanma denemesini ve bu arada tanrılara sevisinin öyküsünü anlattığı *Sevi Büyüsü*; *Hasat Bayramı*'nın idilik betimi; *Balıkçılar*'ın diyalogu ve Mihály Babits'in Macarca'ya çevirdiği (gerçi bu belki de daha sonraki bir yapıtıdır) gerçekten halkçı bir zindeliğe sahip, *Daphnis ile Çoban Kızı* arasında geçen diyalog; tek gözlü dev Polyphemos'un, bu tek gözlü kyklopsun, Galateia'nın sevgisine karşılık vermediğinden ve daha annesiyle çiçek toplamaya gittiği sırada, küçük bir kyklops'ken bile onu sevdiğini belirterek yakındığı sahneler.

• KALLİMAKHOS

Yeni klasiklerin başı Kallimakhos'tur.[4] Bilgin, filolog bir ozandır, şiirlerini alıntılarla, göndermelerle tıka basa doldurur ve bunları da ancak bilgin ve ozan meslektaşları anlayabilir ve belli ki onların da her zaman anlayamamalarına için için sevinir. Tarihsel bir kişidir, çağdaşı olan hiçbir şey ilgilendirmez onu ve eski olan, gelenek olan her şeye ilgi duyar.

Özellikle dinsel gelenekler ilgilendirmektedir onu, kültlerin ve alışkanlıkların doğuşundan söz eden söylenceler; Ovidius aracılığıyla daha sonraki yazını etkileyen *Nedenler* adlı öğretici şiirinde bunları bir araya getirmiştir. Mitosa karşılık İskenderiye'nin tutumu budur: Ona canlılık sağlayan gücünü artık yitirmiştir, ama bir bilgi gereci olarak, bir bilim olarak yaşamını sürdürmekte ve bu haliyle de bilgin ozanı henüz esinlemektedir.

Kaprisli, daldan dala konan kompozisyonuyla eski söylenceleri canlandırmıştır; sabırsız İskenderiyeli okuyucu bıkmasın diye herhangi bir konu üzerinde uzun süre durmaz. Hangi eski konudan söz ederse etsin esprili ve özgündür; kimi zaman grotesk bir biçimde özgündür. Artemis daha bebekliğinde Zeus'tan sonsuz bekaretin kendisine armağan edilmesini ister, Apollon ise erken olgunlukta onu da geçer, doğmadan önce, daha annesinin karnındayken annesine yol gösterir ve kehanetlerde bulunur. İnsanın onun ilahilerini belki de ironik olarak algıladığına, tanrıların sonsuz açlığa mahkûm ettikleri ve ailenin tüm mal varlığını yiyip bitiren prensle kendisinin de eğlendiğine inanası gelir. Kallimakhos'tan günümüze topu topu altı ilahisi ve birkaç yetkin epigramı kalmıştır.

• APOLLONİOS

Kallimakhos'un Rodoslu öğrencisi Apollonios da mitosu benzeri bir biçimde algılamıştır. Kallimakhos sabırsız okuyucularını göz önünde bulundurarak kısa *epyllion*lar yazmıştır, Apollonios ise ciddi bir büyük destanı, yani *Argonautika*'yı. Seviyi destana sokan odur; yapıtı büyük öğrencisi Vergilius aracılığıyla yaşamını sürdürmektedir.

4) Kallimakhos İÖ 305-240 yılları arasında yaşamıştır, İskenderiye'nin büyük kütüphanesinin kütüphanecisiydi, kitapların katalogunu o hazırlamıştır.

• EUHEMEROS

Hellenistik çağ romantik gezi notlarını, romanın atalarını çok seviyordu. Metni günümüze kalmayan Euhemeros'un ünlü yapıtı da bunlar arasındadır. Euhemeros uzak ve mutlu bir ada üzerine ütopya benzeri bir şey yazmıştır; o yana giden yolcu Antik tanrıların tümünün de insan olduklarını, uzak adada büyük hükümdarlar ve kahramanlar olarak yaşadıklarını bilir; ölümlerinden sonra halk onlara tanrısal bir saygı göstermiş ve tanrılar böyle çıkmıştır ortaya. Mitosun ussallaştırılmasıdır bu, bir sonraki adımdır, Yunan tanrılarının yazın tarihindeki bir sonraki adımıdır, ama son adım değildir hâlâ.

• ROMA ÇAĞI

İÖ 197'de Romalı komutan Flaminius Makedon Kralı VI. Filippos'u Kynoskephalai'de yenmiş ve Hellas'ı ilke olarak kurtarmış, ama aslında işgal etmiştir. Yunanlılar için bundan sonra uzun bir aşağılanma ve ıstırap dönemi başlamıştı. Yüz binlercesini köle olarak İtalya'ya sürüklediler. Cumhuriyet Roma'sı Yunan düşüncesinin değerlerine karşı pek anlayış göstermedi. Romalılar Yunan kültürünü almamış, yavaş yavaş süren bir işlemle özümsemişler ve kapıları ancak Yunan kültürünün esiniyle kendi Latin kültürlerini oluşturunca açmışlardır. İmparatorluk çağında ilişkiler düzeldi; Yunanlılar Romalıların saygıyla kuşatılmış öğretmeni durumuna bu sırada gelmişlerdir. Bu yüzyıllarda Yunan yazını yeniden çiçeğe durmuştur.

• DÜŞÜNSEL ALIŞVERİŞ İLİŞKİSİ

Ama bu en son dönem yazınının renk skalası artık önceki çağlarınkine göre tümüyle başka şeyler göstermektedir. Yunan yazını daha Hellenizm çağında bile kapalı bir birlik durumundadır; Roma döneminde bu kapalılık sona erer, Yunan kültürü artık bir kültür değil, yalnızca kültürün bir parçasıdır. Verir ve alır, yabancı düşüncelerle sürekli bir alışveriş içindedir. Roma yazınına pek çok şey verir, ama ondan konu ve beğeni düzeyinde yönlendirme edinir; çünkü Yunan öğretmen ustalara en çok parayı ödeyenler seçkin Romalı gençlerdir ve öğretmen öğrencilerine ayak uydurmak zorunda kalır. Yine bu sıralar Hellenist çağda baskı altına alınmış olan Doğu kültürü de giderek Yunan cilasını deler ve bu tüm Yunan düşüncesi üzerinde kesin bir etki yaratır.

• ATTİSİZM

Roma'nın yönlendirmesi en başta Attisizmin utkuya ulaşan beğeni değişiminde göze çarpar. Romalıların beğenisine en iyi karşılık gelen, klasik çağın katı bir güzelliğe sahip yaratılarıydı; yani bu çağda onları öğrenip taklit ediyorlar ve Hellenizmin yazınsal ürünlerinin yitip gitmesine göz yumuyorlardı. Okulların ve yazının bundan böyle de klasik Attika Yunan diline, dışarıda artık çoktandır başka bir dilin konuşulduğu sırada bile yapışmaları Attisizmin bir sonucudur. Yazın yaşamdan kesin olarak kopar; başka bir dilde yazmakta ve başka bir dilde konuşmaktadırlar. Metrik şiirden yanadırlar hâlâ, oysa konuşma dilinin müziği artık çoktandır vurgulu şiir yazma yöntemini gerektirmektedir; klasik dilin müziğinin dilini artık yalnızca bilmekte ama duyumsamamaktadırlar.

• BUKOLİK OZANLAR

Baskının en kötü döneminin de büyük ozanları vardır. Theokritos'un tatlı bir müziği olan yeni halkçılığı öğrenciler edinir: Moskhos ve Bión (İÖ 150 dolayı), Theokritos'un kendisi gibi güncellik kazanmışlardır. Moskhos kılı kırk yararcasına özenlidir, soğuktur, bilinçlidir. Şiirinde çobanlık öğesi tıpkı Batılı izleyicileri gibi artık bir rolden başka bir şey değildir; büyük ölçüde kalıcı etkisi de belki bu yüzdendir. Ama Bión, Adonis'e ağıt yakan şiirine bakılırsa çok büyük bir ozan olmalıdır. Tutkulu, ateşli, Doğulu; Yunan dilinin bu sıralarda artık yok olmakta olan müziğininin son büyük ustasıdır.

İmparatorluk çağının iki en büyük Yunan yazarı kültürün en son noktaya dek incelmesinin, aydınlanışının anlatımı olan yapıt türünden hoşlanıyordu: Denemeden. En azından bugün Plutarkhos'un ve Lukianos'un yazılarına deneme dememiz gerekiyor.

• PLUTARKHOS

Plutarkhos,[5] yaşam öyküsünün büyük atası ve örneğidir. *Koşut Yaşamöyküleri* adlı yapıtı kırk altı yaşamöyküsel deneme içirmektedir. Yunan ve Roma tarihinin birbirine benzeyen kişilerini yan yana tanıtır: Büyük İskender'in yanında Julius Caesar'ı, Demosthenes'in yanında Cicero'yu vb.

• KAHRAMANLIK KÜLTÜ

Tanrılar artık çoktan tapınaklarının serin loşluğuna çekilmişler ve dünya boş kalmıştır. Plutarkhos tanrıların yerine kahramanları yerleştirerek onu yeniden iskan etmiştir. Yarı tanrıları sonraki çağlar için izlenebilir örnekler olarak kalmıştır; Rönesans'tan başlayarak ulusal yazınlar onun yapıtını birbirleriyle yarışırcasına kendi dillerine çevirirler ve gençliğin XIX. yüzyılın sonuna, hümanist kültürün günbatımına dek en sevdiği okuma parçası olarak kalır. Plutarkhos'tan kim bilir kaç insan yurt ve özgürlük sevgisini öğrenmiştir! Kahramanlarıyla ilgili olarak onları okuyucuya yakınlaştırmak için insani pek çok özel konuyu anlatır, ama yine de birer kahraman olarak kalırlar, ideal karakterlerdir, onları düşününce insanın kanı şarabın yaptığı gibi daha hızlı dolaşmaya başlıyor. Yalnızca yazını değil, yaşamı da etkilemiştir. Daha sonraki çağlar kahramana layık büyük jestleri ondan öğrenmiştir, Fransız Devrimi'nin insanları hitabet kürsüsüne ya da giyotine giderken onu incelemişlerdir.

• PLUTARKHOS VE SHAKESPEARE

Betimleme gücünün dramatik özelliğini en çok eğer Antonius ya da Caesar'ın yaşam öyküsünü onlardan yararlanarak yazılmış olan Shakespeare oyunuyla karşılaştırırsak duyumsayabiliriz. Şaşılacak şey, Shakespeare, Plutarkhos'un her jestini, sahnesini,

5) Plutarkhos yakl. İS 46-120 yılları arasında yaşamıştır. Khaironeia'da doğmuş, Atina'da öğrenim görmüş, Roma'da Hadrianus'un eğiticisi olmuştur, derken, Hadrianus imparator olunca Yunanistan'ın prokuratorluğuna atanmıştır. Günümüze başyapıtının dışında yaklaşık 60 denemesi ve bir özdeyiş derlemesi kalmıştır. Bunlar özellikle içlerinde yer alan alıntı gereci dolayısıyla değerlidirler.

konuşmasını Shakespeare atmosferinde göze batacak hiçbir yanı olmaksızın nasıl da kullanmayı bilmiştir! Bunca şey ancak akraba bir ruha sahip bir kişiden öğrenilebilir.

• LUKİANOS, YENİ SOFİSTLER

Lukianos (yakl. İS 120-180) yeniden canlanan hitabet sanatının okullarında yetişti. Yeni retorlar kendilerine sofist adını veriyorlardı ve eski Atinalı retorların parlak günlerini canlandıracaklarını ilan ediyorlardı. Olağanüstü kibirli ve dış dünyaya kapalı, büyük bir saygınlığın tadını çıkaran bir kuruluştu. Ünlü bir hatibi bir primadonna gibi alkışlarlardı. Oysa, gerçek hitabete bu sıralar ne gerek vardı, ne de bir vesile.

Lukianos'ta Eski Attika esprililiği canlanır yeniden: Aristophanes'in özgürlüğü, imgelemi, kabalığı ve keskin alayı. Onda can çekişen Yunan ruhu son kez olarak bir defa daha Atina usulüyle özgürce kahkaha atar. Ama yıkıcı esprililiği artık politikacılara değil, din ve felsefeye yöneliktir. Tam anlamıyla entelektüel bir mizahtır, dünya görüşü "yıkımı", Voltaire ve Anatole France'ın esprililiğidir. Kir pas içindeki, saçı sakalı birbirine karışmış, yaşamı yadsıyan, münzevi ve sahte münzevi bilgelerle tıpkı daha sonraki yüzyılların dilenci rahiplerle alay ettiği gibi alay eder. Her şeyden kuşkulanır, hiçbir şeyi ciddiye almaz, burunları havada ozanların mitoslar, peygamberlerin kehanet ve filozofların bilgelik satmalarından nefret eder. Gerçeğin buruk savaşçısıdır; yalnızca neyin doğru olmadığını bilen olumsuz gerçeğin savaşçısıdır, ama bunu çok iyi ve çok acımasızca bilir.

En kolay okunan Yunan yazarıdır. Genellikle en kolay yazarlar büyük alaycıdırlar: Swift en kolay İngiliz'dir, Voltaire en kolay Fransız, Heine en kolay Alman'dır. Lukianos onların atasıdır, yalnızca düşünsel olarak değil, biçem bakımından da; ondan öğreneceklerini de öğrenmişlerdir. Daha sonraki çağlar üzerindeki etkisi Plutarkhos'unki gibi genel olmasa da daha az önemli değildir. Olumsuzluğa gereksinim duyulan her yerde, çürümüş boş inançların yolun kıyısına itilmesi gerektiği her yerde örnek almak ve esin bulmak için Lukianos'a yönelmişlerdir. Özellikle XVIII. yüzyıl Aydınlanması'nın gözde yazarı odur.

• YAPITLARI

En ünlüleri Platon'un diyaloglarını örnek alarak yazdığı esprili diyaloglardır: *Tanrıların Söyleşileri*, *Deniz Tanrılarının Söyleşileri*, *Ölülerin Söyleşileri* – bunlar felsefel konuludur; *Heteraların*[6] *Konuşmaları* Herondas'ı anımsatan küçük yaşam kesitleridir. *Gerçek Öykü*'sünde serüven dolu gezi notları modasıyla alay eder: Kahramanı gemiyle bilinmeyen Atlantik Okyanusu'na çıkar, burada su yerine şarap akan bir şarap adası bulur ve bir yazıtta şunlar yazılıdır: Herakles ve Dionysos buraya dek gelmişti (Euhemeros'u ima ediyor), ayak izlerini de görür. Ay'a ulaşır (O da bir adadır), balinanın karnında gemi yolculuğu yapar, peynir adasına kaçar, mutlu ölülerle ve düşlerle buluşur, Kalypso'ya da

6) Hetera: Eskicağ Yunanlılarında yazınsal ve müzikal kültüre sahip, özgür bir yaşam sürdüren kadın. (ç.n.)

uğrar, derken Katiller Adası'nda hafif kadınlar saydığı insan yiyen Eşek Ayaklı Deniz Kadınlarına uğrar. Rabelais'yi, Ay'a yolculuk yapan Cyrano de Bergerac'ı ve en başta da Swift'i bu kitap esinlemiştir. Lukianos genellikle pek çok sonraki yapıtın esinleyicisidir. Büyük Latin Eşek Romanı da onun bir parodisinden yola çıkar. Shakespeare Atinalı Timon'un öyküsünü ondan almıştır.

• LUKİANOS VE TANRILAR

Yunan tanrılarının yazın tarihinde Lukianos yine yeni bir bölümdür. Lukianos artık hiçbir biçimde inanmadığı mitoslarla ateşlice, onları yerden yere çalarak alay eder. Aristophanes de Dionysos'u gülünç bir figüre dönüştürmüştür, ama herhangi bir niyeti yoktur, yalnızca yaratıcılık keyfi gereğidir bu. Lukianos tanrılarla bilerek alay eder, onları bilinçten çıkarmak ister, us tarafından yönetilen evrene içgüdüleri salmamaları için dünyadan izlerini silmek ister.

Çünkü tanrılar henüz tümüyle ölmemişlerdir. Yalnızca çağın beğenisine uyum sağlamışlardır. Süreci Apollonius başlatmıştı, imparatorluk çağında mitosların romanlaştırılması daha da büyük boyutlara ulaşır: Eski konuları Dionyssios Skythobrakhio'da olduğu gibi erotizmle, moda serüven romanları motifleriyle ve Euhemeros'un usçuluğuyla canlandırırlar. Bu mitoslardan günümüze yalnızca kısa tanıtmalar kalmıştır.

• NONNOS

Yunan mitosunun şaşılası yaşama gücünün en tuhaf anısı Nonnos'un şiiridir. Nonnos İS V. yüzyılda, Hıristiyanlığın devlet dinine dönüştürülmesinden sonra, koyu Hıristiyan münzevilerin yurdu Mısır'da, tüm Yunan kutsal tarihini bir kez daha, son kez, Mısır'a özgü bir anıtsal yapıtta toparlayarak 48 şarkılık bir Dionysos destanı yazmıştır. Yapıtı, pagan ruhuna karşın, o çağ Hıristiyan dünyasınca hayranlıkla karşılandı. Bizans'ta da XIII. yüzyıla gelindiğinde bile kopya edilmiştir. Yunan mitosunun son durağı budur: Tüm dinsel perspektifini yitirdiği zaman bile güzelliğinin gücü dolayısıyla yaşamını sürdürmektedir; hem de bir yazınsal içerik olarak, ta günümüze dek.

• ROMAN

İmparatorluk çağında son büyük yapıt türü, yani roman da ikinci çiçeklenişine ulaşır. (İlk çiçeklenişi Hellenistik çağdır – bu dönemin en ünlü romanı *Kharitone*'dir.) Güncellik açısından tüm öteki yapıt türlerini günümüzde olduğu gibi aşmıştır: En küçük, en ulaşılmaz Mısır köylerinin yıkıları arasında bile Antik romanların kırıntılarını içeren papirüsler bulunmuştur. Antik romanı yaşatan serüven ve sevidir. Serüven romanlarının "heyecanlı" konusu alabildiğine tekdüzedir, konvansiyoneldir; aşağı yukarı geç dönem Yunan komedisi gibidir: Gizlenen ilişki, deniz kazası, korsanlar, fedakârlık tehlikesi, intihar girişimi, kölelik, işkence, evliliğe ihanet davası, Tanrı yargısı. Ata Euripides'tir. Bu serüven romanları XVII. yüzyılda Batı romanları doğarken çok büyük bir etki yaratırlar. En ünlüleri İamblikhos'un II. yüzyıla ait, boş inançlarla, Doğulu motiflerle dokunmuş *Babylonika*'sı (bu günümüze yalnızca özet olarak kalmıştır) ve Heliodoros'un

III. yüzyıla ait *Aithiopika*'sıdır, ki bu yapıtın tadına XVII. yüzyıl Macar halkı István Gyöngyösi'nin[7] çevirisiyle varmış, sonra András Dugonics[8] bu konuyu yeniden işlemiş ve *Szerecsenek* (Sarazenler)[9] adıyla yayımlamıştır.

• LONGOS

Bu karmaşık ve sıkıcı yapıtlara göre Longos'un pastoral romanı *Daphnis ile Kloe* çok daha iç açıcı bir okuma parçasıdır. Yapıt Theokritos havasında, büyüleyici bir sevi öyküsüdür; olasılıkla III. yüzyıla aittir. XVI. yüzyılda yeniden ortaya çıkmış ve muazzam bir pastoral roman türünün çıkış noktası olmuştur. Rokoko çekiciliğini sonraki pek çok yazar duyumsamış ve övmüştür.

7) István Gyöngyösi (1629-1704): Macar yazınında XVII. yüzyılın en büyük öykücüsü. (ç.n.)
8) András Dugonics (1740-1818): Macar romanının yaratıcısı. (ç.n.)
9) Haçlı Seferleri sırasında Müslümanlara verilen ad. (ç.n.)

İKİNCİ BÖLÜM

ROMA YAZINI

Roma yazını tarihi Yunan'a göre tümüyle başka bir yapıdadır. Yunan bilgeleri dilin physis mi yoksa thesis mi olduğunu, doğanın mı yoksa ustalığın mı bir eseri olduğunu tartışmışlardır. Yunan yazını tümüyle physistir, *Yunan ruhundan tıpkı topraktan fışkıran ağaçlar gibi doğal bir biçimde gelişmiştir; buna karşılık, Roma yazını* thesistir, *doğal engellerin aşılması pahasına ulaşılan bilinçli bir çalışmanın sonucudur.*

İtalya halkları, öyle görünüyor ki, yazınsal anlatıma az eğilim göstermişlerdir. Roma'dan önce gelen ve kısmen kendi düşüncesiyle, kısmen de Yunan öğeleri aktararak güçlü bir etki yaratan ve geride yazınsal anılar bırakmaksızın, hatta yok denecek ölçüde az dil anısı bırakan Etrusk kültürü plastik sanatlarda ve yaşamın incelikli olarak biçimlendirilmesinde yüksek bir noktaya ulaşmıştı. Romalılar ise ilk ozan sahneye çıkmadan önce tüm İtalya'yı fethetmiş ve dünyaya egemen olmaya yazgılı örnek devletlerin yapısını kurmuşlardı. Ve bu ilk ozan ortaya çıkınca o da Yunanca'dan çeviriler yapmıştır.

Roma kültürü dünyanın en büyük orana sahip ikincil kültürüdür. Sanatsal ve bilimsel olarak Yunan'dan esinlenmiştir, hatta dinsel biçimlerinin önemli bir bölümünü de ondan almıştır. Paradoksal bir biçimde, ulusal karakteri en güçlü olan, o zamanki tüm dünyayı ulusal egemenliği altına alan bu Eskiçağ halkı düşünsel alanda hazır bulunan yapıt türleriyle, el konulmuş heykellerle ve ithal edilmiş tanrılarla yetinmiştir. Muazzam ve sonsuz bir değer taşıyan yazını soysal ve halkçı köklerden gelişmemiştir; amacı kendisini yansıtmak değil, sunduğu yapıtın yetkin olmasıdır ve eğer yabancı yapıtın yetkin olduğunu görmüşse, hiç ikircimlenmeden bu yapıtı aktarmıştır, hem de ulusal özsaygısı bakımından hiçbir sakınca görmeksizin.

Dünya yazınının en arı klasisizmi burada gelişmiştir; aynı zamanda daha sonraki tüm klasisizme örnek olmuştur. "Klasik" sözcüğü iki anlamda kullanılır:

1. Bir halkın yazınının en yüksek ve en karakteristik yaratıları anlamına gelir. Bu anlamda János Arany ve Sándor Petőfi Macar klasikleridir.

2. Yunan klasikleri ve onları izleyen Romalıları ideal olarak benimseyen sanatsal ve yazınsal akım anlamına gelir. Bu anlamda Berzsenyi ve Kölcsey'nin yapıtlarıyla ilgili olarak Macar klasisizminden söz edebiliriz. Klasisist (klasik değil) sanatın ana belirtisi taklit ilkesidir: Klasisist sanat kendi yasasını izlemez, daha önce yer alan sanatsal yetkinliğe alçakgönüllülükle boyun eğer ve ona uymayı arzular. Büyük klasisist sanatçı, doğal olarak, kendisi yetkin bir yapıt üretemediğinden değil de, sadakattten ve saygıdan dolayı büyük örneği taklit eder.

Roma yazını yaratma yöntemi bakımından ikincildir, ama değeri açısından ikinci derecede değildir. Büyük Latin ozanları Yunan örneklere sarılmalarına karşın özgündürler de; yapıtlarında yalnızca kendilerini değil, halklarını da yansıtırlar. Roma yazını Yunan yazınının salt bir uzantısı değildir; yaratıcıları neredeyse niyetlerine karşın Yunan'a uzak kalan bir şey de gerçekleştirmemişlerdir ve daha sonraki çağları Yunan'ınkinden daha öte bir büyü altında tutan kendine özgü Latin güzelliği de işte budur.

1.
Cumhuriyet Çağı

• LIVIUS ANDRONICUS

Yunan kültürel etkisinden önceki çağdan kalan yazılı Roma anıları (yazıtlar, dinsel metinler) yazınsal açıdan en eski Macar dil anılarımızdan daha ilginç değildir. Adını bildiğimiz ilk Romalı ozan olan Livius Andronicus (yakl. İÖ 284-204) azat edilmiş bir Yunanlı köleydi. En büyük eylemi *Odysseia*'yı Latince'ye çevirmek olmuştur. Hexameterleri eski İtalya'nın şiir ölçüsü olan saturninuslara aktarmıştır. Saturninus Batılı halkların ve Macarların eski şiir biçimidir; daha sonraları metrik Yunan şiiri bunu tümüyle saf dışı bırakmıştır. Livius Andronicus'un çevirisini Horatius bile okul çağındayken pek zevk almaksızın ve ders olarak öğrenmiştir.

• DRAMLAR

İkincil, yapay Latin yazınında yapıt türleri de birbirini ters yönde izlerler: İlk dönemde en büyük rolü dram oynar. Sahne oyunları Roma'da IV. yüzyılın ortasından beri oynanmış olmalıdır; belki de Etrüsk etkisiyle, Versus Fescennini, Satura, Atellana adıyla, olasılıkla büyük ölçüde spontan metine dayanarak. Yunanlıların rol aldığı ilk sahne oyununu *fabula palliata*yı İÖ 240'ta Livius Andronicus yazmış ve yönetmiştir.

• NAEVIUS

Naevius da (yakl. 280-201) Yunanlıları örnek alarak sahne yapıtları yazmıştır; kendisinin hazırladığı mezar yazıtı alabildiğine güzel bir biçimde ve özsaygıyla şunları belirtir:

Mortales immortales si foret fas flere,
Flerent divae Camenae Naevium poetam.

(Ölümsüzlerin ölümlülere ağlaması yakışan bir iş olsaydı, tanrısal musalar ozan Naevius'a ağlarlardı.) Çağının büyük olaylarını da işlemiştir; en önemli yapıtı *Bellum Punicum* adını taşıyordu.

• ENNIUS

Daha sonraki Roma'nın büyük bir saygı duyduğu ilk ozan da trajediler ve komediler yazmıştır: Ennius (239-169). Yine de, onu anımsanır kılan epik şiiridir: Roma'nın tarihini *Annales* adıyla, Homeros'un biçeminde şiire dökmüştür. Livius Andronicus, Naevius ve Ennius'un yapıtlarından ancak birkaç yüz dize kalmıştır. Yunan yazın tarihine göre Cumhuriyet Roma'sının yazın tarihiyle ilgili olarak daha çok yitik yapıt söz konusudur.

• PLAUTUS

Yunan örneklerinden esinlenmiş Latin sahnesinde öteki yapıt türlerinin inceliğe kavuşmasından çok daha önce büyük ustalar belirmiştir. Plautus'un[1] sanatında Yunanlı ve Romalı, seçkin ve halkçı öğeler tuhaf ve çok tatlı bir biçimde birbirine karışır. Yunan komedilerini işleyip aktarmıştır, oyunları Yunan kentlerinde geçer, ama bu durum onları yerel Romalı renklerine büründürmekten alıkoymamıştır. Sahne oyunu Menandros'a özgü komedinin büyük kentsoylu çevresinde geçer, ama oyunda rol alan köleler aracılığıyla Romalı pleb dili taklit edilemez bir varoş ağzıyla dile gelir. Plautus Roma halk yazınının hesaba katılabilecek tek anısıdır. Dili henüz klasisize engelleri tanımaz, özgür bir biçimde akar, zengin bir barok özelliği vardır, daha sonraki Romalıların yaratttığı her şeye göre çok daha İtalya'ya özgü, çok daha İtalyan'dır. Mizahı dilsel mizahtır: Söz oyunları ve açık saçıklık konusunda bitmek tükenmek bilmez bir kaynaktır; kendinde sözcük bombardımanının hatırı için oyunların olay örgüsü ipliğini koparır durur. Söz bolluğu içeren, yaşama sevgisiyle dolu sanatında gerçekten de Shakespeare'i anımsatan bir şey vardır, ama bu Shakespeare'in en iyi yanına ilişkin bir şey değildir. Latin yazınının tiryakileri Plautus'un dilinin bol çeşnisine çok düşkündürler – Plautus'u örnek olarak olarak kullanarak, Yunan yazınının alabildiğine güçlü bir biçimde etkisi altına girmeseydi Latin yazınının nasıl bir şey olabileceğini göstermişlerdir.

• TERENTIUS

Terentius[2] ile Plautus'u birbirinden bir kuşak ayırır, yine de, biçemleri arasındaki ayrım tıpkı bir XVI. yüzyıl ham doğalcısı ile bir XVIII. yüzyıl salon komedisi yazarı arasında

1) Titus Maccius Plautus 250 ve 184 yılları arasında yaşamıştır. Olasılıkla çok alt düzeyde bir aileden geliyordu, dekorcu olarak sahneyle ilişkiye geçmesinden önce yaşamın yorucu pek çok yanını tanıdı. Varro, onun adını taşıyan 130 oyunun 21'ini özgün saymış ve günümüze de bunlar kalmıştır. Bunların en ünlüleri: *Amphitruo* (konusunu Molière, Kleist ve son olarak da Giraudoux işlemiştir), *Captivi*, *Menaechmi*, *Miles*, *Gloriosus*, *Pseudolus*, *Trinummus*, *Aulularia*.

2) Publius Terentius Afer İÖ 195 dolayında Kartaca'da doğdu. Roma'ya bir köle olarak gelmiştir ve efendileri onun yeteneğini görüp eğitilmesini sağlamışlardır. Altı oyun yazdı: *Andria*, *Hecyra*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Eunuchus*, *Adelphoi*. Yunanistan'a yaptığı bir inceleme gezisi sırasında, 159'dan sonra ölmüştür.

olduğu ölçüdedir. Yunan örneklerine öncülünden daha sıkı sarılır. Dünyası tümüyle kent dünyasıdır, karakterleri, çenesini tutamayan köleler bile sahipleri gibi iyi yetişmiş kişilerdir ve sıkıcıdırlar. Hümanist tavrın ilk Latin ozanıdır. Şu ünlü deyiş de onundur: Homo sum, nil humani alienum esse puto. (İnsanım, insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir.) Caesar ona Yarı-Menandros adını vermişti: Belki de, onda Menandros'un Yunan inceliğinin yer aldığını –ama Menandros'un Yunanlı mizah duygusu dışında– düşünmüştü.

Plautus'un ve Terentius'un oyunları gerçeği değil, tıpkı beslendikleri Yeni Attika komedisi gibi konvansiyonel bir sahne dünyasını betimler. Bu oyunlarda köleler ve güzel kızlar tıpkı modern Fransız komedilerindeki güzel kızların ve jigoloların rolünü üstlenir ve sofu Romalı da, kuşkusuz, şehvet dolu bir dehşete kapılarak Atinalıların ne ahlaksız olduklarını anlamış olmalıdır; yine bizim izleyicilerimizin Paris'in sözde yaşamını izlerken düşündüğü gibi. Öyküleri stereotiptir: Terk edilmiş çocuklar ve korsanlar düğümü oluştururlar. Babaların tümü de cimridir, oğullar sevdalı ve parayı saçıp savuran cinstendir, asalaklar açgözlüdür ve köleler de dayanılmaz bir ölçüde keskin bir zekâya sahiptir.

• CATO

Büyük Cato (234-149) genç Ennius'u Roma'ya getirdiği için, hiç kuşkusuz, pişman olmuştur. Yunan kültürünün benimsenmesi kolaylıkla, savaş olmaksızın gerçekleşmemiştir. En farklı olanlar, "iyi topluluk", yani Scipioların çevresi kayıtsız koşulsuzca Yunan'dan yanaydı. Siyasal ve toplumsal muhalifleri ise Yunanlılardan nefret ediyorlardı; bunlar arasından Cato en belirgin kişidir. Yunan düşüncesine karşı gericilerin üst düzeydeki yeniye karşı sıralayageldikleri tüm gerekçeleri sıralıyordu: Ahlaksızlık, dinsizlik, ulusal olmayış, sağlıksız gevşemişlik suçlamalarıydı bunlar. Gericilerin silah deposu binyıllar boyunca hiç değişmemiştir.

Cicero, Cato'dan ilk büyük hatip diye söz eder. Onun adıyla anılan ve Ortaçağ'da çok gözde olan (Dicta Catonis) *distichon*ları[3] olasılıkla o yazmamıştır. Başyapıtı oğluna yazdığı büyük eğitici *compendium*[4] olmalıdır: *Ad Marcum Filium*. Özellikle tüm Roma'yı zehirlemek isteyen Yunan doktorlarından sakınmayı öğütler ve sınanmış ev ilaçlarını salık verir.

• YUNAN EĞİTİMİ

Yunan etkisini durdurmak olanaksızdı. Roma ilkin dünyayı soymuş ve alabildiğine zenginleştikten sonra paranın her şey olmadığının ayrımına varmış ve kendisi için insancıllığı ve ruhu keşfetmiştir. Dünya tarihinde bunun pek çok örneği vardır: İnsani kültürün en sağlam temeli insancıl olmayan dedelerin elde ettiği ulusal refahtır. Hali vakti yerinde Romalılar Yunanistan'dan aşçılar, heykeller ve filozoflar getirttiler. Seçkin aileler özel filozof tuttular; aslında, oraya sürülmüş olan Polybios (yakl. 208-126) Roma'da böyle yaşıyordu ve daha sonra da üst düzey Roma tarihyazımının temellerini atarak

3) Distichon: Hexameterlerden ve pentameterlerden oluşan çift dizeli şiir. (ç.n.)
4) Compendium: Kısa, özet bilgiler içeren elkitabı. (ç.n.)

Yunanca bir Roma tarihi yazmıştır. Yunan kültürü yavaş yavaş eğitimin en önemli konusu oldu; çünkü Yunan dilini bilmek kültürel değerin dışında pratik bir amaca da hizmet ediyordu; Doğunun uluslar üstü dili Yunanca'ydı. Eğitimin araçları şunlardı: Evde çalıştırılan *grammaticus*lar (gramerciler), Yunan filozoflarının konferansları ve üniversite işlevi gören retor okulları.

• CUMHURİYETİN SON YILLARI

Yunan kültürü artık Romalılık tarafından iyice emildikten ve büyük örneklerle eşit düzeyde şiirler ve onlardan da olağanüstü düzyazı yazmayı başardıkları sırada, bu tarihe gelindiğinde Roma artık çöküş belirtileri göstermeye başlamıştı. Son yüz yıl, birbirini izleyen iç savaşların tarihidir. Genelleşen rüşvetçilik Roma "virtus"unun altını oydu, beklenmedik tersliklerle dolu yazgı, *proscriptio*lar[5] tehlikesi yaşamı belirsizleştirmişti. Düşüncenin ve özel çevrenin dışında kalan her şey karanlık ve dehşet vericidir. Roma yazını bu sırada çiçeğe durur. Yazın Roma'da da Atina'da olduğu gibi belli bir ölçüde çöküş belirtisidir; Roma dünya görüşü de artık alçalmaya başladığı zaman bilince kavuşur.

Bu dönemin büyük destan için vakti olmamıştı, dramı günümüze gelmemiştir; yalnızca bildiğimiz, gösterişin, oyun kültünün yazını sahneden uzaklaştırdığıdır. Ama lirik şiirde iki büyük ozan, çevresiyle benzeşmiş çağın çatallanan yollarından mutlağa doğru yol alanına anıt dikmiştir.

• LUCRETIUS

Bunlardan biri olan Lucretius[6] bilinçli bir tutucudur, moda Aleksandrin (İskenderiye) biçeminden uzak durur ve bir Romalı gururuyla eskimiş örneği, Ennius'u izler. Tek yapıtı muazzam didaktik şiiri *De rerum natura*, eskil bir ağırbaşlılıkla, kimi zaman biraz düzyazısal, ama saygıya değer bir biçimde dökülen hexameterlerle başlığın belirttiği "şeylerin doğasını" sunar: Lucretius'un felsefesini, dünya görüşünü.

• "OPRESSA GRAVI SUB RELIGIONE"

Ona göre, insanlık büyük, bunaltıcı bir korkunun ağırlığı altında inlemektedir. Bu korkudan zengini malı mülkü, komutanı ordusu, kralı kudreti kurtaramaz. Büyük korkuya felaket kehanetlerinde bulunarak, tanrıların öfkesini ve ölümden sonraki hayalet-yaşamı telkin eden ilkel din yol açmaktadır. Biz, gündüz, der, geceleyin çocukların korktuğu gibi şeylerden korkarız, oysa bunlar gece çocukları deheşete salan imgelerden daha korkunç değildir. Bizi korkudan "naturae species ratioque"den başka, doğayı tanımaktan ve akıldan başka bir şey kurtaramaz. Bu nedenle, insanlığa en büyük iyiliği Epikuros yapmıştır; çünkü her şeyin doğal bir nedeni olduğunu, korkunç mucizelerin

5) Proscriptio: Eskiçağ Roma'sında, özellikle siyasal nedenlerle uygulanan, kişinin malına el koyma, idam, sürgün gibi cezalar. (ç.n.)

6) Titus Lucretius Carus (İÖ 97-55). Yaşamı üzerine kesin hiçbir bilgi yoktur, söylenceye bakılırsa aklını kaçırıp intihar etmiştir. Bitirilmemiş yapıtını ozanın ölümünden sonra Cicero ve küçük kardeşi yayımlamıştır.

olmadığını, tanrıların kendilerinden sonsuz denecek ölçüde memnun olduklarını, göksel saraylarında sonsuz bir mutluluk içinde yaşadıklarını ve insanların işlerine hiçbir biçimde karışmadıklarını açıklamıştır.

• USÇULUK

Lucretius sağduyu düşkünüdür. Ozan ruhunun tüm şaşılası dinamizmiyle usdışılığı yadsımıştır, oysa, bu, şiirin yaşam pınarıdır: Büyük bir İngiliz kadın ozan, Elisabeth Barrett-Browning ondan söz ederken "tanrısal olanı tanrısal bir biçimde yadsımıştır" diyor. Çünkü dünya doğal raylarından us dışına çıkmaya başladığı zaman sağduyulu usun da ozanları ve fanatikleri belirebilir.

• LUCRETIUS'TAN SONRA

Kendi çağı yalnız ozanın *posthumus* yapıtına pek az kulak vermiştir; sonraki çağlar ise –Gassendi XVII. yüzyılda Romalı ozanın öğretilerini yeniden canlandırınca– onu ilkin bir doğa bilgini olarak görmüştür. Aydınlanma onu boş inanca karşı sürdürülen savaşımda atası saymış ve ondan alıntılar yapmıştır (bizde de Kölcsey):[7] Tantum religion potuit suadere malorum! (Din insanları ancak bu ölçüde kötü yola sürükleyebilirdi!)

• DEĞERİ

Ozan olarak büyüklüğü en güçlü biçimde şarkıların girişinde yer alan *prooemium*larda belirir; bunlarda her şeyi devindiren Venüs'ün gücünü över, ustası Epikuros'u tanrılara layık sözcüklerle kutlar. Ama başka yerlerde de olağanüstü betimleme yeteneği, doğa duygusu, gözlem gücü ve en başta da ondaki en değerli şey olan o derin sarsılmışlık çıkar ortaya. Her türden sevinin daha doğuştan umutsuz olduğundan, sonsuz bir doyumsuzluk olduğundan –somurtkan, Eski Romalı kötümserliğiyle– söz ettiği bölüm özellikle ilginçtir.

Sanatının paradoksu, böylesine büyük bir ozan olmasına karşın böylesine ozanlık dışı bir konuyu seçmiş olmasıdır. Çünkü *Doğa Üzerine*, büyük ölçüde kuramsal, fizikseldir ya da en iyi durumda doğa betimi ve kültür felsefesi çözümlemelerinden oluşur – bu konuyu dünyanın en iyi ozanı bile şiirselleştiremez. Mihály Vörösmarty'nin tüm yaşamını Newton'ın fiziğini şiire dökmek uğruna harcadığını düşünelim bir: *Rerum Natura* budur.

• CATULLUS, ALEKSANDRİNİZM VE DOLAYSIZLIK

Öteki büyük olanak Catullus'tur.[8]

Özgünlük modern, romantik bir buluştur, Catullus da Shakespeare gibi bunu pek bilmiyordu. Deyişlerinde çoğunlukla Hellenistik tutumu izler. Örneğin, o eskil, halk

7) Ferenc Kölcsey (1790-1838): Politikacı, ozan. Macar ulusal marşının sözleri onundur. (ç.n.)

8) Caius Valerius Catullus İÖ 87'de zengin ve seçkin bir ailenin çocuğu olarak Verona'da doğmuştur. Yolculuklarla ve seviyle geçirilen kısa bir yaşamdan sonra İÖ 54 dolaylarında ölmüştür. 116 şiiri gelmiştir günümüze.

şarkılarımızda da yaşayan betimi: Sevgilisine gökteki yıldızlar kadar, çöldeki kumlar kadar öpücük gönderir, böyle anlatır, üstelik de tüm görkemiyle:

Çölde kaç kum tanesi var, kızgın
Jüpiter'in kehanet sandalyesi ve eskil Batthus'un
kutsal mezarı arasında, Silphiondus'un
Kyrene ovasında? Başımızın üstünde kaç
yıldız gözlüyor sessiz gecede
gizli sevgililerin çalıntı sevisini
Onca öpücük vermek ister sana Catullus...

Yine de, Catullus'un dolaysızlığı, kişisel ses tonu, şiirlerinden önümüze serilen yakın, insan varlığı dolayısıyla daha sonraki insanların yüreğini fethediyor. Tüm stilize Aleksandrinizmine karşın Fénelon onunla ilgili olarak "simplicité passioné"den, tutkulu basitlikten söz eder. Öteki tüm Latin ozanlarından daha yakın, daha doğaldır.

• NUGAE

Şiirlerini, içlerindeki kişisel ses tonuyla Aleksandrin biçeminden edinilmiş bilginin katışım oranına göre üç kümeye ayırmak olanağı vardır. En kişisel ses tonuna sahip olanlar ozanın geçip giden yaşantılarının hesabını verdiği ve alaycı dilini başı boş bıraktığı nugalar, hiçliklerdir. En başta Caesar'a yönelik siyasal sataşmaları da bunlar arasındadır; Caesar iktidara geldiğinde minnet duygularını belirten ozanı yücegönüllülükle bağışlamıştı. Bu şiirler arasında o denli hiçlik, o denli öğrenci şakası vardır ki insan yüzyılların bu gibi uçucu şeyleri de korumuş olmasından dolayı neredeyse şaşkınlığa uğrar.

• LESBIA

İkinci ve en önemli kümeyi Lesbia'ya yönelttiği sevi şiirleri oluşturur. Catullus'un Lesbia'nın gözünde pek değeri yoktu; şiirleri sevi köleliğini anlatır, tüm aldanışlarına ve aşağılamalarına karşın, tüm iyi duygularına karşın Lesbia'yı sevmesi gerektiğini:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.[9]

• ATTIS

Üçüncü küme güçlü bir biçimde İskenderiye etkisi sergilemektedir: İki güzel düğün şarkısı ve insanın tüylerini ürperten, sevi çılgınlığının gizemli efsanesi Attis bunlar arasındadır. Catullus'un pek çok şiiri sanki günümüz insanınca yazılmış gibidir; insandaki insaniliğin iki bin yılda pek az değiştiğini görünce şaşırırız; ama sıra Attis'e gelince

9) *Nefret ediyor ve seviyorum. Belki de bunu neden yaptığımı sorarsın. Eh, bilmiyorum, duyumsuyorum yalnızca: paramparça ediyor bu işkence beni.*

hem Catullus'un dünyasının nasıl bambaşka olduğunu duyumsarız, hem Doğu'ya özgü gizemlerle nasıl güçlü bir biçimde dopdolu olduğunu görürüz, hem de Catullus'un pagan olmasının ne demek olduğunu anlarız ve kolay şiirlerini gerçekten iyi anlayıp anlamadığımız konusunda kuşkuya düşeriz.

• CICERO

İki ozan cumhuriyet Roma'sının en büyük ozanıdır, ama en karakteristik yazınsal temsilcileri değildir. Roma ruhuna düzyazı şiirden daha uygundur ve bu olgu Cicero'nun konuşmalarında ve yazılarında binlerce yıl için geçerli en büyük örnek parlaklığına ulaşmıştır. Cicero Latin yazınının en büyük stilistidir. Bunu Mommsen[10] bile onaylar, oysa, onun tüm öteki değerlerini yadsır.[11] Ama övgünün en başta kendisine değil de Latin diline ait olduğunu ekler. Gerçekten de, Cicero ve Latin dili belli bir ölçüde aynı anlama geliyordu.

• ATTİSİZM

Cicero bir hatip olarak sahneye çıktığında Roma hitabet biçeminde iki akım birbiriyle çekişiyordu: Eski, özlü ve basit Cato biçemi giderek yerini süslenmiş, Hellenistik örneklerle beslenmiş Asya kaynaklı biçeme terk ediyordu. Cicero bu ikisinin yerine üçüncüyü seçti ve utkuya ulaştırdı: klasik Yunan örneklerine yaslanan Attisizm.

• PERİYOD

Cicero'nun biçeminin özü, bildiğimiz gibi periyottur, dolambaçlı tümcedir. Orantılı bir biçimde bölümlenmiş, dengeli, tartımlı bir biçimde sona eren dolambaçlı tümce (periyot) içerisinde klasik bir uyum tümcenin yapısını oluşturur; Cicero periyodu tıpkı Belvedereli Apollon ya da Roma Pantheonu gibi klasik beğeninin karakteristik bir yaratısıdır. Antik ruhun birinci plandaki sözcüleri ne onlar, ne de periyottur; uzun bir işleme sonucu oluşmuş, bilinçli bir biçimde klasisizme bağlı yaratılardır.

• KONUŞMALAR

En ünlü yapıtları konuşmalarıdır. Konuşmaların bir bölümünü sadık azat edilmiş kölesi Tiro stenografiyle yazıya geçirmiş, derken Cicero bunları yayımlanmadan önce özenle gözden geçirmiştir. Konuşmaları okuyucuları yazılı biçimiyle en azından söylendikleri sırada olduğu ölçüde etkilemiştir.

10) Theodor Mommsen (1817-1903): Alman Eskiçağ tarihçisi, hukuk tarihçisi, öğretim üyesi. (ç.n.)

11) Marcus Tullius Cicero İÖ 106'da Arpinum'da doğmuştur. Yaşamını en ayrıntılı biçimde bildiğimiz Eskiçağ yazarı odur. Gençliğinde Yunanistan'a ve Küçük Asya'ya bir inceleme gezisi yapmıştır. Avukat olmuştur. 75: Sicilya'da quaestor (maliye memuru). 70: Verres'e karşı konuşması. 66: Praetor (adalet işlerinde en başta gelen memur). Pompeius'un komutanlığı için konuşması. 63: Konsül. Catilina ihanetini açığa çıkarır. 58: Epirus'a sürgüne gider. 51: Kilikya'da prokonsül. İç savaşta Pompeius'tan yanadır, Caesar'ın iktidara gelmesi üzerine köşesine çekilir, felsefeyle ilgilenir. 46: Otuz yıllık evlilikten sonra karısı Terentia'dan ayrılır; karısının kendisini anlamadığını düşünmektedir. 44: Caesar'ın ölümünden sonra Philippicalarla birlikte Antonius'a karşı çıkar. 43: Antonius'un askerlerince öldürülür.

• DİYALOGLAR

Yine de, kendisini hatip, filozof sayıyor, ama hiçbir biçimde yazar saymıyordu. Yazarlık kariyerinin Romalı'nın gözünde pek bir değeri yoktu ve bu işi Yunanlılara bırakmıştı. Cicero da yalnızca siyasal koşullar yüzünden konuşamadığı zaman yazmıştır. Kuramsal yazılarını yaşamının bu tür iki zorunlu dinlencesi sırasında yazmıştır: Bunlar kısmen hitabet sanatıyla ilgilidir (*De oratera, Brutus*), kısmen siyasa bilimiyle (*De Officiis*), kısmen de sanatsever bir filozofun düşünceleridir (*De senectute, De amicitia*). Dinsel konulu yazıları da bu sonuncu kümeye girer: *De natura deorum, De divinatione* seçkin Romalı'nın soğuk kuşkuculuğunu karakteristik bir biçimde aydınlatır.

• MEKTUPLAR

Cicero çalışkan ve yetkin bir mektup yazarıydı; mektuplaşmalarının büyük bölümü günümüze gelmiştir. Günümüz insanı için en ilginç olanlar Cicero'nun bu mektuplarıdır: Onlar aracılığıyla gözlerimizin önünde ünlü ve devinimli çağ canlanır, Caesar ile, Pompeius ile ve en başta da Cicero'nun kendisiyle –her türlü zayıflığına karşın her iyi yazar gibi ilginç ve sempatik bir kişiliği vardır– kişisel bir ilişki kurarız.

• İNSANİ KİŞİLİĞİ

Mektuplarının alabildiğine gözler önüne serdiği insani kişiliği çok değişik biçimlerde değerlendirilmiştir. Mektuplar XVI. yüzyılda yeniden gün yüzü görmüş ve Petrarca tanrısallaştırılmış ustanın zayıf yanlarını ve "vana gloria", yani ikiyüzlülüğe dayalı ünün ardında koştuğunu görünce büyük bir düşkırıklığına uğramıştır. Geçen yüzyılın başında Drumann adlı bir Alman bilgini, daha sonra Mommsen'in kendisi Cicero'nun insani kişiliğini, devlet adamlığı bilgeliğini ve yazarlık yeteneğini sert bir biçimde eleştirmiştir. Kuşkusuz, Cicero eylem adamı değildi ve belirleyici anlarda iflas bayrağını çekmişti; siyasette salt züppelik uğruna başarısızlığa uğraması kaçınılmaz olan davayı, feodal cumhuriyeti destekledi; soylu kökenli olmayışı onu seçkinlerin takdiri konusunda aşırı duyarlı kılmıştır; ölçüsüz bir biçimde ikiyüzlüydü, ayrıca korkak ve alıngandı ve gerçekliği kavramakta yetersizdi. Ama tüm bu hatalar yazar ve kuram insanının karakteristik özellikleridir; daha sonraki büyük yazar-prenslerde, Petrarca'da, Erasmus'ta, Voltaire'de, hatta Goethe'de bile tamı tamına ve de daha büyük ölçüde bulabiliriz bunları.

• HUMANITAS

Cicero insani yapı bakımından bunlarla akrabadır; en asal çizgide, hümanizmle de akrabadır. Humanitas sözcüğünü de o yerleştirmiştir; mektuplaşmasında durmaksızın övgüye değer bir insani özellik olarak karşımıza çıkar ve sevimlilik, uysallık, sabır, anlayış, nezaket, iyilikten (olasılıkla fedakârlık gerektirmeyen iyilik) oluşan üst düzey bir bireşim anlamına gelir.

• SONRASI

Tüm Antik *auktor* arasında yazınsal olarak sonraki çağları en büyük ölçüde etkileyen Cicero olmuştur. Hıristiyan Eskiçağ bile ondan kurtulamamıştır, Rönesans'ın gözün-

de tüm zamanların en büyük yazı sanatçısıdır, Hümanizm sözün tam anlamıyla Cicero periyodunun ve Cicero humanitas'ının yeniden doğuşudur. XV. yüzyıldan başlayarak yapıtları tüm yazınsal eğitimin temelini oluşturmuştur; tüm Avrupa yazmayı ondan öğrenmiştir. Etkisi XIX. yüzyılın ortasına dek sürer, bizim yazınımızda József Eötvös[12] ile kapanır. Latin dehasının sınırlarını uzaklara Cicero'nun yaydığını söyleyen Caesar haklıydı.

Günümüz insanı için Cicero'nun pek az anlamı vardır. Yazınsal yaşamın en büyük tezidir, ama yalnızca geçmişin malıdır; ancak büyük Latin ozanları bugün de canlı bir biçimde insanın ruhuna işlerler.

• CAESAR

Cumhuriyet Roma'sı tarihyazımının en büyük ismi, aynı zamanda onu en büyük ölçüde oluşturan kişidir: Julius Caesar (100-44). Gençliğinde dramlar, özdeyişler, sevi şiirleri, bilimsel yazılar yazmıştır; bunlar günümüze gelemedi. Nutukları da gelmemiştir günümüze, oysa, Quintilianus'a göre, Caesar eğer isterse Cicero'dan da daha büyük bir hatip olabiliyordu. Yalnızca yapıt türü olarak güçlükle belirlenebilen iki "yorumu" kalmıştır günümüze: *De bello Gallico* ve *De bello civili*. Bu yazılar olasılıkla demokrat komutanın kendisine görev veren Roma halkına bu görevi nasıl yerine getirdiğinin hesabını vermek ve kendisine karşı yöneltilen suçlamaları yanıtlamak için hazırlanmıştır. Yazıların ses tonu şaşılacak ölçüde basittir, nesneldir. Kendisinden üçüncü kişi ağzıyla söz eder, doğal olarak tüm öznel bildiriden uzak durur; suçlamalara karşı da sanki onlardan haberi yokmuş gibi davranır. Olguları basit bir biçimde aktarmada tüm zamanlar için örnek olmuştur – Caesar bu anlamda büyük klasikler arasına girmiştir. Özellikle Gal seferine değer verilir. "Aydınlık bir neşe, basit bir büyü yayılır bu yazıdan," diyor Mommsen, "dünya tarihinde olduğu gibi yazın tarihinde de tektir."

• İLK GAZETE

İlk periyodik yayını Caesar kurmuştur: Tüm gazetelerin atası olan *Acta Diurna*'yı her gün askıya çıkarmıştır. Bunlarda en önemli resmi ilanları ve günlük haberleri yaymıştır.

• SALLUSTIUS

Çağın öteki büyük tarihçisi Sallustius'tur,[13] tarihyazımını bir sanat sayar. Özenli, özlü, çetin biçeminde Thukydides'i izler, ama onda ustasının tarihi görme dehası eksiktir. Ünlü iki kitabı cumhuriyeti karanlık yanından gösterir. *De bello Iugurthino*'sunda Roma'nın rüşvetle baştan çıkarılabileceğini görürüz, *De coniuratione Catilinae*'de ise yeraltı güçlerinin gerçekten de cumhuriyetin yıkımına yol açan işbirliğini.

12) József Eötvös (1813-1871): Politikacı, yazar. Macar gerçekçi romanının kurucusudur. (ç.n.)

13) Caius Sallustius Crispus (İÖ 86-35) politikacıdır, prokonsül olarak zenginleşir, İÖ 59'da skandallara yol açan yaşam biçimi yüzüden senatodan çıkarılır; yaşamının son dokuz yılını kendi dünyasına çekilip tarihyazımına adar.

2.
Altın Çağ

BÜYÜKLER

• PAX ROMANA

Cumhuriyet Philippi'de çöktü ve Actium utkusu Octavianus'u, daha sonrasının İmparator Augustus'unu dünya egemeni durumuna getirdi. Özgürlük yitmişti – ama acaba yiten gerçekten de özgürlük müydü? Roma'da Caesar'dan önce az sayıda kibirli aristokrat egemenlik sürmüş ve küçük bir kent cumhuriyetinin bedenine göre biçilmiş yasalarla uçsuz bucaksız hale gelmiş, binlerce soydan oluşan imparatorluğu yönetmeyi denemişti. Bu anlamda, monarşi, sonuç olarak, halkın ve ussallığın utkusu anlamına geliyordu. Özgürlük yitmişti, ama onun yerine Pax Romana doğmuştu; Ianus Tapınağı'nın kapısına kilit vuruldu ve dünya Augustus'un uzun egemenliği sırasında o zamandan beri yalnızca bir kez, 1871 ve 1913 arasında görebildiği tam bir barış içinde yaşadı.

• İMPARATOR VE ÇEVRESİ

Sonraki çağlar Augustus çağıyla ilgili olarak (bir tek Mommsen dışında) aynı görüşü paylaşır; bu çağı Roma yazınının altın çağı ve evrensel yazının en parlak bölümlerinden biri sayar. Monarşik devlet ve toplum düzenlemesi, doğal olarak, yazın üzerinde hem olumlu hem de olumsuz anlamda çok güçlü bir iz bırakmıştır. Cumhuriyetin egemen yapıt türü olan hitabet önemini yitirdi, onun yerine şiir birinci derecede önem kazanmıştır – sonraki çağlar bu değişiklik karşısında sonuç olarak ancak kıvanç duyabilir. Altın çağda ozansal gelişmenin toplumsal temeli himayedir. İmparator ve çevresi, özellikle de Augustus'un büyük "kültür bakanı", bir kavram haline gelmiş olan Maecenas çağın en farklı ozanlarıyla dostluk kurmuştu. Bununla – pratik Romalılar oldukları için de – pratik

amaçlar güdüyorlardı: Augustus'un imparatorluğunun kuramsal temellerinin yazınsal yolla propagandasını yapmak istiyorlardı. Ama sanırım pratik amaç onlar için daha çok bir bahaneydi: Augustus ve Maecenas'ın kendileri de yazın adamıydılar ve egemenliklerini yazını desteklemekte kullanarak "yüreklerinin tanrısına" hizmet etmiş oluyorlardı.

• SARAY ŞİİRİ

Horatius'un özyaşamöyküsü karakterindeki şiirlerinden Augustus ile Maecenas'ın çağın ozanlarıyla nasıl da hiçbir törenselliğe baş vurmaksızın, nasıl da dostça bir biçimde ilişki kurduklarını biliyoruz. Bu ozanların kökenine, düzeyine bakmaksızın, salt yeteneklerini göz önünde bulundurarak onları seçip çevrelerine katıyorlardı. Roma altın çağının şiiri, özünde, yine de, Elisabeth çağı İngiliz, klasik İspanyol ve Fransız ve Goethe şiiri gibi saraylı karakteri taşır. Büyük monarşilerin yadsınamayacak avantajı, ozanın burada okuyucuya –en seçkin durumuyla bile yalnızca okuyucudur, sıradandır– bağlı olmamasıdır; küçük beylerin kaprislerine bağlı değildir, büyük beylerin hizmetindedir ve onun aracılığıyla büyük ideale hizmet etmektedir ve bu idealin bedenselleştiği kişi de hükümdardır.

• OKUYUCULAR

Doğal olarak, bu, ozanların okuyucuları olmadığı anlamına gelmiyor. Augustus çağı okuyucularının şiire karşı çok güçlü bir ilgisi vardı. Devasa kopyalama kuruluşları ozanların yapıtlarını süslü bir biçimde oluşturulan parşömen tomarlarına kopya ettiriyorlardı; uzun metinler 6-8 metre uzunluğundaki küçük tomarlara, "kitaplara" bölünüyordu. Kitapları Forum çevresinde yerleşmiş olan kitapçılar sunuyordu piyasaya. Yazınsal yaşamın dış görünüşü bugünkünden pek ayrılmıyordu.

İmparator Augustus'un yeryüzüne getirmeye hazırlandığı altın çağ yaşamın başka alanlarında ancak bölük pörçük gerçekleşebilmiştir, ama o çağın şiirinde bir imparatorluk düşüyken gerçekliğe bürünmüştür. Augustus çağının şiirine yalnızca altın gibi başat değerde olduğu için altın çağ adını vermiyoruz; bunun nedeni, *legenda*ların o eskil altın çağının yüce uyumunun iki en büyük yaratıcısında, Vergilius'ta ve Horatius'ta incelip şiire dönüşerek gerçekten de yeryüzüne inmiş olmasıdır.

• VERGILIUS

Özellikle de Latin dünyasının en büyük temsilcisi olan Vergilius'ta,[1] Vergilius'un fizik ötesi bir merkez noktası özellikle bu bilinçli altın çağa ait olmasına temellenir. Tüm yaşamının esas anlayışını dile getiren en ünlü şiirini, IV. *ecloga*'yı kariyerinin hemen başında yazmıştır. Bu şiirde doğumuyla yeni bir dünya çağının doğmasına da yol açа-

1) Publius Vergilius Maro İÖ 70'te Mantua yakınlarında doğmuştur, demek oluyor ki o da Catullus gibi Kuzey İtalyalıdır, 41'e dek babasının çiftliğinde yaşar. Caesar'ın yaşlı askerlerine verilmek üzere topraklarına el konur, ama onun ozanlık yeteneğinin ayrımına varan Asinius Pollio bu toprakların geri verilmesine aracılık eder. Bu tarihten sonra çoğu zaman Nola'da ve Napoli'de yaşar, tümüyle kendi dünyasına çekilmiştir. *Aeneis* üzerinde 30'dan 20'ye dek çalışmıştır. Bitirdikten sonra Doğu'ya bir inceleme gezisine çıkar, yolda hastalanır ve Brundisium'da İÖ 19'da ölür.

cak olan bir çocuğun yaklaşan doğumunu kutlar, *Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*. Savaşların kanlı demir çağı[2] sona ermiştir; toprak meyveyi kendiliğinden vermektedir, kuzunun arslandan korkması gerekmemektedir, engerek yılanı ölecek ve Doğu'nun pelesenk ağacı kırlarda kendiliğinden yetişecektir. Hıristiyanlığın dindar yüzyılları bu şiirle birkaç on yıl sonra doğan Deccal arasında bağlantı kurmuştur. Modern çağın eleştirisi doğal olarak bu boş inanca saldırmıştır: Acemi Vergilius, diyorlardı, belli ki bu şiirle seçkin bir çocuğun doğumunu kutlamak istiyordu, ama kapıldığı sarsıcı coşkuyla ölçüyü kaçırmıştı. Ama en son yapılan din tarihi araştırmaları şiire kâhince saygınlığını geri vermiştir.

• MESİHÇİLİK

Vergilius *Ecloga*'sını yazdığı sırada artık Doğu dinlerinin Mesihçiliği ile bağlantı kurmuş oluyordu, Doğu öğretilerinin etkisiyle gerçekten de gelecek olan yeni bir çiçeklenme çağına, yeryüzüne geri dönecek olan Bakire'ye inanıyordu ve bu yönüyle gerçekten de Hıristiyanlığın öncüsüydü. Bu durumda da kolayca yargılayan Aydınlanma'ya karşılık dindar yüzyılların içgüdüsü gerçeğe daha bilgece ulaşmış oluyor. Bu Mesihçi inanç olmaksızın Vergilius'un şiirini anlamak olanaksızdır, onun yaşatıcı öğesi budur, bunu çıkaracak olursak soğuk ve özgün olmayan, "yapay" bir şiir kalır geride.

• DALKAVUK MU?

Eşsiz kültür politikacısı Maecenas, Vergilius'un yeni çağın seçkin bir ozanı olacağının ayrımına daha başında varmıştı. Seneca'nın anlattığına göre, Maecenas tuhaf biriydi, her türlü törenselliği ve uzlaşıyı küçümsüyor ve görmezden geliyordu, Forum'a sahne oyunlarındaki kaçaklar gibi başı örtülü olarak geliyor, açık bir tünikle yargıçlık ediyor ve en korkunç iç savaş sırasında bile sokakta ona yalnızca iki hadım eşlik ediyordu. Sanıyoruz ki, Vergilius'u büyüklüğü dolayısıyla değil de yeniliği dolayısıyla, Vergilius'a özgü ses tonu dolayısıyla seviyordu. Onu Octavianus'un, daha sonraların Augustus'unun yanına götürmüş ve rahatsız edilmeksizin ozanlık çalışmalarını yapabilmesine özen göstermiştir. Vergilius kendisine iyilikte bulunanlara karşı duyduğu minneti sık sık dile getirmiştir; yine de, yüz yıl sonra, Martialis, Maecenas gibi bir mesen bulsaydı kendisinin de Vergilius gibi bir ozan olabileceğini söyleyerek onunla boş yere alay eder; Vergilius'un Augustus'un buyruğuyla yemek kitabındaki reçeteleri de hexameterlere dökmeye hazır olduğunu söyleyenler boşuna konuşuyorlar. Şiirlerine konu seçerken hamilerinin arzusunu izlediği doğrudur, ama bu arzu herhangi bir efendi kaprisi değil de çağın en yüce ruhunun beklentisiydi. Eğer Augustus Vergilius'un şiirinde övülmek arzusunda idiyse, bu yalnızca Augustus'a şan şeref getirir; Sainte-Beuve, incelikle, "...Kral ve imparatorluğun başı olarak taç giymek istememiştir, onun yerine Vergilius'un elinin konduracağı tacı yeğlemiştir," diyor.

2) Demir çağ: Yunan-Roma mitolojisine göre insanlığın düşmanlıklarla, savaşlarla, ahlaksızlıklarla, çöküşle dopdolu olan dördüncü dönemi. (ç.n.)

• *BUCOLICA*

İlk ünlü yapıtı pastoral şiirlerinin derlemesi olan *Bucolica*'dır; bu şiirlere onları saklayan kodeksin başlığından yola çıkarak *eclogalar* da denir. Bunlarda Theokritos'un musası (esin perisi) Latince dile gelir; bu şirlerde çobanlar yarışır, özlemlerini belirtir, dalgın dalgın yürürler; İskenderiyeli meslektaşlarıyla karşılaştırıldığında gerçek koyun çobanlarıyla pek az ilgisi olan çobanlardır bunlar. Vergilius pastoral doğal çevreyi, kırları ve koruları çok iyi biliyor olsa da –tarımla uğraşanların soyundan geldiği için– onu bir yerle ilişkilendirmek de olanaksızdır. Ama (belki de özellikle bu yüzden) tüm köylü-doğalcılığı, halkçılık alabildiğine uzaktır ona. Şiirlerinde düşsel bir yöreyi betimler: altın çağın yörelerinden birini, Theokritos'un ilk kez gezdiği ve daha sonraki çağların ozanlarının da sık sık kutsal bir yere gider gibi gittikleri o gerçeklikten bağımsız çoban imparatorluğunu.

• *GEORGICA*

Bucolica'yı tarımdan ve hayvancılıktan söz eden didaktik şiir *Georgica* izledi. Konusu çok pratiktir, yine de ozansallığı eksik değildir; ozana burada da *Bucolica*'da olduğu gibi gerçek, çocukluk çağı anılarıyla beslenen doğaya yakınlığı yardımcı olur ve ulusal, dindar, fantastik ve kişisel öğelerle bu soğuk yapıt türüne bir coşku katmayı bilir. Bilginlere göre Augustus ve Maecenas *Georgica*'yı bir propaganda aracı olarak kullanmak istemişlerdir; büyük toprak dağıtımı sırasında yerleştirilmiş yaşlı askerleri eğitmeyi ve çalışmaya yöneltmeyi, yani o sıralarda da duyumsanan modern bir tehlike, köylülerin kente akması konusunda bir denge sağlamayı düşünmüşlerdir. Ama Latin şiiri bir seçkin-şiiriydi; Augustus'un soylu bir biçimde stilize edilmiş bu şiirin teğmenleri ve varoşların proletaryasını alabildiğine sarsacağını sanacak ölçüde saf olduğunu düşünmek güçtür. Daha çok, Augustus'un çevresinin her saltçılık gibi köye kentten daha çok değer vermiş olduğunu ve Vergilius'un resmi bir ozan olarak şiirinde bu tutumu dile getirdiğini düşleyebiliriz.

• AENEIS

Vergilius başyapıtını, ulusal destanını yazmak üzere yavaş yavaş bu sırada olgunlaşmıştır. Daha *Georgica*'da İmparator Augustus'un şanını şarkıya dökeceğini belirtir. Destanına kahraman olarak Aeneas'ı bu yüzden seçer.

• İÇERİĞİ

Bir Homeros kahramanıdır, ama onun atası da Julius Caesar'ın ve Augustus'un çıktığı *gens Julia*'nın köklerinden gelmektedir, öyleyse, bu kişilik en büyük Yunan geçmişini ve en büyük Roma anını birleştirmektedir. Aeneas yanmakta olan Troya'dan kaçıp uzun bir deniz yolculuğundan sonra Kartaca'ya, Kraliçe Dido'nun yanına varır. Burada Troya'nın düşüşünü anlatır. Dido Aeneas'a sevdalıdır, ama bu durumun tanrıların isteği doğrultusunda gelişmesi gerekmektedir; Dido intihar eder. Aeneas İtalya'ya ulaşır. Yeraltı dünyasına iner, burada gelecekteki torunlarını henüz doğmamışlar arasındayken görür. Şiir buraya dek Homeros'u izler (I-IV. şarkı), bundan sonrası ise *İlyada*'yı. Aeneas Latium'a ulaşır, uzun savaşlardan sonra rakibi Turnus'u yener ve Latium'a yerleşir.

• HOMEROS

İçerikten Vergilius'un ustası Homeros'u ne denli çok izlediği görülmektedir. Günümüz okuyucusu Anchises anısına yapılan –Akhilleus'un Patroklos'un mezarı başında düzenlediği gibi– yarışma oyunlarının düzenlenmesini yorucu bulur; Aeneas'ın da Vulcanus'tan kalkan almasını ve bunun en ufak ayrıntısını bilmek zorunda kalmamızı yorucu bulur; Aeneas'ın Dido ile tanışmaya giderken betimlediği hiç de önemsenmeyecek türden olmayan dış görünüşünde Venüs güzelliği görmesi yapmacık bir saflıktır. Ama Vergilius'un Homeros'u kendi başına böyle bir yapıt yaratamayacağı için izlediğini sanan kişi klasisizmin özünü alabildiğine yanlış algılıyor demektir. Vergilius Homeros'u izlemiştir; bunun nedeni bir yandan Homeros'un insanlığın eski altın çağında yaşadığını düşünmesi ve Homeros anılarıyla, çağrışımlarıyla okuyucuda altın çağ havası uyandırmak istemiş olması, öte yandan altın çağ ruhunun kurallara uygun olanı, yetkin olanı aramasıdır, destanda ise Homeros büyük bir kuraldır; üçüncü ve en baştaki neden ise ona hayran olduğu için onu taklit etmiş olmasıdır. Onun modern değerlendirmecilerden biri olan, Stefan George çevresine bağlı Walter Willi onunla ilgili olarak çok yerinde sözler ediyor: "...Taklit gerçek olana sıkı sıkıya sarılmanın, saygının üstü örtülü biçimidir."

Vergilius bir Homeros dizesini sözcüğü sözcüğüne yapıtına aktardığı zaman, yapıtını bezemek üzere bir Yunan hazinesini aşırmış olduğunu düşünmemek gerekir; çünkü Homeros dizesini onun gibi herkes biliyordu. Aynı şeyi kendi sözcükleriyle daha kolay, olasılıkla daha güzel söyleyemeyeceğini düşünmek doğru olmaz. Tam tersine, Vergilius, Homeros'un bir dizesini yerleştirebilmek için sık sık dolambaçlı bir yola sapar; bu gibi durumlarda hiç kuşkusuz şiirine o yabancı gereci becerikli bir biçimde yerleştirmeyi başardığı için gurur duyuyordu. Bir saygı gösterisi olarak taklit: Her türlü klasisize sanatın ruhbilimsel anahtarıdır bu.

• ULUSAL GÖREV BİLİNCİ

Bunların dışında, böylesine ikincil olmasının, saygı dolu bir öğrenci olmasının bir nedeni daha vardır: Bu tutumu Roma ulusunun görev bilinci üzerine yarattığı anlayıştan da gelmektedir. Ötekiler (Yunanlılar), diyor, sanatlarda ve mesleklerde daha becerikli; Roma halkının görevi:

> *Tu regere imperio populos, Romane, memento*
> *Parcere subiectis et debellare superbos.*[3]

Aeneis Yunan sanatsallığının ve Romalı görev bilincinin bireşimidir. Canlı merkezinde Roma halkı tanrılarının, yazgının belirlediği ve Augustus'un egemenliği altında yerine getirilecek olan misyon bulunmaktadır. Görev şudur: Dünya imparatorluğunu yaratmak

3) *Anımsa, Romalı, senin işin halklar üzerinde egemenlik kurmaktır, yenilmiş olanları esirgemek, kibirlileri ise savaşarak boyunduruk altına almak.*

ve onun aracılığıyla Pax Romana'yı gerçekleştirmek, altın çağı yeryüzüne getirmek. Ulusal bir ozan hiçbir zaman Vergilius'tan daha uluslar üstü olamamıştır.

• ROMA DİNİ

Vergilius Roma halkının misyonunu bir dinsel buyruk olarak yaşamış olmalıdır. Roma törenlerini tam olarak bilseydik, Vergilius'un dizelerinin Romalı okuyucuda hangi törensel metinlerin anılarını canlandırdığını bilseydik, *Aeneis*'i belki de ulusal değil, daha çok dinsel bir destan saymamız gerekirdi. Kült öğelerin büyük sayıda oluşu bu durumda da göze çarpıcıdır; Aeneas sürekli olarak dinsel yönergeleri izlemektedir; hiç de kahramanca ve ulusal olmayan *epitheton*u[4] bu yolla kazanıyor: Pius Aeneas bağnazdır. Vergilius'un tanrıları Homeros'unkine göre çok daha uzak, çok daha saygındırlar, hatta Venüs bile saygın bir *matrona*dır,[5] oğlu için kaygılanan bir anadır burada – oysa, insanların yazgılarını oluşturmak konusunda çok daha buyurganca araya girmektedirler. Şiirin kendisine özgü bir biçimde Latin, trajik olmayan yazgı-atmosferi de dinsel bir karakter taşır; alınyazısı acımasızca darbesini indiren bir yazgı değil, kehanetler ve tanrısal buyruklarla belirlenmiş ve yerine getirilen bir görevdir, göksel bir yol haritasıdır. Aeneas bir ulus oluşturmaz; çünkü Aeneas'ın sonunda Latinlerin koruyucu Tanrısı Juno Aeneas'ın yiğitlerinin Yunanlı geçmişlerinden cayıp Latinlik içinde eriyeceklerine ilişkin bağlayıcı bir söz alır; Aeneas'ın eylemi Penateslerini, yani ev tanrılarını İtalya'ya getirmiş olması ve böylece de İtalya topraklarında Yunanlıların Apollonik yücelikleriyle bağlantı kurarak daha üst düzey, düşünsel bir din kurmuş olmasıdır. IV. *ecloga*'da, *Tuus iam regnat Apollo* (Artık senin Apollon'un hüküm sürüyor) diyor, altın çağın geleceği kehanetinde bulunan ozan.

• YENİ DİNDARLIK

Venüs ve Apollon, mavi güzellik ve ak mermer ruhsallık; bunlar İmparator Augustus'un tanrılarıdır. Cicero'nun dinsel konulu incelemelerinden cumhuriyet entelektüelinin Roma dinine karşı ne denli soğuk bir tutum takındığını biliyoruz; saygıya değer ve siyasal nedenlerle ayakta tutulan bir antika sayıyorlardı onu. Augustus'un egemenliği sırasında Roma dini yeniden doğmuştur. Altın çağ pratik bir dört yıllık ya da beş yıllık plan değildir; Pax Romana ancak kozmik güçlerle de barış kurulursa gerçekleştirilebilecektir. Bu yenilenen dindarlık *Aeneis*'in en önemli düşünsel geri planıdır.

• SEVECEN OZAN

Bugün buna ancak us yoluyla yaklaşabiliyoruz; ama Vergilius'un ozansallığı bugün de doğrudan doğruya, ruhtan ruha seslenir. Romantik Vergilius'taki her şey bize dolaysız bir biçimde seslenir: Denizdeki serüvenler, yeraltı dünyasının gizemi, Dido'nun trajik sevdası ve tüm yapıtı saran o adsız hüzün ve nostalji. *Aeneis* üç zamansal düzlemde

4) Epitheton: Süsleme sıfatı. (ç.n.)
5) Matrona: Eski Romalılarda seçkin evli kadın. (ç.n.)

geçer; günün içinde, geçmiş ve insanın özlemini çektiği o gelecek parlayıverir her zaman. Sainte-Beuve en çok VIII. şarkıyı seviyordu: Aeneas bir gün Roma'nın yükseleceği toprağa ulaşır. Şimdi henüz barışçı sığırlar otlamaktadır eski Forum'un yerinde, altın gibi parlayan Capitolium'un yerini otlar bürümüştür. Yüzyıllar insanın üzerinden dehşet uyandıran bir biçimde geçer gider: Forum'da yeniden sığır sürülerinin otlayacağı çağ gelir, Ortaçağ'ın ve Yeniçağ'ın uzun yılları boyunca, Campo Vaccino, yani sığır otlağı olacaktır adı yeniden. "Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt..." Vergilius'un söz-büyüsü nesnelerdeki anlatılmaz hüznü, kişisiz ortak acıyı uyandırır. Sevecen ve sadıktır Vergilius, güzelliğin kırılganlığını ondan daha iyi kimse bilemez; okul çağında artık şiir okumayı bilen, Nisus'un ve Euryalus'un dostluğunu ve ölüme koşarkanki güzel gençliklerini kim unutabilir ki...

• LATİN GÜZELLİĞİ

Eğer ozanın büyüklüğünü sözcüklerinin yetkinliği belirliyorsa, Vergilius en büyükler arasında yer alır. Geleneğe göre, Vergilius hastalıklı, taşralıca çekingen, "bakir" bir yaradılışa sahipti, sokaktakiler onu tanıdığı ve alkışladıkları (ovacio) zaman kaçardı – yine de, yeri tanrıların gözdeleri arasındadır, Sophokles'in ve Goethe'nin yanı başındadır. O da ötekiler gibi bir kültürün yücelmiş, temiz ve aydınlık öğle saatidir, sözcüklere dökülen altın çağ, çınlayan Pax Romana'dır. Düşünsel derinlik, gerçekliğe geniş açıdan bakış, kendinden geçmiş dinamizm onun alanı değildir; ama sözcükleri en güzel dilin en güzel sözcükleridir. Latin güzelliği onunla bütünlük kazanır.

• SONRASI

Sonraki çağlar tüm Antik ozanlar içinde en çok ona saygı duymuştur. Daha imparatorluk Roma'sının aslında alabildiğine rasyonalist insanları bile onun çevresinde bir efsane oluşturmuşlardı: Doğumunu tanrı imparatorlarınınki gibi mucizevi işaretler belirtmiştir; doğum günü ozanlar için bir bayram anlamına geliyordu. Ortaçağ'da Antik ozanların adları bile unutulduğunda onun efsanesi büyüdükçe büyüdü: Büyü bilimi yardımıyla Deccal'ın doğumunu bildiren büyük bir büyücü oldu. Ortaçağ düşüncesinin büyük toparlayıcısı Dante tuttuğu mistik yolda kılavuz olarak onu seçmişti, çünkü en büyük gururu olan güzel biçemini ona borçluydu. Hümanizm onun yapıtlarını yeniden keşfetti, Fransız klasisizminin kuramsal kurucusu Scaliger onun Homeros'tan da yetkin olduğunu söylemiştir ve o zamandan günümüze gelinceye dek özellikle Latin ulusları için *par excellence* ozan odur. Latin kökenden gelmeyen uluslarda preromantik devrim onun başındaki çelengi parçalamıştır. 1770 ve 1790 arasında, İngiliz ve Alman düşüncesi kendisini Latin güzellik idealinden kurtardığı zaman Vergilius'u yeniden Homeros ile karşılaştırır ve bu karşılaştırma bu kez Homeros lehine sonuçlanır. Bu konuda yalnızca Latin ve Germen ruhu gelmemiştir karşı karşıya, ozanlık değerlendirmesinin en büyük sorunsalı da burada söz konusudur: Vergilius'un saraylı, yapay şiirine karşılık Homeros'ta doğal, halkçı ozanı görmektedirler; bilinç ve içgüdünün, klasisizm ile romantizmin savaşıdır bu.

• HORATIUS

Genç Horatius'u[6] Maecenas'a Vergilius götürmüştür. Horatius azat edilmiş bir kölenin oğlu, Vergilius gibi köylü kökenlidir, ama babası ona yalnızca en seçkinlerin alabildiği bir eğitim sağlamıştır. Roma'da, derken Atina'da öğrenim görmüştür; burada Brutus'un kişiliğinin büyüsüne kapılmış, cumhuriyetten yana silaha sarılmış ve orada, Philippi'de çarpışmıştır. Maecenas ozanı sakınarak kabul etmiştir, ama dokuz ay sonra yanına çağırtmıştır ve o tarihten sonra güvenli bir dostluk kurmuşlardır. Maecenas aracılığıyla Augustus'un çevresine de girip çıkıyordu; imparator kendisinden sekreteri olmasını istemiş, ama Horatius yorucu ve bağımsızlığını tehlikeye sokan bu onurlu mevkii reddetmiştir.

• BAĞIMSIZLIĞI

Büyüklerin dostluğundan alabildiğine gurur duyduğu için şiirlerinde büyüklerle ilişki kurmak sanatını nasıl iyi bildiğini ve insanların iltimas için çevresinde nasıl itişip kakıştıklarını anlatarak övünmüştür de – yine de, Horatius ölçüsünde bağımsız bir saraylı ozan çıkmamıştır. Maecenas'a yazdığı bir *epistola*da[7] keyfinin yerinde olmadığı bir sırada onun yanına gitmektense Maecenas'tan aldığı her şeyi geri verebileceğini söylüyor. Basit kökenini hiçbir zaman yadsımamıştır, giderek daha sık anmış ve soğuk, kendini beğenmiş Horatius vurgusu ancak babasından, bu azat edilmiş köleden söz ettiği zaman insani bir sıcak havaya bürünmüştür.

• ÖZNELLİĞİ

Tüm bunlardan çok söz eder Horatius, genellikle gözde konusu kendisidir. Kendisinden söz eden açıklamaları Catullus'un şiirleri gibi birden ortaya çıkan lirik itiraflar değildir; duygusal yaşamı üzerine ne denli büyük bir lirik olduğu göz önünde bulundurulacak olursa edeceği pek az sözü vardır – ama anlattığı her şey dolaysız, dostça bir ses tonuna sahiptir; gevezelikleri tüm canlılığıyla kısa boylu, şişman, keyifli ve bilge ozanı, o zamandan beri de cana yakın insanların iyi dostu kalmayı bilen ozanı gözlerimizin önüne serer.

• YERGİLER

Yergileri çoğunlukla küçük yaşam kesitleri, taslaklardır. Mizahları uysal ve sakıngandır; alay silahını aşırı tehlikeli yanlışlara karşı kullanmaz; her zaman elde ettiğinden başka şeyi arzulayan kişiyle alay eder; üzerinden silkip atamadığı sıkıcı insanla alay eder, burnu büyük stoacıyla, şişinen yeni zenginlerle alay eder, sakin sakin tadına varılabilecek o satın alınmış seviyle yetineceğine başkasının eşinin ardına düşenle alay eder ve özellikle de yergi yazarına kızanla alay eder. Yergilerde yer alan adların gerçekten de

6) Quintus Horatius Flaccus İÖ 65'te Venusi'de doğmuştur, babası küçük bir mülk sahibidir. 42: Philippi. Yurduna döndüğünde babası ölmüş, toprağına el konulmuştur. Roma'ya gider, Maecenas onu himayesi altına alır. Daha sonra Maecenas ona küçük bir çiftlik verir; vaktini burada, Roma'da ve Tibur'da geçirir. İÖ 8'de ölmüştür.

7) Epistola: Mektup, manzum mektup. (ç.n.)

yaşayan kişileri mi belirttiği konusunda bilgi sahibi olmak ilginç olurdu. Eğer bunun yanıtı evetse, her durumda pek de zararsız doğada oldukları düşünülebilir. Keyifli gerçekçilikleri dolayısıyla onları Augustus çağına değgin yetkin bir tarihsel roman gibi okuyabiliriz – büyük boyutlu savsaklanmış betimlemeleri aracılığıyla incelmiş bir çağın seçkin tatlarını duyumsarız neredeyse.

• ODLAR

Odlarıyla Latin yazınına kendisinden önce yalnızca Catullus'un denediği Yunan şiir ölçülerini sokmuştur. Yeni çağların ulusal yazınları, bu arada bizimki de, Sappho, Alkaios, Asklepiades bağlamlarını (bentlerini), Berzsenyi'nin ve Hölderlin'in ölçülerini Horatius'tan öğrenmişlerdir. Sonsuz lirik konular arasından sevi üzerine pek az söz eder, tutku nedir bilmez, yalnızca bedensel içgüdüyü ve delişmen eğilimleri, oyunsu atmosferleri tanır. Lirik tutumuna, her zaman talihli olmaksızın, Epikuros bilgeliği, "altın orta yol", bir parça küçük kentsoylulara özgü akıllılık ve stoacı aldırmazlığının Roma inancı, *nil admirari* (hiçbir şeye şaşırma), aequam memento renk katmaktadır. Ayrıca, şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla çok iyi yaşıyordu ve fildişi ya da altın çatıdan, Afrika'nın bir ucunda yontulan sütunlardan vazgeçmesi ona pek ağır gelmemiştir ve "Pers gereçlerini" rahatça satın alabilmiştir.

• İMPARATORLUK ŞİİRİ

Odları arasında III. kitabın odları hem baskın tonu hem de konu bakımından göze çarpar ve imparatorluk odları denen odlar ve resmi, kutsal karakterdeki *carmen saeculare*-ler bunlara katılır. Bunlarda Augustus'un çelenkli ozanı, Augustus dünya düzeninin ozansal ilahlaşmasını ilan ederek dile gelmektedir. Horatius da Vergilius gibi o sıralarda gerçekleşen dinsel yeniliğin ozanıdır.

• EPISTOLALAR, ARS POETICA

Epistolaları kişisel karakterdedir, gerçekten de, hexameterlere dökülmüş mektuplardır. II. kitabın yazınsal konudaki mektupları ünlüdür, bunlar arasında da özellikle daha sonraki çağların *Ars Poetica* adını verdiği, Piso ailesine yöneltilmiş olan mektuplar bilinir. Horatius temel ilkelerini Aristoteles'ten öğrenmiş ve Aristoteles ile birlikte sonraki çağların en büyük ozan-eğiticisi olmuştur. *Ars Poetica*'sı klasisist şiirin temel belgesidir. Sonraki çağlar ondan en başta yapıta özen göstermenin önemini öğrenmiştir; esin gerçi vazgeçilmez bir şeydir, ama bu bir başına yeterli değildir, esin geldiği zaman yazılan şiirleri sakin bir kafayla işlemek gerekir: *Nonum prematur in annum* (üzerinde dokuz yıl durmak gerekir), dostların yapacağı ağır eleştirilere katlanmak gerekir, çünkü şiir yazmak bir oyun değildir, ciddi bir uğraşıdır. *Epistola*larında ozanlar katmanının misyon bilinci de kalıcı bir biçim kazanmıştır, *vates*tir o, bilgin ve kâhinle eşit düzeyde bir düşün önderidir; çağının insanını şiirin ne ölçüde ilgilendirdiğini bilir – ama yalnızca insanları değil, tanrıları da: *Carmine di superi placantur, carmine manes* (şarkılar göksel tanrıları, şarkılar ölülerin ruhunu yatıştırır). Yalnızca eski ozanlara değer verenlerle alay eder,

çünkü bir zamanlar en eski ozan bile moderndi. Kendi değeri konusunda, bunu biliyoruz ki, kuşku duymuyordu: *Exegi monumentum aere perennius* (madenden daha kalıcı bir anıt yarattım).

• URBANITAS

Yunanlıları taklit konusundaki tartışmaya Yunan yanlıları lehine son noktayı koyar: Yunan ruhu, düşüncesi İtalya'nın barbarlığına karşı uygarlık, köylü geri kalmışlığına karşılık kentlilik anlamına gelmektedir onun için:

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio...
...sed in longum tamen aevum
Manserunt hodieque manent vestigia ruris.[8]

• HORATIUS VE XVII., XVIII. YÜZYIL

Batı'nın saray yüzyılları kentliliği, işlenmişliği, içsel şıklığı dolayısıyla seviyorlardı; onda hem düşünsel hem de toplumsal olarak üst düzeyde bulunan bir seçkin insanın "alt katman yığınlarıyla" –kirlenmeye yol açacağı için– ilişki kurmaya karşı çekingenliğini, yabancılığını, *odi profanum*[9] ozanı seviyorlardı. Onda saray atmosferinin incelikli ölçülülük bilincini, uyumlu ruhunu, tutkuya bayağı bir biçimde kendini kaptırmış kişilere karşı serinkanlı mizahını, dinginliğini, şık aldırmazlığını bulmuşlardı – yani klasisize beğeninin idealinden beklenebilecek tüm şeyleri.

• KÜÇÜK KENTSOYLULARIN OZANI

Ama Horatius'un zengin renk skalasında herkes layık olanı görmüştür: XVIII. yüzyılın "Aydınlanmış" ve XIX. yüzyılın *biedermeier*[10] küçük kentsoylusu için altın değerindeki orta yolun başına gül çelenkleri kondurulmuş, Venüs'le ve Bakkhus ile bir ölçü içerisinde yarışan ozanıdır ve bundan dolayı da düşünsel ağırlık noktası saraydan kente, kentsoylulara geçtiği zaman da ideal olarak kalmıştır. Bu Horatius artık geçmişin malıdır; bilgeliği artık avutmamaktadır ve mizahı da sanki aşırı ölçüde canayakın gibidir, sanki ahbap okuyucusunun omzuna pek sert şaplaklar indirir gibidir.

• HORATIUS VE DOĞA

Ama Horatius yalnızca bu değildir. Kentli ozan köy yaşamının güzelliklerini o denli övmüştür ki Rousseau'yu izleyen dönem de neredeyse bir an önce "doğaya dönmek"

8) *Tutsak edilmiş Yunanistan yabanıl galipleri tutsak düşürdü ve Latium'a sanatları getirdi... Ama daha uzun süre kaldı, ta günümüze dek, köyün izleri.*

9) Odi profanum vulgus et arceo: "Süprüntü yığınlarından nefret ediyor ve kendimi onlardan uzak tutuyorum" anlamına gelen Latince bir deyiş. (ç.n.)

10) Biedermeier: XIX. yüzyılın ilk yarısında küçük kentsoyluların beğenisine uygun basitliği, duygusallığı, aile havasını yansıtan Alman-Avusturyalı yazınsal ve sanatsal biçem. (ç.n.)

gerektiğinden söz eden şiirlerinde kendisini bulmuştur. Bu şiirlerin içtenliği kuşkuyla karşılanabilir – ama köy yaşamı yalnızca bir bahane ve simge olsa bile yaşam üstü neşeli uyumun, düşüncenin öğle saatinin Horatius için ruhsal bir gerçeklik anlamına geldiği besbellidir. Károly Kerényi onunla ilgili olarak "ruhun doğal altınçağı" olduğundan söz eder.

• TÜKENİŞİN OZANI

Bu Horatius bugün de sarar insanı – ve karşıtı da sarar, Pallida Mors Horatius'unun yüzüne karşılık tükenişin sarı rüzgârında tüyleri diken diken olmuş bir durumda titreyen gecenin Horatius'u da sarar: Berzsenyi'nin[11] en büyük örneği olan Horatius. Çünkü Horatius tüm kentli gülümsemesine karşın ölüm bilincinin en büyük ozanları arasında yer alır. Tarihsel olarak Yunan büyüklerinin karanlık yazgı-bilgisi ve Ortaçağ'ın insanın tüylerini ürperten ölüm korkusu arasındaki geçiştir o. Tuttuğu her yol ölüme çıkar: Bahar aklına ölümü getirir, sevi yokoluşu ve düşünmeyerek yatıştırılabilecek olan en büyük korku ise yarındır. *Tu ne quaesieris, scire nefas*... (Sorma, bilmek sövgü demektir...) Ölümün büyük birliği içinde her şey çözülür, Horatius'un ölümü tıpkı Ortaçağ'ın ölüm danslarında olduğu gibi evrensel ve demokratiktir. Zarif Horatius derinliklere burada ulaşır. Bu Horatius bugüne değin de ozanlık gücünden hiçbir şey yitirmemiştir.

• ANLATIM USTASI

Altın çağın insanı ve ölümün habercisi sürekli olarak dil ve şiirsel büyüsüyle sonraki çağları etkiler. Dilsel talih açısından Horatius hiçbir suretle Vergilius'un gerisinde kalmamıştır; altın çağların en büyük armağanı budur. Petronius onun "özel talihinden", Quintilianus "talihli gözüpekliğinden" söz eder. Öyle görünüyor ki, kendisi de en büyük gücünün *callida iunctura*, yani sözcüklerin kurnazlıkla birbirine eklenmesi olduğunu biliyordu. İnsanlığın sonsuz düşüncesine nasıl da kesin bir biçim vermiştir! Şiirlerini okurken sürekli olarak tanıdık dizelerle karşılaşırız; bir iki dizesi belleklerde kalmamış hiçbir şiiri yok gibidir. Herkesçe bilinmeyen dizeler ise güzellikleriyle durmaksızın insanı şaşırtır. "Her dizesini ayrı ayrı yudumlamak ve 'büyük şarapların' her damlasının tadına bakar gibi tatmak gerekir," diyor Mihály Babits.

Elegia Ozanları

Augustus'un iki büyük resmi ozanı, olasılıkla, çağın ortalama insanını değil, yalnızca en yüksek düşünsel düzeyi temsil ediyordu. Ortalama Romalı bu sıralarda artık geç dönem uygarlığının insanıdır, kolektif amaçlar onu pek ilgilendirmiyordu – Augustus'a dinsel saygı gösteriyor idiyse de, bu, insanüstü bir uyumun düşünü gören imparatora

11) Dániel Berzsenyi (1776-1836): Macar şiirine Latin ölçü sistemini büyük bir başarıyla yerleştiren ozan. (ç.n.)

değil de barışı ve refahı getiren kişiye yönelikti. Ortalama insan yaşamın tadını çıkaran bir bireyselci olmalıdır; çağın nispeten küçük lirik ozanları, üç elegia ozanı onu temsil etmektedir.

• TIBULLUS

Bunlar arasında Tibullus[12] en klasik, en temiz, en düzgün olanıdır. Klasisizmi bir parça sıkıcıdır. Doğanın idilik güzelliğini ve sevilerin kaygısını ve üzüntüsünü anlatmıştır. Bu pasifist eski asker çok narin ve kırılgan bir ruha sahiptir. Kadınlara gösterdiği saygı Romalılarda alışılmış bir şey değildir. Ona göre en kötü insan sevgilisini döven kişidir. Bu gibi insanların askere gitmesi gerekir. Saflığı belki de kurnaz bir yeni-ilkelliktir. Şiirlerinde sevdiği kadın ya da oğlanla ilgili olarak Tibullus'un verdiğinden daha çok para veren kişilerin olması ve bu durumda da onların ihanet etmelerinden başka bir sorun yoktur.

• PROPERTIUS

Propertius[13] klasik de değildir, saf da. Solgun, hiç bitmeyen içsel bir ateşle yanıp tutuşan *dandy*nin artık doğayla ve idille hiçbir ilgisi yoktur; ulusal konuları da yalnızca zorunluluk sonucu ele alır ve o zaman da pek başarılı olmaz; tek bir bildirisi vardır: İnsana işkence gibi gelen sevi... *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*... (Cynthia idi ilki, Cynthia olacak sonuncu da...) Sevi onu Catullus'tan daha çok tutsak eder, onu daha çok sarsar. Şiirlerinde tutkunun tüm yaşamöyküsü önümüze serilir: Nedensizliği --Quod quaeris, 'quare'? Non habet ullus amor (Neden diye soruyorsun. Sevide 'neden' yoktur)–, tedirgin titreşimi, barışmalar ve kesin olduğu düşünülen ayrılmalar, "domina"ya[14] karşı kıskançlık ve seller gibi akan derin bir saygı, ölmüş olan sevgiliye ağıt ve mezarın ötesinde de ona eşlik eden hayalet-sevi... Şarkıya dökülen Cynthia "docta puella" (bilgin, kültürlü kız) gerçi Propertius'un şiirleri için yanar tutuşur, ama bunun yanı sıra yalnızca uçarı değildir de, öyle görünüyor ki, ağır bir biçimde histeriktir.

• HAYALET SEVDASI

Propertius tüm olağanüstü şiirlerinde tüyler ürpertici bir şey vardır ve en karakteristik özelliği de budur. Traiecit et fati litora magnus amor (yazgının kıyılarında büyük sevi karşıya geçiyor): şiirinde sevi yazgının kıyılarında karşıya geçer durmadan ve öte yakanın dünyalarından bir ad konulamayan üzüntüler getirir. Geçicilik Propertius'un şiirlerinde, Horatius'un şiirlerine göre çok daha gizemli, çok daha tüyler ürpertici bir biçimde karşımıza çıkar: *Sunt apud infernos tit milia formosarum*... (Öylesine binlerce kız

12) Albius Tibullus (yakl. İÖ 55-19) geride dört kitap elegia bırakmıştır; bunların III. cildi Lygdamus adında yeteneksiz bir taklitçiye mal edilir; IV. kitabın beş elegiası ise Roma İmparatorluğu'nun tek kadın ozanı olduğu sanılan Sulpicia'ya atfedilir.

13) Sextus Aurelius Propertius İÖ 50 dolaylarında olasılıkla Assisi'de doğmuş, 15'te ölmüştür. *Conscriptio*lar dolayısıyla o da malını mülkünü yitirmiştir. Elegiaları sayesinde Maecenas çevresine girmiştir.

14) Domina: Hanımefendi. (ç.n.)

var ki cehennemde...) Şiirlerinin kötü ve tüyler ürpertici büyüsünü yeraltı dünyası atmosferine benzer bir şey, "Akheronvari[15] dehşet" sağlamaktadır. Ölü Cynthia'nın ruhu belirir; dünya yazınında bir yığın ölü sevgili ruhu belirecektir, ama hiçbiri Propertius'un Cynthia'sı ölçüsünde ölüye yaraşır, mezarlığı andıran, mezarından çıkmış gibi olmayacaktır.

• BİÇEMİ

Bu derin, zengin ve "umutsuzluğa kapılmışçasına içten" ozanın ön plana çıkamaması, sonraki çağların bilincinde silikleşmiş olan taklitçisi Ovidius'un da gerisinde kalmasının nedeni özellikle Barok dili ve biçemidir. En zor okunan Latin ozanlardan biridir: Düşünce akışı kasılmalarla doludur ve bağlantı yoktur, dil kullanımı gerçekten anormaldir ve şiirlerini Aleksandrin yöntemine özgü bilgi öğeleriyle ve mitolojik değinmelerle tıka basa doldurur. Süs öğelerinin ağır basması şiirlerinin doğrudan etkisini büyük ölçüde yitirmesine yol açar, sık sık zorlama olduğu görülür; örneğin, Cynthia hastalanır ve hangi tanrıyı incitmiş olabileceği üzerine kafa yorar – konuları anlatmada çok yetkin olan, ama anlatılamayan şeyler üzerine pek az şey sezdirebilen Latin şiirinde Propertius gizemsellik açısından yine de en büyük ozanla, Vergilius ile eşit düzeydedir.

• OVIDIUS

Üçüncü elegia ozanı Ovidius[16] genellikle Vergilius ve Horatius ile birlikte anılır: Anlaşılan, burada da *triumvir*lerin birinin önemsiz olması kuralı geçerlidir. Ovidius, Propertius'tan da seçkin, işsiz güçsüz bir *dandy*dir; Roma'nın en üst düzeydeki on bin kişisinden biridir ve onların gözdesidir; artık bir saraylı ozan değil, salon ozanıdır, bu konuda da Vergilius ve Horatius'a göre "geç kalmış" bir olgudur.

• DEKADANLIK

Genellikle her konuda geç kalmış bir insandır. Kutsanmış eski, sıkı Romalılığı da sevmez:

Prisca iuvent alios: ego me nunc denique natum
Gratular, haec aetas moribus apta meis.[17]

Amores'inin, *Ars amatoria*'sının, sevi sanatı üzerine yazdığı didaktik şiirinin kinikliği, sevinin tam anlamıyla teknik karakterde algılanması artık o denli dekadandır ki bunun karşısında bizim uygarlığımız bile naif ve ahlaksal kalır; tüm engelleri böylesine yıkma-

15) Akheron: Eskiçağ Yunanlılarında yeraltı dünyasının en büyük ırmağı; kayıkçı Kharon ölülerin ruhunu karşı kıyıya taşır. (ç.n.)

16) Publius Ovidius Naso (İÖ 43-İS 18) Sulmo'da doğmuştur. Roma'da ve Atina'da öğrenim gördü. İS 8'de Augustus onu Karadeniz kıyısındaki Tomi'ye sürgüne göndermiştir. Savlandığına göre, sürgünün nedeni Ovidius'un Augustus'un kızı Julia'nın özel yaşamıyla ilgili pek çok şey bilmesidir.

17) *Eski şeylerin tadına başkaları varsın; şimdi doğduğuma seviniyorum ben, ve bu çağ uyuyor yaradılışıma.*

yı, sevinin tüm ciddi ve yüce bileşenlerinden kurtulmayı ancak daha sonraki Doğu kültürleri ve İmparatorluk Roma'sı başarmıştır. Vergilius ve Horatius salt Augustus'un büyük çağının ozanlarıdır – Ovidius ise imparatorluğun uzun süren çöküşünün ozanıdır. Kuşkusuz, Augustus, Ovidius'un ne gibi bir geleceğin habercisi olduğunu duyumsamış ve ozanı dünyanın bir ucuna sürmesinde bu da rol oynamıştır; sonraki Roma yine de kendisini onda bulmuştur, dekadanlığı iktidar gücüyle durdurmak olanaksızdı.

• YAPITLARI

Heroides'leri efsanevi sevgililerin birbirlerine yazdıkları ozansal mektuplardır; kadın mektupları incelikli ruhbilimsel çizgileriyle ünlüdür. En başta gelen yapıtları *Metamorphoses* ve *Fastorum libri*'dir. Bir çerçeve içine alınmış ozansal öykülerdir, bunlarda Yunan ve Roma mitolojisini anlatır. Yetkin, akıcı, ilginç bir öykücüdür, en güçlü yanı budur. "*Metamorphoses*," diyor Wight Duff, "tanrılarla doludur, ama saygı eksiktir içinde." Yunan mitosu yoluna son durakta katılır Ovidius: Artık yalnızca imgelemi uğraştırdığı, yazından başka bir şey olmadığı bir sırada. Hıristiyan çağlar işte bu yüzden tam da ondan aktarmalar yapabilmişlerdir.

O gevşemiş ve alabildiğine topluluk insanı yaradılışına sahip *dandy*nin sürgünün barbar yalnızlığı içinde ne acılar çektiği kolayca tahmin edilebilir! *Tristia* ve *Epistulae ex Ponto* adlı kitapları bitmek tükenmek bilmeyen ve bir parça tekdüze sızlanmalarını içerir.

• BİÇİMİ

"Dili ve şiirselliği olabildiğince yetkindir; hatta aşırı ölçüde güzeldir," diyor Latin yazınının uzmanları. Retorlardan çok şey öğrenmiştir, yığınla yapmacık sözcük oyunu, paradoks, biçimsel ustalık vardır onda. "Nimium amator ingenii sui" (Kendi ruhunu ya da ustalığını aşırı ölçüde sevmiştir) diyor ondan söz ederken Quintilianus. Süslemelerinden, ozansal bezeklerinden caymayı bilememiştir.

• SONRASI

Ovidius'un Ortaçağ ve Rönesans çağındaki devasa güncelliğini göz önüne alacak olursak, sonraki çağların da adil bir yargıç olmadığı, zayıflıkları sayesinde ölümsüzleşen ozanlar olduğu kuşkusu belirir içimizde. Ovidius'un kalıcılığında sonraki çağların ona göre Vergilius'un, Horatius'un ve Propertius'un düzeyine erişmekte daha büyük bir güçlük çekmesi hiç kuşkusuz büyük bir rol oynamıştır. Ovidius sonraki çağlara antikiteyi oransal olarak daha ekonomik aktarmıştır; bir hammadde olarak antikiteyi, pornografisiyle, dallanıp budaklanmasıyla ve daha sonraki yüzyılların gözde beğenisizliğiyle, alegori ile tatlandırarak ozana has konuyu daha ekonomik biçimde dile getirmiştir. En başta da Ovidius'a özgü olmayan şeyler etkili olmuştur: Aktarılan mitosların romantik ilginçliği, mucizevi dünyası. Ama, ne olursa olsun, mitosu Yeniçağ'a ulaştıran seçkin kayık onun kayığıydı. Ariosto, Tasso ve Milton gibi büyük ozanlar ondan çok şey öğrenmişlerdir.

TARİHYAZIMI

• TITUS LIVIUS

Altın çağ ozanların çağıdır; yalnızca bir tek düzyazı yazarı tutunabilmiştir ozanların yanında: Augustus İmparatorluğu'nun resmi tarihçisi Titus Livius.[18] Roma devletinin kuruluşunun tüm öyküsünü yazmayı amaç edinmişti. Yapıtını bitirememiştir ve günümüze de fragmanlar kalmıştır. Her ne denli Augustus çevresine bağlı idiyse de eski cumhuriyete duyduğu sempatiyi yadsımamıştır; aslında onun adına sonsuzluğa erişen bir anıt dikmiştir. Her Romalı tarihçi gibi o da tarihin tanrısal esirgemeye benzeyen, yazgısal, kehanetimsi öğelerini özenle belgelemiştir – ama onu içtenlikle ilgilendiren artık yalnızca insani yanıdır: "Quae vita, qua mores fuerint, per quos viros quibusque artibus domi militaeque et partum et auctum imperium sit" (Yaşam ve ahlak nasıldı, imparatorluk savaşta ve barışta ne tür erkekler ve ne tür etkinlikler aracılığıyla doğdu ve gelişti).

• ROMA'NIN JESTİ

Spengler'e göre, Antik insanın kişiliği yoktu, dünyaya yönelik jestleri vardı yalnızca. Bu ister gerçek olsun, ister olmasın, Livius'un büyük yapıtı olağanüstü Roma jestlerinin bir derlemesidir. İnsanlarının tümü de Romalıları düşlemlediğimiz gibidir ve böyle düşlemleyebilmeyi de büyük ölçüde Livius'a borçluyuz. Romalıların çok şey anlatan kimi tutumlarını sonraki çağlara bir gelenek olarak aktaran Livius'tur: Oğullarını idama mahkûm eden ve idamlarını baştan sona izleyen konsül Brutus'u, köprünün başındaki Horatius Cocles'i, anlattığı masalla ayaklanan halkı yatıştıran Menenius Agrippa'yı, sağ kolu Coriolanus'u ateşe atan Mucius Scaevola'yı ve pulluğun yanından alınıp diktatör yapılan Cincinnatus'u, togasında savaşı ve barışı getiren Roma elçisini – nereye bakarsak bakalım, her yerde genç kuşakların yüzlercesinin kanını Romalı karakteri büyüsüyle kaynatan bir sahneyle karşılaşırız.

• İNANILIRLIĞI

Tarih bilginleri inanılırlığını büyük ölçüde kuşkuyla karşılamaktadırlar. Bilgin olmaktan çok bir sanatçıydı, dramatik etki yaratmak uğruna gerçekliği feda etmiştir; Roma İmparatorluğu öncesi zamanların çiğ basitliği karşısında duyarlılık göstermemiştir; krallar ve ilk konsüller çağında yaşamış olan Romalı onun kitabında tıpkı altın çağın insanı gibi uygarca ve güvenli bir biçimde davranır. Ama Roma'nın saygınlığına karşı duyarlı olması çok daha önemlidir. Çağının ondan beklediği tarihi yazmıştır: Augustus İmparatorluğu'nun saygın ön tarihini. Sonraki çağlar çoğu kez yalnızca barbarca savaşların ve acımasız yağma serüvenlerinin anısı olan ulusal tarihi insancıllaştırmayı, yüce bir duygu düzlemine çıkarmayı ondan öğrenmiştir.

18) Titus Livius (İÖ 59-İS 17) Patavium'da, günümüzün Padova'sında doğmuştur. Olasılıkla Roma'da retorika öğretmeniydi. Büyük yapıtı *Libri ab urbe condita CXXXXII* bölümler halinde yayımlanmıştır; daha yaşarken çok büyük bir saygınlığın ve güncelliğin tadına varmıştır.

3.
Roma'nın Günbatımı

GÜMÜŞ ÇAĞ

• İMPARATORLAR

Altın çağ İmparator Augustus'un kişiliğine bağlıydı. Ondan geriye kala kala yalnızca mutlakıyet kalmıştır, hem de hiçbir ideal amaç olmaksızın. Julius-Claudius hanedanının hükümdarları, Tiberius, Caligula, Claudius ve Neron tarihin en ünlü despotlarıdır; bu ünü ya kendilerinin buyurduğu ya da güçsüz Claudius gibi görmezden geldikleri seçme acımasızlıklar yüzünden kazanmışlardır. Onların bu kötü ünüyle çağın en büyük yazarı Tacitus ilgilenmiştir.

• GÜMÜŞ ÇAĞ

"Gümüş Çağ" deyişi bir değer yargısı içerir: hâlâ büyük bir yazındır, ama artık altın çağınki gibi zamana karşı dirençli değildir. Milat takvimimizin ilk yüzyılını her ne denli büyük yazarların adı süslüyorsa da, bu adlar onlardan önce gelenlere göre daha küçüktür ve tüm Roma İmparatorluğu'nu gözlemleyen kişide gerileme duygusu uyandırır; hatta belli kimi çizgileri hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak ölçüde dekadan olmasa bile.

• POLİTİKANIN ETKİSİ

Gümüş çağın yazınsal özelliklerini daha Tacitus bile siyasal ve toplumsal nedenlerle açıklamıştır: Despotluk yazarın kendisini imalarla anlatmaya zorlamıştır, büyüklerin bulanıklığı buradan kaynaklanmaktadır; biçemlerinin sinirliliğinde, uyumsuzluğunda yaşamın tam bir belirsizliği yansımaktadır. Yazarların yaşamöyküsü sinirli olmaları için yeterince nedenleri olduğunu göstermektedir.

• BÜYÜK KENT

Ama gümüş çağın yazınsal atmosferinin çöküş ve despotluktan daha derinlerde yatan nedenleri de vardır. Biçem Quintilianus ve çevresinin düşündüğü ölçüde bozulmamış, değişen koşullara uyum sağlamıştı, gerçekliğe ayak uydurmuş ve eskimiş biçimleri atmıştı – düşüncenin yeni bir aşamasına geçmişti. Gümüş çağ yazarı büyük kent okuyucusu için yazan büyük kent insanıdır. İmparatorluğun uzak köşelerinden buraya göç etmiş yazarı ve okuyucusunu artık eski Roma, küçük ve alabildiğine ciddi kent cumhuriyeti gelenekleri ilgilendirmemektedir – genellikle hiçbir gelenekle ilgisi yoktur, sonul bir biçimde moderndirler, günümüz deyişiyle "köksüzdürler".

• YAZAR VE OKUYUCULAR

Kültür değil de uygarlıktır. Genel yazınsal kültür çok yüksektir, insanlar gerçekten de yazınsal açlık çekmektedirler, "litterarum intemperantia laboramus" (yazınsal ölçüsüzlüğün acısını çekiyoruz) diyor Seneca. Kitabın çoğu zaman bin adetlik ilk baskısını beklemeye sabırları da yoktur; ozanın daha önce herkese açık bir okuma seansında bunu tanıtması gerekir. Giderek daha çok yeni tiyatro yapılır ve bunlar tıpkı hatiplerin *auditorium*ları gibi dolar taşar. İmparatorların kendileri de yazarlar: Tiberius ve Claudius tarihsel yapıtlar üzerinde çalışırlar, Neron ozan, hatta oyuncudur, Domitianus saray ozanı olan Statius'a göre dünyanın gelmiş geçmiş en büyük ozanıdır, Hadrianus gerçekten kalıcılığı olan küçük bir şiir, Marcus Aurelius kalıcı bir kitap yazmıştır. Neredeyse tümü yazını desteklemektedir; ünlü ozanlar –her ne denli imparatorların yazınsal eğilimi her zaman elverişli değilse de– saray çevresinde yaşamaktadırlar. Neron imparatorun yaşamına kıymak için kurulan komploya karışan Lucanus'u –çünkü onun egemenliği altındayken bir ozan olarak kendisini gösteremektedir– yazarlık kıskançlığıyla ezer. Yüksek düzeydeki devlet memurları boş zamanlarını yazına adarlar, tahtırevanlarında stenograflarına yazılarını dikte ederler ve öğle yemeği sırasında, yaşlı Plinius gibi, bilimsel yapıtları incelerler. Ama Petronius'un ünlü Trimalchio'su gibi sıradan taşralı türedileri bile ziyafet sırasında şiircikler üretir ve pek de öyle büyük olmayan yazınsal kültürleriyle gösteriş yaparlardı. Yazınsal beğeni bu koşullar altında doğal olarak olağanüstü keskinleşir: Her türlü bayağılıktan dehşete kapılırlar, tuhaflık ölçüsünde bireysel olanın, bulanık olanın ve derin anlamın ardındadırlar. Büyük kent yaşam biçimi sinirliliği ve histeriyi de açıklamaktadır.

• CIRCENSES

Her büyük kent yaşam biçiminde olduğu gibi, geç dönem Roma'sında da proleterleşme tehlikesi gizlenmektedir. Gerçi Roma plebleri yazın için değil, sirk oyunları için coşkuya kapılmaktadır, ama büyük kentin birlikte yaşam biçimi yüzünden en yüksek yazına bile circenses[1] ruhundan bir şeyler geçmektedir: Güçlü renkler, ucu sivriltilmiş tümceler, özenle kurulmuş çelişkiler, ilginç olmaya çabalayış, insanın sırtını ürperten öğeler. Her ne pahasına olursa olsun etkileyici olmak, sansasyonalizm.

1) Circenses (Lat.): Sirk oyunları. (ç.n.)

• DÜZYAZININ EGEMENLİĞİ

Uygarlıkta kimi "erken dönem" yapıt türleri gereksiz bir duruma gelir, ama tıpkı uçak konduktan sonra pervanenin dönmesini sürdürmesi gibi bir süre daha yaşamayı sürdürürler: Büyük lüks yapıt türü hâlâ destan ve hitabedir, ama her ikisi de yaşamla ilişkisini yitirmiş, oda (chamber) yapıt türü olmuştur; hitabeler Forum'da değil, retor okullarının dinleyici salonlarında okunmakta ya da yazılı olarak dağıtılmaktadır; günümüze gelen trajediler de olasılıkla kitap-trajedileridir. Gerçekten, egemen olan yapıt türü bilimle sanat arasında bir geçiş oluşturan –tıpkı günümüzde olduğu gibi– düzyazıdır. Curtius Rufus Büyük İskender ile ilgili yaşamöyküsel bir roman yazar, Valerius Maximus büyük bir anekdot derlemesi yayımlar, Celsus'un ansiklopedik yapıtı ünlüdür, Pomponius Mela olağanüstü bir coğrafya kitabı yazar, Columella'nın ünlü kitabı tarımdan söz eder. Compilatorlar[2] arasında çalışkanlığı ve etkisiyle yaşlı Plinius (İS 23-79) belirgin bir yere sahiptir. *Naturalis historiae libri*'sinde Eskiçağ'ın tüm doğa bilimi bilgi gerecini bir araya getirmiştir. Pompeii ve Herculanum'u gömen Vezüv Yanardağı patlaması sırasında yaşamını yitirdiği zaman yeğeni genç Plinius'a yoğun bir biçimde yazılmış 160 tomar kalmıştır. Yapıtında 146 Romalı, 327 yabancı yazardan alıntı yaptığı saptanmıştır. Büyük doğa bilimi boş inançları, örneğin elmasın keçinin kanında eridiği, mıknatısın eğer soğan suyuna batırılırsa mıknatıslık özelliğini yitirdiği, filin eklemlerini bükemediği, bu yüzden uyurken yaslandığı ağaç kesilecek olursa düştüğünde yerden kalkamayacağı ve böylece de kolayca yakalanabileceği, tek boynuzlu atın başını kızların kucağına yasladığı, devenin yakınlarıyla cinsel ilişkiye zorlanacak olursa intihar ettiği gibi şeyler onun kitabının ve daha sonraki Aelianus'un yapıtının saygınlığı dolayısıyla XVII. yüzyılın sonuna değin yaşamayı sürdürmüştür. Günümüz bilimini ilgilendiren, Plinius'un kitabının sanat tarihine ilişkin verileridir.

• STOACILIK

Çağın tutumunun belkemiğini Stoacılık öğretisi oluşturur. Bu ahlak felsefesi dinsel yaşantılara karşı pek yatkınlık göstermeyen geç dönem uygarlığı için dinin yol göstericiliği yerine geçer; ussal bir temele dayanarak insanın bunalımlı anlarında ne yapması gerektiğini söyler. En büyük temsilcisi Seneca'dır.

• SENECA

Çağın saygın filozofu Seneca kitapları arasında yaşayan bir bilgin değil, Cicero gibi etkin bir devlet adamıdır; yalnızca zorunlu otiumlarını,[3] sürgününü ve daha sonra da gözden düştüğü yılları yazmakla geçirir. Çağın en çaplı insanlarından biridir, yalnızca yazarlıkta değil, mali işlerde de yeteneklidir; her ne denli stoacı öğreti zenginliğe karşı tam bir aldırmazlık ve kamu işlerinden uzak durmayı öğretiyorsa da, devasa bir mal var-

2) Compilator: Çeşitli yapıtlardan aktarılan, bağımsız düşünceye sahip olmayan yazınsal ya da bilimsel yapıt. (ç.n.)

3) Otium: Dinlenme. (ç.n.)

lığı ve mülk edinmiştir. Onu her şey ilgilendirir, her şeyle uğraşır, Nil'in kaynaklarından Vezüv'ün patlamasına varıncaya dek; tedirgin, ateşli bir tempoya sahip, çok "modern" bir yaradılışı vardır, stoacı bir bilge için düşündüklerimizin tümüyle karşıtıdır. Ruhsal dengeyi sağlamak için doğasının gerektirdiği her şeyin tersini savunan yazara yetkin bir örnektir.

• BİÇEMİ

Biçeminde klasik geleneklerden kopar. Biçemin ve kişiliğin birbiriyle sımsıkı ilişki içinde olduğunu bilir; ona göre kötü biçem kötü ahlakın, iç disiplinsizliğin sonucudur. Onun biçemi tedirgin, keskin, patetiktir – Cicero'nun dolambaçlı tümce (periyot) egemenliğine son verir ve Roma düzyazısına tedirgin ruhsal durumuna uygun düşen kısa tümceyi getirir.

• TRAJEDİLERİ

Çok yazmıştır ve çok çeşitli konularda yazmıştır; sekiz tam ve bir fragman trajedisini biliyoruz. Bunların dışında tümüyle günümüze gelebilmiş olan başka bir trajedi yoktur. Bunlar olasılıkla sahnelenmek için yazılmamıştır. Trajedileri büyük Yunan trajedi yazarlarının taklitleridir. Kandırıcı hitabet öğesi, gerekçeler sunan diyalektik Euripides'in dramlarına göre çok daha güçlüdür bunlarda. Seneca'nın *Hyppolytus*'unda olay örgüsünün ilerleyişi Euripides'in *Phaidra*'sını adım adım izler, ama dadı Phaidra ile ilişki kurmaya kandırmak için Hippolytus ile uzun uzun konuşur; bunu Hippolytus karşı gerekçelerle yanıtlar, derken altın çağın güzellikleri üzerinde uzun uzadıya durmak olanağı bulur. İnsanlar daha kaba, daha kötüdürler: Phaedra kötü mektubu yazdıktan hemen sonra intihar etmez, önce yaratacağı etkiyi bekler, Phaedra konuşmak istemeyince Theseus dadıyı kırbaçlatmak ister vb. Diksiyon tumturaklı ve gürültücüdür. Yunan dramı XVI. yüzyıl İngiliz ve XVII. yüzyıl Fransız dramını bu dekadan aktarım aracılığıyla etkilemiştir. Çok yönlü Seneca'nın mizahı *Apokolokynthosis Divi Claudi* adlı yergiyle günümüze gelmiştir.

• FELSEFE YAZILARI

Diyalogları (felsefi denemeleri) ve mektupları stoacı yaşam felsefesini dile getirdiği en önemli yazılarıdır. Bunların içinden üçünün adı *consolatio*dur, yani avutucu yazıdır, ama her birine bu ad verilebilir. Her biri acılardan kurtulmanın ilacı olduğunu öğretir: Dünya işlerinden elini eteğini çekmeyi, düşünce dünyasına çekilmeyi salık verir. Talih geçicidir; sunduğu armağanlara sanki onları ödünç almış gibi bakmamız gerekir ve sahibi olan yazgı bunu geri istediği zaman seve seve ve gönül borcu duyarak onları geri vermeyi bilmeliyiz.

• VAROLUŞÇU BELİRSİZLİK

Seneca'nın ahlak felsefesinin temeli bu çağın seçkin insanlarının ister istemez yaşadıkları yaşamdaki büyük belirsizliktir. Alçak "delatorların" onları düzmece ve budalaca suçlamalarla yasaların karşısına ne zaman çıkaracağını bilmiyorlardı; zenginlik,

seçkin köken ya da düşünsel yetkinliğin kendisi de bir gün imparatorun *centurio*sunun ölüm buyruğuyla çıkagelmesi için yeterli bir nedendi. Ama bu varoluşsal belirsizliğin ardında da daha derin bir burgaç gizlidir, despottan duyulan korku: Artık kültürün öyle geç bir evresine girilmişti ki her şey belirsiz geliyordu insanlara, kör yazgı güçlerinin her an geri isteyebileceği ödünç alınmış bir şey gibiydi.

• GÜZEL ÖLÜM

Seneca'nın en önemli bildirisi "güzel ölüm bilimi" bu yüzden her şeyden daha büyük bir önem kazanır. Stoacılık yaşamayı öğretmez, çünkü duyarsızlığı, her şeyden kopmayı öğreterek yaşamın her türlü tatlı yanından etmekle kalmaz, insanlara seçkin bir jestle ölmeyi öğretir. Bu duyarlı öfke-insanları terör ya da onur istediği zaman damarlarını kesmeyi nasıl da gururla becerebiliyorlardı! Seneca'nın ve Tacitus'un yapıtları ölümcül güzel jestin deposudur. Öğretileri ve yaşamı arasında ne denli büyük bir uçurum olsa da, Seneca'nın kendisi şu yazdığı şeye uygun bir biçimde ölmüştür: "O quam miserum est nescire mori" (Ölmeyi bilememek ne sefalet).

• SENECA, DÜN VE BUGÜN

Stoacı avuntu ve güzel ölüm jestinin Hıristiyan dindarlığın yüzyıllarında büyük bir etkisi olmuştur; pagan bilge "Hıristiyan Seneca" ahlaksal tutumun en başta gelen öğretmeni olmuş, Boethius'tan Petrarca ve Thomas Morus aracılığıyla Montaigne'e gelinceye dek tüm zengin *consolatio* yapıt türünü esinlemiştir. Günümüzde çoğu zaman bunu antipatik buluruz. Ahlak felsefesi artık fizik ötesi bir bütünleyicisi olmadığı için de sığ görünür; ahlak ilkelerini yalnızca mantıklı insan aklı, yararlılık ve hoşluk açısından sunar bizlere. Stoacı biçemde de bizim beğenimize uymayan, çalım satan, küçük kentsoylu bir kendini beğenmişlik vardır. Ve stoacı bilgenin kaygılı anaya felsefeyle ilgilenmesini öğütlerken takındığı insanlık dışı tutum bize çok uzaktır.

Stoacıları davranışlarının sonuç olarak bir korkaklık olmasıyla da suçlamaktadırlar: Istıraba katlanmayı bilmemektedirler, bu yüzden duyarsızlığa kaçmaktadırlar, erkekçe savaşımı üstlenmeyi bilmemekte ve dünyadan uzaklaşmaktadırlar. Bu durum belki de pek çok kitap bilgini stoacı için doğrudur; Seneca'nın çağdaşı dâhi köle Epiktetos[4] için doğrudur; Epiktetos yaşamın sevinçlerinin hiçbir değeri olmadığını ilan ederek sakatlığını, zaafını unutmak için yaşamın sevinçlerinin hiçbir değeri olmadığını öğretmiş, insanı çocuğunun ya da ana babasının yitiminin acısından sakınmak için en kutsal insan ilişkilerinin değerini yadsımıştır – bunlar devlet adamı ve Romalı Seneca için geçerli değildir. Seneca'nın stoacılığı korkaklık değil, inattır; silah bırakımı değildir bu, başkaldırıdır, üst düzey insanın alt düzey despota karşı kibirli, edilgen başkaldırısıdır. "Eğer yazgı seni devletin en yüksek mevkiinden uzak tutuyorsa, ayağa kalk ve sesini

4) Epiktetos (İS 60-120 arası) Roma'da ders verir; 89'da Domitianus'un buyruğu üzerine her düşünürün başkenti terk etmesi gerekir; Epirus'taki Nikopolis'e taşınır ve çalışmalarını burada sürdürür. Düşüncelerini *Enkheiridion, Ahlak Öğretisinin Elkitabı* adıyla Yunanca olarak öğrencisi Arianus bir araya getirmiştir.

yükselterek yardımcı ol, eğer boğazını sıkıyorlarsa, ayağa kalk ve suskunluğunla yardımcı ol." Korkaklık bu biçimde konuşmaz.

• LUCANUS

Seneca'nın yeğeni Lucanus[5] korkak stoacılar arasında yer alır. Piso'nun adıyla anılan suikast girişimine katıldığı anlaşılınca kapıldığı dehşet yüzünden kendi annesini bile suçlamıştır; ölmesi gerektiğinde ise güzel ölüm jestini fazla uzatmış ve kendi şiirinin bir bölümünü, can çekişen bir savaşçının sözlerini okuyarak can vermiştir.

• *PHARSALIA*

Pharsalia adlı destanı bilinçli bir biçimde moderndir, Vergilius'un geleneklerinden bilinçli olarak kopar, modern bir konuyu, Caesar'ın ve Pompeius'un savaşını seçer, tanrıları bile destanının dışında bırakır. Destanın başında Neron'a yüzsüzce yağ çeker: "Eğer bir gün göğe çıkacak olursan, tanrıların tümünü aşacaksın ve kendine bir göksel egemenlik alanı seçmek de sana bağlı olacak." Dinsel öğenin yerine boş inanç geçer: Büyü, düşler, görüngüler. Biçemi soğuk, bilgiççedir, ama tedirginlik yaratan bölümlere gelince engelleri yıkacak ölçüde tutkulu olur: Her şeyi aşırı renklendirir ve aşırı müzikalleştirir, Eskiçağ'ın en histerik ozanıdır. İnsanın tüylerini ürperten ünlü bölümlerini ilginç kılan da işte budur: Thessalialı cadı Erichtho birkaç saat önce ölmüş olan askeri canlandırdığı ve onu kehanette bulunmaya zorladığı VI. şarkı ve IX. şarkıdaki Libya Çölü yılanlarının korkunç betimi. Tacitus, Dante ve Goethe ona çok değer vermişlerdir.

• PETRONIUS

Çağın en sempatik insanı olan ve günümüz ortak bilincinde *Quo Vadis* ile yaşayan Petronius'u stoacılara bağlayan ölümüdür. Petronius, Neron'un eğlence arkadaşı ve "arbiter elegantiae"si, kostümcü başısıydı; hafif ve mağrur bir *dandy* idi, gündüz uyur, gece vur patlasın çal oynasın eğlenirdi, yine de, ona havale edilen devlet görevlerini kusursuz bir biçimde yürütmüştür diyor Tacitus ondan söz ederken. Epigramlarından tanıdığımız kinik biçeminde şakacıdır; Neron'a bile gerçekleri söylemiştir. Zamanla o da despotun kurbanı oldu; ölümü Tacitus'un en olağanüstü bölümlerinden biridir. Damarlarını kestirmiş, ama aklına gelince sardırmış, sonra yeniden açtırmıştır; son dakikalarında Seneca gibi törensel büyük sorunlar üzerine konuşmamış, o sırada aklına geleni söylemiştir – bir *dandy*nin jestiyle yaşamış ve ölmüştür, her *dandy* gibi onun için de hiçbir şey önemli ve ciddi değildi, ölümü bile.

• SATURA

Katıldığı eğlenceler sırasında üç uçarı çapkından söz eden ve on altı kitabı bulan büyük bir yergi ya da daha çok yergi biçimi verilmiş bir roman yazmaya da vakit bul-

5) Marcus Annaeus Lucanus 39'da Cordoba'da doğmuştur. Neron'un önce dostu, sonra düşmanıdır, 65'te ölmüştür. Yapıtının asıl adı *De bello civili*'dir.

muştur. Büyük yapıt ancak fragmanlar halinde gelmiştir günümüze: Fragmanlar arasında geç dönem Roma'sının yaşam biçiminin yetkin bir betimi olan *Trimalchio'nun Düğünü* ve daha sonraları yığınla yazarı aynı konuyu işlemeye yönelten *Ephesoslu Dul* da bulunmaktadır. Geçicilik duygusu onun yazılarının da temel tonudur: Çünkü Trimalchio düğün sırasında vasiyetini okur ve cenazesinin ana provasını yaptırır – *Ephesoslu Dul* tüyler ürperten bir öyküdür, mezarlıkta, darağaçları altında gelişen bir sevdadan söz eder.

• MARTIALIS

Martialis'in[6] *Epigramları* da çağı neşeli yanıyla gösterir. Eski Latin komedisinin gözde karakteri ona buna konukluk ederek yaşayan ve karşılığında dalkavukluk ve espriler yaparak evsahiplerini eğlendiren parazittir. Martialis Roma'da böyle yaşadığını kendisi itiraf eder: Erkenden kalkmak zorundadır ki patronlarını kalkarlarken tavlayabilsin; onlara Forum'a giderlerken eşlik eder, derken akşam yemeğinde en yeni şiirlerini okur. Zamanla şiirlerini derlemiş ve yayımlamış, kendisini toplamış ve doğduğu yere, Hispania'ya şövalye rütbesiyle dönmüştür.

• YAPITLARI

Şiirleri arasında armağan edilen nesnelere iliştirilen bir yığın *xenia*, yani minik şiir vardır: İncelmiş toplum yaşamının ürünleridir bunlar. Açık saçık konulara yer veren şiirleri de çoktur; belli ki, çağın beğenisi bunu gerektiriyordu; Pompeii kalıntılarının cinsel yaşam konularındaki eşsiz açıklığını düşünelim bir. Açık saçıklığı başına kakıldığı zaman kendisini sanatçı ahlakı açısından pek de benimsenemeyecek bir gerekçeyle savundu: *Lasciva est nobis pagina, vita proba* (Yazdıklarımız açık saçık, ama yaşamımız yiğitçe). Şiirlerinin pek çoğu iğnelemedir; ironisi genellikle ısırıcı değil, pırıltılıdır.

• STATIUS

Statius da (İS 45-96) Martialis'in bulunduğu çevrenin insanıydı; o da büyük beylerin koruyuculuğuyla geçinmiştir, ama parazit ozana göre biraz daha yüksek bir toplumsal konumda yaşamıştır. *Thebais* ve fragmanları kalan *Achilleis* gibi sıkıcı destanlar yazmış, bunları başyapıtı saymıştır, ama çağı onun daha çok irticalen söylediği şiirlerini sevmiştir. Günümüze kalan "okazyon" şiirleri –Silvae adıyla derlenmiştir– bu türün başyapıtlarıdır. Bir koruyucusunun çocuğu doğmuşsa ya da villa yaptırmışsa, imparator ordusu o zamana değin özgür olan bir ülkeye girmişse, eğer güzel bir köle ya da sevilen bir papağan ölmüşse, bunu şarkıya döküyordu: *Aves quis nobile fandi ius natura dedit* (Doğanın konuşma hakkı gibi soylu bir hak verdiği kuşlar). Bir imparatorluk hadımı ilk kez tıraş olmuşsa (sakalın ilk tıraşı Romalılarda büyük bir bayramdı) – yani ne denk gelmişse onu yazıyordu. Uyku üzerine yazdığı küçük şiiri nevrastenik ve uykusuz "modern" ozanı tanıtır.

6) Marcus Valerius Martialis İS 40 dolaylarında Bilbilis'te, Hispania'da doğmuştur. 64'te Roma'ya gelir, 98'de genç Plinius'un verdiği parayla yurduna döner. Günümüze 1200 epigramması kalmıştır. 104 dolaylarında ölmüştür.

• PERSIUS VE JUVENALIS

Stoacı düşünceye en elverişli yapıt türü saldırgan bir ses tonuna sahip, azarlayıcı bir ahlak konuşması olan "diatribe"dir. Persius'un ve Juvenalis'in ünlü yergileri de bu tür manzum "diatribe"lerdir. Persius (34-62) bir kitap kurduydu, yergilerini gerçeklikten çok Horatius esinlemiştir; yalnızca yazınsal yaşamla alay etiğinde kandırıcıdır – ama büyük beylerin evi önünde Martialis ve Statius gibi *cliens*[7] olarak dolaşan Juvenalis (yakl. 60-138) neden söz ettiğini çok iyi bilir. Yergilerine yoğun bir biçimde renk katar, küçük bir ahlaksal leke için uzaklara gitmesine gerek kalmaz, özellikle ölülere karşı acımasızdır. Onun Roma'sı kölelerden, taşınabilir hela kiralayanlardan ve her işten anlayan Yunanlı ustalardan olma yeni zenginlerin iğrenç kentidir; burada artık yalnızca gürültü ve ulaşım güçlükleri yüzünden bile yaşam çekilmezdir; burada kadınlar beşinci kocalarını bir kiralık katil uğruna terk ederler ve erkekler birbiriyle evlenirler. Özellikle erken dönem yergileri şaşırtıcı bir görünüm çizer, bunların en ünlüsü imparatorluk çağı kadınlarından söz eden VI. yergidir ve ahlak tarihçisini sevindirir. Daha sonraları Juvenalis'in işleri yolunda gitmiştir; bu sırada, öyle anlaşılıyor ki, ahlakla barışmış ve yergileri daha bir uysallaşmıştır. Ahlaksal kızgınlığını olasılıkla pek fazla ciddiye almamak gerekir. Yergileri büyük kentin en karakteristik yazınsal olgusunun, sergileyici yapıt türünün ataları-dır, sözcüğün pek iyi anlamında kullanılmaksızın, şiire dökülmüş Eskiçağ gazeteciliğidir.

• TACITUS

Çağ üzerine en üst yargıda bulunmaya çağrılı Tacitus[8] ucuz bir öfkenin değil de acı bir nesnelliğin tonunda yazmıştır. Yetkin bir hatip ve gözü çok yükseklerde bir devlet adamıydı. Kariyerinin başında kayınpederi Agricola'nın yaşamöyküsünü –bu yapıtta sorumluluğu için yaşayan devlet memurunun ideal portresini çizmiştir– ve Alman eski tarihinin en önemli belgesi olan *Germania*'yı yazmıştır. Domitianus'un despotça yönetimi onu köşesine çekilmeye zorlamıştır; böylece, derin bir sıkıntı içinde geçirdiği on yıl boyunca devlet adamlığı ve yazarlık kariyerinden geri kalmıştır. Nerva ve Traianus döneminde yeniden toplum yaşamına dönmüş ve iki büyük yapıtı *Historiae* ile *Annales*'i bu sırada yazmıştır; bu yapıtlarda yıl yıl ilerleyen Eski Roma yöntemiyle Tiberius'tan başlayarak imparatorların yaptığı işleri anlatır.

• BAKIŞ YÖNTEMİ

Tacitus'u okurken ilk göze çarpan şey saflıktan tümüyle uzak oluşudur. Graves gibi onu okuyucusuna yaklaştırmak itiyorsa, günümüz yazarının hiçbir şeyi değiştirmesi gerekmez, hatta bir parça çözmesi, Tacitus'un metnini naifleştirmesi gerekir. Tacitus her görünüşün arkasını görmüştür. Çağının insanları imparatorun buyruğuyla *felicitas*

7) Cliens: Eskiçağ Roma'sında koruyuculara bağlı olan, hakları sınırlı kişi. (ç.n.)

8) Publius Cornelius Tacitus İS 55 dolaylarında belki de Güney Gallia'da doğmuştur; senatör, 97'de konsül, Asya'da prokonsüldür. *Historiarum libri XIV* 69'dan Domitianus'un ölümüne değin uzanan dönemi inceler; yalnızca ilk 4 kitap kalmıştır günümüze. Daha sonra yazdığı *Ab excessu Divi Augusti libri XVI. (Annales)*, *Historiae* öncesi olayları saptar; bu da bütün olarak gelememiştir günümüze. 118 dolaylarında ölmüştür.

*temporum*dan, çağlarının talihli bir çağ olduğundan söz etmişler ve o yüzyılda insanlığın hiçbir zaman olmadığı ölçüde mutlu olduklarını yaymışlardır; mutsuz olmaya kalkışan kişi imparatora saygısızlık etmiş olurdu: Tacitus ise "kendisine ve halka ağıt yakmıştır". Salt ayinleriyle Roma devletini kirleten Hıristiyanlardan nefret ediyor, onları insanlığın ortak düşmanı sayıyordu; Neron onları canlı birer meşale gibi yaktırdığında, Tacitus, Roma'nın yanışında suçları olmadığını bilmesine karşın tek iyi söz söylememiştir haklarında. İmparatorlar dev bir propaganda eşliğinde Parthlara karşı savaşırken Tacitus hiç değer verilmeyen Germenler üzerine kitap yazar: Yani daha sonra vakti geldiğinde imparatorluğu yıkacak olan güçlerin kimler olduğunu iyi sezmiştir.

• KÖTÜMSERLİĞİ

Alabildiğine kötümserdir; zaten her şeyi karanlık görmeye alışkın Romalı doğası ve hüzünlü çağ koşullarının yol açtığı kötümserliğin de ötesindedir bu tavrıyla. Aslında, kötümserliği çağına değil, Swift'inki gibi insan türüne yöneliktir ve mizah duygusu biraz ona benzer. Napoléon imparatorluk-idealinin bu en büyük düşmanından nefret ediyordu, ona "détracteur de l'humanité", insanlığın kovuşturucusu adını vermiştir. Tacitus her türlü suç arasında en aşağılık olanın uşaklık olduğunu ileri sürmüş ve yine de şunları söylettiği Tiberius ile aynı düşünceleri paylaşmıştır: "O homines ad servitium paratos!" (Ey uşaklığa layık insanlar!) Başka bir yerde ise şunu söyler: "Sicus vetus aetas vidit, quid ultimum in libertate esset, ita nos, quid in servitute." (Eskiçağ'ın özgürlük konusunda nereye dek gidilebileceğini gördüğü gibi, biz de uşaklıkta işin nereye dek vardırılacağını görüyoruz.) Seçkinlerin uşak ruhlu olması ve halkın budalaca alçaklığı yüzünden Roma'nın despotluktan başka çıkar yolu olmadığını iyi biliyordu, ama bu çözüm onu iğrendiriyordu.

• İRONİSİ

Onda dâhiyane bir kötü niyetlilik vardır. Hiç kimse için iyi bir şey düşünmez. "Augustus," der, "Tiberius'u ardılı olarak gösteriyor: Gerçi Tiberius'un hatalarını iyi biliyor, ama kendi anısının onunla karşılaştırılması sonucu daha çok parlamasını istiyor." Tacitus'un korkunç ironisini en iyi "ya-ya da"lı tümceleri açıklar: Tiberius annesinin hasta olduğunu duyunca hızla yurda döner, "ya o sırada anne ile oğlu arasında gerçekten de içten bir anlaşma vardı ya da gizli bir nefret". Karakterleriyle ilgili olarak öyle çok kötü şey söyler ki saf ya da hükümdarlarına karşı daha bağlı yazarlar onun sözlerinin inanılırlığını çoğu kez kuşkuyla karşılamışlardır. "Ciddiyet uğruna çoğu kez gerçekliği de feda etmiştir," diyor espriyle ondan söz ederken Carlyle. Ne ki, öteki kaynaklarla karşılaştırıldığında Tacitus'un çizdiği görünümün kötü niyetli, ama doğru olduğu görülür.

• BULANIKLIK

Biçeminin bulanıklığıyla ünlüdür. Uzun bir suskunluktan çıkan Tacitus kendisini imalarla, özlü, "derin anlamlı" tümcelerle anlatmaya alışmıştır. Öte yandan, öylesine seçkin bir ruhu vardı, berbat çağdaşlarından öyle iğreniyordu ki ötekilerden farklı sözcükler, kirletilmemiş deyişler kullanmaya çabalıyordu: "Sella curulis" yerine "sedes

curulis", "campus Martius" yerine "campus Martis", Saturnalia yerine festis Saturni diebus derdi, sırf kendinden başka herkes Saturnalia dediği için...

• SONRASI

Öteki büyük Romalı ozanlar ve yazarlar birer yapıt türünün yetkin örneği olarak yaşamış ve yüzyıllarca etkilemişken Tacitus taklit edilmemiştir. Henüz kendisini Tacitus gibi alabildiğine karanlık gören bir çağ gelmemiştir. Tacitus konusuyla etkilemiştir ve günümüzde de etkilemektedir. *Annales*leri ve *Historia*ları tüm öteki Eskiçağ yazınsal yaratılarından daha ilginç ve daha coşku verici okuma parçalarıdır. Bunların sunduğu gereçler bilginleri ve yazarları yeni yeni çalışmalara kışkırtmaktadır ve Tacitus'tan aldıkları şey, denebilir ki, her zaman okuyucuyu sarmaktadır. Eğer Sienkiewicz'i ve Graves'i düşünecek olursak, Tacitus'un bugün bile en çok satan kitaplar arasında olduğunu söylememiz gerekir. İmparatorluk Roma'sı tarihin pek çok dönemi gibi hiçbir zaman salt bir müzelik gerece dönüşmeyip insanlıkla birlikte durmaksızın dönüp gelen kötü bir düş gibi yaşamasını ona borçludur.

• SUETONIUS, GENÇ PLINIUS

Tacitus'un yapıtlarını Suetonius'unki ve Genç Plinius'unki neredeyse bütünlemektedir. Suetonius'un (yakl. 70-150) çok zengin ve çok yönlü yazarlık çalışmasından imparator yaşamöyküleri kalmıştır günümüze. Bunlar Tacitus ile çakışır, ama Tacitus'un dramatik olağanüstülüğü olmaksızın, anekdotik, ufak karakteristik çizgileri korurcasına aynı çağı tanıtırlar. Genç Plinius (61-yakl. 114) kültür tarihi ilişkileri dolayısıyla ünlü olan mektuplar yazmıştır ve bunlar eski "dilettante"ı, sevimli, saf, ama şaşılası ölçüdeki ikiyüzlülüğüyle gözlerimizin önüne sermektedir.

ÇÖKÜŞ ÇAĞI

• YENİ ARİSTOKRASİ, TUTUCU BEĞENİ

Iulius-Claudius hanedanının histerik çağının yerine Flaviusların dingin, küçük kentsoylu egemenliği geçince (69-138), Roma yeniden gelişmeye başladı. Eski Roma aristokrasisi kötü imparatorların fırtınalı yıllarında yok oldu ve onun yerine yeni bir aristokrasi geçti: Taşradan ve eyaletlerden Roma'ya taşınan soyluların ve zenginlerin katmanı. Yeni seçkinler özümsenmişlerin coşkusuyla artık yalnızca yazın aracılığıyla tanıdığı eski Roma geleneklerine olabildiğince uyum sağlamaya çabaladı; Gallia'dan, Hispania'dan göç etmiş olan senatör, ağırbaşlılıkta, Eski Romalılık erdeminde Cato'nun ve torunlarının gerisinde kalmak istemiyordu. Yazını yeni seçkinlere bir ideal çizmek görevi bekliyordu; eyaletten gelmişliğinin ya da barbar kökeninin anlaşılacağından gizli gizli korkan yeni *patricius*a gerçek Latinceyi öğretmesi gerekiyordu. Yazının Vespasianus'tan başlayarak giderek tutucu ve eski biçimlerinin koruyucu bir yön tutturmasının yazınsal sosyolojik açıklamasını olasılıkla bunda aramak gerekir.

• QUINTILIANUS

Neron döneminde gelişen "modernliğe" karşı saldırıyı Quintilianus[9] başlatır. Saldırısının hedefi Seneca'dır; Seneca'nın kısa tümcelerden oluşan tedirgin biçemine karşılık, büyük bir etki yaratan ve tüm Ortaçağ boyunca retorik eğitiminin temeli olan Institutiones *Oratoriae Libri XII* adlı yapıtında Cicero'nun periyoduna (dolambaçlı tümcesine), Cicero'nun beğeni idealine, dengeli Attisizmine geri dönüşü savunur.

Onun belirlemesine göre, iyi hatip *vir bonus dicendi peritus*, konuşmada usta iyi bir insandır. Bizim için özellikle iyi bir hatibin büyük ozanların yapıtlarını okuması gerekliliğini açımladığı bölüm ilginçtir; burada, bu nedenle, tüm Eskiçağ yazın tarihini kısaca gözden geçirir. Burada Antik insanın kendi ozanları üzerine ne düşündüğünü görebiliriz. Özlü ve çoğu kez çok yerinde yargılarına biz de sık sık göndermede bulunduk.

• ARKAİKLEŞTİRME

Latin yazını giderek daha yoğun bir biçimde okulların işi olur; bunları eski büyüklerle eşit düzeyde ozanların öğretisi olarak altın çağın klasikleri arasına Remmius Palaemon sokmuştur. (Geç dönem Roma'sının yazınsal tutucuları gümüş çağ ozanlarına karşı sonuna dek kapalı kalmışlardır.) Eski yazarların yapıtlarının dizgesel bir biçimde derlenmesi ve yayımı Probus'un Plautus ve Terentius yayımıyla II. yüzyılda başlar. Antoniuslar döneminde (138-192) koruyuculuk eğilimi bir derece daha artar: Flaviuslar çağı klasisizminin yerine şimdi Fronto'nun temsil ettiği arkakikleştirme geçer. Yazarlar ne denli çok müzelik öğeye yer vermişlerse, yapıtlarında konuşma dilinde yüzyıllardır kullanılmayan deyimleri ne denli çok kullanmışlarsa o ölçüde gururludurlar.

• AFRİKANİZM

Eskiden "Afrika biçemi" adı verilen Latin barok biçemi, arkaikleştirme eğilimi ve Yunan ve Doğu etkilerine karşı giderek artan bir yatkınlık yaratır. Eski ve yabancı sözcükler, sözcük yığınları, anlamı çarpıtılmış deyimler, sözcük oyunları ve ateşli, engel tanımayan, umutsuzluğa kapılmış bir akış karakteristik yanıdır. En büyük temsilcisi Aziz Augustinus olacaktır.

• APULEIUS

İlk ustası Apuleius'un[10] son derece katışık ve çelişkili kişiliğini ancak içinde son derece incelmiş dekadan Eskiçağ kültürünün, daha sonra yerini alacak olan öteki kültürle çarpışmasıyla açıklayabiliriz. Apuleius'un Yeni Platoncu mistisizminde, büyüye karşı eğiliminde (*Apologia*'sında büyücülük suçlamasına karşı mahkemede kendisini savunur),

9) Marcus Fabius Quintilianus (İS 36-96) büyük hasmı Seneca gibi Hispanialıdır. Galba onu Roma'ya getirmiş, Vespasianus da ilk hitabet profesörlüğüne atamıştır. Domitianus onu taht vârisini eğitmekle görevlendirir.

10) Lucius Apuleius Madaurensis 124'te doğmuş, 180'den sonra ölmüştür. Öğrenimini Atina'da görmüş, tüm Roma İmparatorluğu'nu gezmiş, yaşamının büyük bölümünü Kuzey Afrika eyaletinin başpapazı olarak Kartaca'da geçirmiştir.

ateşli ve artık neredeyse gülünç mucize arayışında Doğu'dan ilerleyen utkulu yeni yaşam anlayışı dile gelir. Ama tuhaf, ateşli mi ateşli ve bir parça korkutucu dindarlığı geç dönem Eskiçağ'ının erotik özgürlüğünün ve dizginlenemeyişinin en başta gelen temsilcisi olmasını engellemez. Onun ruhunda dindarlık ve kösnüllük birbirine çok yakındır.

• *ALTIN EŞEK*

Başyapıtı, sonraki çağlar tarafından *Altın Eşek* adı verilmiş olan *Metamorphoseon Libri XI* de aynı biçimde ikili bir kökten gelmektedir: Bu roman bir yandan Yunan erotik öykülerinden ve romanlarından yola çıkmakta, öte yandan ise dinsel esinler taşıyan *aretalogoia*lardan, yani kâhinler ve kehanet merkezlerinin olağanüstülüğünü savunan geç dönem antik propaganda yazınından ileri gelmektedir. Kuşa dönüşmek isteyen kahramanını Thessalialı cadının oda hizmetçisi yanlışlıkla eşeğe dönüştürür; bir eşek olarak akıllara durgunluk veren serüvenlerden geçer ve sonunda Tanrıça İsis'in gülleri sayesinde insan biçimine kavuşur ve o andan başlayarak yaşamını tanrıçanın hizmetine adar. Karşılaştığı beklenmedik olaylar okuyucuya geç dönem Eskiçağ insanının nasıl da tam bir belirsizlik içinde yaşadığını, yaşamının nasıl da kör talihin elinde oyuncak olduğunu tüm stoacı avutma yazılarına göre daha etkileyici bir biçimde duyumsatır. Romanın konusu çağımız büyük romanlarında görüldüğü gibi mucize beklentisi ve Tanrı arayışıdır.

• *AMOR VE PSYCHE*

Apuleius, Lukianos'un da işlediği konuyu Patraslı Lukios'tan almıştır; araya dokuduğu öyküleri arasında deneyimler sonucu utkuya ulaşan seviden söz eden, dünya yazınının inci tanelerinden biri olan, gizemli, simgeler bakımından zengin masal *Amor ve Psyche* de vardır.

• II. YÜZYILIN OZANLARI

II. yüzyıl arı şiire karşı henüz çok duyarlıdır: Bunu insanın kulaklarında sürekli olarak çınlayan nakaratıyla *Pervigilium Veneris* adlı sürükleyici bir güce sahip sevi ilahisi göstermektedir: *Cras amet, qui nunquam amavit; quique amavit, cras amet* (Henüz sevmemiş olan yarın sevecektir; bugün sevmiş olan yarın sevecektir). Ve de ayrıksı, kaprisli, bilgin, sevdalı bir yürek taşıyan ve sürekli olarak yollarda olan İmparator Hadrianus'un kendi ruhuna seslendiği şiiri:

Animula vagula, blandula,
Hospes, comesque corporis,
quae nunc ababis in loca,
pallidula, rigida, nudula,
nec ut soles dobis iocos.[11]

11) *Minik ruh, sen, ey küçük kararsız, kör, ey, sen, bedenin konuğu ve arkadaşı, nereye gidiyorsun şimdi hangi yere, sen, ey, solgun, üşümüş, çıplak, nükte yapmayacak mısın bir daha?*

• SON DÖNEM

Antik kültürün can çekişmesi şaşırtıcı, korkunç ve analojiler yoluyla insanın yüreğine dehşet salan sezgiler uyandıran bir görüntüdür – ama eğer düşünce yönünden bakacak olursak, onun içinde güzel ölüm çizgilerini de görürüz. Utkuya ulaşan Hıristiyanlık küçük kentsoyluların ve kent proletaryasının dinidir; can çekişen çoktanrıcılık Hıristiyanlık karşısında kısmen köyün zaman dışı kalan basitliğine sığınır (bu yüzden paganın adı *paganus*, yani köylü demektir), kısmen de son Antik aristokrasinin kıskançlıkla koruduğu bir hazinesi olur.

• SYMMACHUS

Seçkin Romalı aileler Roma yazınından henüz kurtarılabilir olanları bir aile mücevheriymiş gibi kurtarır; Symmachus (340-402) Livius'un büyük yapıtından kopya çeker; güzel ve etkileyici bir naiflikle yetkin biçemin, iyi yazının yayılmakta olan barbarlık karşısında yürekleri fethedebileceğini sanmaktadırlar, Julianus Apostata devlet buyruğuyla eski dini ve onunla birlikte eski düşünceyi geri getirmeyi dener, ama yığınları artık kazanamaz. Ardılı Gratianus senatonun salonundan Utku heykelini kaldırır. Son Romalı hatip Symmachus, yazıtında, şöyle yakınan Roma'yı, saygın matronayı çağırır: "Bu din (yani eski din) dünyayı yasalarımın egemenliği altına soktu, Hannibal'i Kentin eteklerinden, Galleri Capitolium'dan bu din kovdu, acaba şimdi ağarmış saçlarımla bunca ayıba katlanmam mı gerekiyor? Başımızı kaldırınca aynı yıldızları görüyoruz, üzerimizde bir tek gökkubbe uzanıyor, bir tek yeryüzü taşıyor bizleri. Gizeme ulaşan birden çok yol var..." Çok geçmeden, 384'te paganların kovuşturulması başlar ve İskenderiyeli kadın filozof Hypathia pagan tanrılar uğruna can verir, çünkü "terk edilmiş sunağın da şehidi olabilir".

Ama en çok da döneklere rastlanır: Koca Aziz Augustinus'un kişiliği derin bir simgesel anlam taşır. Düşüncelerinin alevli canlılığını yeni öğretinin hizmetine sunmak için tüm ruhuyla Antik dünyanın ölü gereçlerine yüz çevirir, öğretmenlik kürsüsünü ve retoriği oracıkta bırakır.

• AUSONIUS, PAULINUS

Ozanlar bu son dönemde de vardır. Ausonius (yakl. 310-395) barok bir ozandır, sözcük oyunlarını sever, uşağının hangi giysisini getirmesi gerektiğini süslü hexameterlerle belirttiği sıradan bir gününün öyküsünü yazmıştır; Mosel yöresini ve sevinç kaynağı olan küçük Germen köle kızı Bissula'yı güzel bir yöre betimi şiiriyle şarkıya dökmüş, Bordeaux yüksekokulunun ünlü profesörlerine de şarkısında yer vermiştir. Şiirlerinden yazarının Hıristiyan olduğu hiçbir biçimde anlaşılmaz. Yaşamının en büyük sarsıntısı sadık ve güzel bir ruha sahip öğrencisi Paulinus'un papaz, piskopos Nolalı Aziz Paulinus olabilmek ve İncillerin tarihini Ausonius'tan öğrendiği şiirlere dökmek için ülkeler kaplayan mülkünü dağıtması olmuştur. Yeni dünyadır bu...

• CLAUDIANUS

Claudianus (yakl. 364-404) V. yüzyılın başında Roma'da yaşar. Büyük insanlar bu sırada da büyük ozanlarını bulmaktadır; Claudianus'un bayramlar vesilesiyle koruyu-

cusu Stilicho'ya ve onun kudretli hasmı Batı Got Kralı Alarich'e yazdığı saray şiirleri onlara layıktır gerçekten de. Yaklaşık 400 elyazması nüshanın günümüze gelmiş olması da yapıtının etkisini göstermektedir. Ama işte Roma'yı barbarlara karşı barbar Stilicho savunmaktadır, Romalı ozan barbar kahramanın eylemlerini şarkıya dökmektedir; Latin kültürünü, yerine geçen Hıristiyanlıktan çok, artık yavaş yavaş Romalıların yok olması ve tüm dünyayı barbarların kaplaması yıkar. Romalıların özümleme gücü şaşılacak ölçüdeydi; ama artık fazla Romalı olmadığı için barbarlar bundan böyle özümlenemeyeceklerdir. Ve barbarlar arasında imparatorluk gereksiz ve anakronik bir duruma gelir.

• BOETHIUS

Artık Doğu Got Kralı Büyük Theodorich İtalya'da egemenlik sürerken, VI. yüzyılın başında, Antik ruhun alevi Theodorich'in talihsiz bir yazgıya sahip danışmanı Boethius (yakl. 480-524) ile son kez parlar; stoacı, esaslı bir Romalı tavra sahip alegorisi *De Consolatione Philosophiae*'sini hapishanede yazmış ve böylece tüm Ortaçağ'a bilgeliğin avuntusunu sunmuştur. Onun ardından barbar ve suskun yüzyıllar geldi.

• ELYAZMALARININ YAZGISI

Bu son dönem aslında kültürün sürekliliğinde daha iyi çağlar için Antik ruhun hazinelerini koruyabildiği ölçüde rol oynar. *Philologia* ve *Mercurius'un Evliliği*'ni yazmış olan Martianus Capella (IV. yüzyılda bir dönemde yaşamıştır) ve *Saturnaliorum Libri VII*'sinde pek çok önemli eski şeyi saklamış olan Macrobius gibi coşkulu filologlar ozanlardan daha önemlidir. Antik yazına karşı aldırmazlık daha III. yüzyılda başlar. IV. yüzyılda yazınsal yapıtlar papirüs tomarlardan parşömen kodekslere aktarılır; bu nedenle de pek çok değer yitip gitmiştir. Gerçek büyük yok ediş daha sonra, barbar yüzyıllarında gerçekleşmiştir: VI., VII. ve VIII. yüzyılda. Dağınık kalıntıları derlemeye Karolenj Rönesans'ı adı verilen IX. yüzyıl başlamıştır. Asıl Ortaçağ tüm aykırı inançlara rağmen Antik çağa karşı üvey çocuk muamelesi yapmamıştır. Manastırlarda Büyük Theodorich'in rahipliğe geçen bakanı Cassiodorus daha VI. yüzyılda elyazması biriktirme işini yerleştirmiştir; bu konuda özellikle o dönem dünyasının en ucunda yaşayan İrlanda manastırları büyük bir çaba göstermişlerdir. Manastırların topladıkları gereçler vakti gelince sadık bir biçimde Rönesans'ın susuzluk çeken hümanistlerine aktarılmıştır. Parşömen yetersizliği yüzünden sık sık Antik metnin silinip üstüne Hıristiyan metninin yazıldığı doğrudur (bu tür yeniden yazılmış metne *palimpsestus* diyoruz) – ama gerçek şudur ki, kazınmış Aziz Paulus mektubunun üstüne yazılmış Homeros şiirleri *palimpsestus*ları da vardır.

Böylece, Antik dünyanın hazineleri yine de günümüze ulaşmış oldu.

Üçüncü Bölüm

Kutsal Kitap ve Hıristiyan Eskiçağ

Yunan-Roma kültürünün çöküşü ve Ortaçağ'ınkinin çiçeklenişi arasında uzanan çağ –yani Hıristiyan takviminin ilk bin yılı– Spengler'in tarih anlayışına göre ayrı, birörnek kültür çevresidir. Öncesi İncil çağıdır ve onun aracılığıyla Babil, Mısır ve Eski Pers kültürlerine uzanır: Çiçeklenişi Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarıdır; katılaşması Bizans kültürü ve İslam'dır. Spengler Arap kültürü ya da büyülü kültür adını veriyor buna. Çağın yaşam anlayışının en yetkin simgesi kubbedir; çünkü "mağara duygusu", dünyaya karşı bu en temel yaşantı onda cisimleşir. Çağın insanının saklandığı ve kendisi için tüm dünya demek olan mağara: Doğru Öğreti, inanç. Bu çağ büyük, tektanrılı ekümenik kiliselerin doğum tarihidir.

Eğer bu çağın kültürünün merkezinde dinin bulunduğunu söyleyecek olursak, bir şey söylemiş olmayız, çünkü her gerçek kültürün merkezinde din bulunmaktadır, kültür her bir dinin dünya görüşünün düşüncenin tüm alanlarında gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. Ama bu çağ salt dinle sınırlı bir çağdır. Yalnızca dinsel yaşantıyla yaklaşılabilen şeyler vardır. Antik gerçeklik duygusu körelir. Dünya, insanları yalnızca ona yüz çevrilebileceği nispette ilgilendirmektedir. Her Yüce etkinlik aşkın amaçlıdır; dünya yalnızca öte dünya için vardır. Yaşamın anlamı her zaman için yaşamın dışında yer almaktadır.

Bu kültür çevresinde dünyevi kültür hemen hemen hiç yoktu. Bizim sözün gerçek anlamında yazın adını verdiğimiz şeyi, gökçeyazını işlemediler – ya da yalnızca kaçak mal türünden bir şeydi bu. Sözcüğün bugünkü anlamıyla "yazarlara" pek rastlanmıyordu; çünkü yazmak için masanın başına geçen insanın karşısında erişilmez yetkinlikteki yazı bulunuyordu. Bir anlam kazandıracağı, tarif edeceği, güncelleştireceği başka bir yazınsal görev de kalmamıştı.

Daha önce Eski Hıristiyan yazarları da Kutsal Kitap'ın güzelliklerini Antik yazının büyük yaratılarıyla karşılaştırmışlardı. XVIII. yüzyılın preromantik beğeni değişimi bu karşılaştırmayı

yeniden ele aldı, yeniden ve Kutsal Kitap lehine. Yazın tarihi de kutsal metinleri bir yana bırakamaz, yalnızca böyle bir niteliği olduğu için değil, etkileri dolayısıyla da bir yana bırakamaz: Çünkü tüm Avrupa yazını ikili filayağı üzerinde, Antik kültür ve Kutsal Kitap üzerinde durmaktadır.

1.
Kutsal Kitap

Eski Ahit

Eski Ahit bir kitap değil de tam bir yazındır. Homeros'un, Aiskhylos'un, Platon'un, Sappho'nun ve çok sayıda daha küçük yazarın –buna alaycı Lukianos da dahildir– Yunanlılarca bir tek kitaba sığdırılmasına benzer. Eski Ahit'in yazın tarihini anlatan kişi Yahudi halkının yazınının dokuz yüz ya da bin yılının da hesabını verir; çünkü en eski metin bölümleri, örneğin On Buyruk da bilginlere göre İÖ bin yılı aşkın bir süre önce ortaya çıkmıştır; en yeni kitap olan Kral Salomon'un Bilgeliği ise İÖ I. yüzyılda boy gösterir. Yine de, Kutsal Kitap adı altında toplanmış olan yazınsal yapıtlar başka yazınsal yapıtlar gibi bir tarihsel dizi içinde incelenemez; çünkü ortaya çıkış tarihlerinin tartışmalı olmasının yanı sıra, Kilise tarafından kutsanmış olan gelenek çoğu kez araştırmacıların her zaman inandırıcı olmayan gerekçeleriyle çelişir. Demek ki, biz tek tek kitapları doğuş tarihlerine göre değil, eski üçlü bölümlemeyi izleyerek, yapıt türlerine göre sıralayacağız: İlkin tarihsel yapıtları, sonra Yahudi düşüncesinin kendine özgü yapıt türü olan peygamber yazılarını ve üçüncü olarak da şiirleri, felsefi yapıtları, yani geleneğin düpedüz Yazı adını verdiği kesinlikle yazınsal karakterdeki yapıtları.

• MUSA

Tarihsel yapıtlar arasında ilk sırayı saygınlığı ve aynı zamanda içinde anlatılan olayların eskiliği dolayısıyla *Pentateuchus*, yani Musa'nın beş kitabı alır. Eski gelenek bu kitapların yazılmasını Musa'ya, Yahudi halkının önderine mal eder. Katolik Kilisesi günümüze gelinceye dek geleneksel tutumu savunmuş ve 1906'da da o zamana değin ileri sürülmüş olan kanıtların Musa'nın yazar olduğunu göstermediği görüşünü belirt-

miştir. Buna karşılık, Protestanlık İncil eleştirisi yapanların öğretisini benimsemiştir. Kutsal Kitap'ın ilk kitaplarının ortaya çıkış tarihleri göz önünde bulundurulacak olursa, bunların hiç de ilk kitaplar olmadığını, günümüzdeki biçimleriyle, örneğin Amos peygamberin kitabının dört yüz yıl sonrasına ait olduğunu düşünür.

• İNCİL ELEŞTİRİSİ

İncil eleştirisini ilkin XV. Louis'nin özel doktoru Jean Astruc 1753'te uygulamıştır; ona göre, *Genesis* pek çok yapıtın kaynaşmasından oluşmuştur; iki ana kaynaktan birinin yazarına Tanrı'nın adını Yahve ile belirleyerek Yahvista adını verir, ötekine ise Elohista der, Tanrı'nın adı burada Elohim'dir (çoğul kişide!). İncil eleştirisinin en ünlü adı Wellhausen 1883'te ve 1894'te yayımlanmış olan yapıtlarında bu kuramı Musa'nın tüm kitaplarına, hatta onlara bağlı olan Yeşua kitabına da uyguladı, öyle ki, artık *Pentateuchus*'tan değil, *Hexateuchus*'tan söz etmektedir. Onun öğretisine göre Yahvista elyazması –doğal olarak çok eski, ağızdan ağıza aktarılan geleneğe ve yazılı metinlere dayalı olan– İÖ 850 dolayında İsrail'de, Kuzey Krallığı'nda ortaya çıkmıştır; Elohista elyazması ise İÖ 750 dolayında Judea'da, Güney Krallığı'nda boy göstermiştir. İki metin 650 dolayında birleştirilmiş ve buna ikinci yasa kitabı denen, Başpapaz Helkias'ın kilisede bulduğu ve Musa'ya ait olduğunu ileri sürerek 600 dolayında Kral Josias'a verdiği *Deuteronium* eklenmiştir. Böylece, elde edilen metne Babil tutsaklığı sırasında törensel kuralları içeren metinler aktarılmıştır. (*Priester* kodeksi.) Buna göre, *Hexateuchus* kesin biçimine 450 dolayında kavuşmuş olmalıdır.

• BABİL ETKİSİ

Bilim artık XIX. yüzyıl eleştirisinin bir başka kuramını, Bibel-Babel varsayımını (Delitzsch) yadsımıştır; buna göre, *Pentateuchus*'un yazarı ya da yazarları dünyanın oluşumu söylencesini, tufan öyküsünü ve çok sayıdaki başka temel öğeyi Babil mitolojisinden almıştır. Yahudi ve Babil mitolojisinin benzerliği kuşkusuzdur – ama o zamandan beri Filistin'e çok uzak olan halkların mitolojilerinin de İncil'deki öykülere daha da çok benzediği görülmüştür; oysa, karşılıklı etkileşimin sözü bile edilemez. Bu mitolojilerde insanlığın eski ortak hazinesiyle karşı karşıya kalırız ve bunların kökeni ve yayılma yolu günümüzde henüz çözülmüş değildir; bu konunun belki de en büyük uzmanı olan Frobenius büyük eski mitolojinin yurdunun Polinezya olduğunu düşünür.

• İNANILIRLIK

Pentateuchus'un tarihsel inanılırlığına gelince, geçen yüzyılın aşırı eleştirisinin benimsemeye eğilimli olduğundan çok daha fazla inanılır veri vardır. Çünkü Renan Musa'nın varlığını bile kuşkuyla karşılamıştır.

• OZANSAL DEĞER

Ama ölçüye sığmayan ozansal değeri konusunda onun da kuşkusu yoktur. "Bu bilinmeyen kişi (*Genesis*'in yazarı) yaratmıştır insanlığın şiirinin bir bölümünü. Öyküleri

sanki dünyanın baharının soluğunu duyumsatır bizlere. *Genesis*'in Kutsal Kitap'ı başlatan o olağanüstü tonu kutsal metin yazarları için sonuna dek örnek, esin ve zorunlu düzen olarak kalmıştır. Böyle başlayan bir kitap sığlığa düşmez." Patriarkların öyküsünün içtenlikli büyüsünü, anlatım biçiminin çocuksu masumluğunu özellikle belirginleştirir; bu çocuksu ton her şeye inandırıcılık sağlar: Böyle konuşan kişi yalan söyleyemez... Yusuf'un öyküsünün nasıl da sonsuz bir etkiye sahip epik bir gereç olduğunu günümüzde Thomas Mann'ın bu konuyu işlemesi göstermiştir.

• YASALAR

Ama okuyucuyu yalnızca öykü bölümleri değil, yasalar da sarar. Gerçi bir bölümü yabanıl acımasızlığıyla ve oymak bencilliğiyle iticidir; bir bölümünde ise, temizlik yasalarında artık daha sonraların fobilerini, çarpıklığını ve suçluluk bilincine eğilimi görürüz, *in statu nascendi*,[1] şaşırtıcı bir biçimde birden parladığını fark ederiz. Ama üçüncü küme köle tutan Yunanlıların henüz böylesini düşlerinde bile göremediği bir biçimde arı bir insancıllığı savunur: yoksul orakçı için geride bağlam ve üzüm salkımı bırakmayı, rehin tutulan giysiyi akşam geri vermeyi, gündelikçinin ücretini geceye kalmadan ödemeyi; Yasa yuvasındaki kuşu bile düşünür ve *sabbatheus*[2] yılını zorunlu kılar: Her yedi yılda bir kölelerin azat edilmesi, alacağın silinmesi ve satın alınan toprakların geri verilmesi gerekir... Olasılıkla bu yasaya hiç uyulmamıştır.

• YARGIÇLAR VE SAMUEL

İncil'e dayalı tarihsel öykü sanatsal açıdan en yüksek noktaya *Yargıçların Kitabı*'nda ve Samuel'in *İki Kitabı*'nda ulaşır. Musa'nın beş kitabında dağınık parçalarını bulduğumuz kahramanlık söylencesi burada olağanüstü bağlantılı bir bütünlük içinde karşımıza çıkar. Tuhaf, Tanrı-merkezli bir kahramanlıktır bu, tüm öteki halkların kahramanlığından ayrı bir özelliği vardır. Çarpışmadan önce askerlerini eve gönderen Gedeon ve geceleyin birkaç çömlek ve meşale yardımıyla düşmanı yenen Yahve bunun karakteristik temsilcisidir. Yahudilerin Miklós Toldi'si[3] Samson'un, bu yarı-grotesk devin karakteri nasıl da benzersizdir! Samuel'in kitabının merkezinde sinir hastası Kral Saul ve hasmı Davud yer alır. Davud talihin çocuğudur, girişti̇ği her şeyi başarır, onun karakterini gizemli bir ışık gibi yansıyan esirgeyiş kuşatır, çok zayıf ve insani olduğu zaman bile sarar onu. Samuel'in kitabının kimi sahneleri Homerosvaridir ya da belki de Homeros'tan daha canlıdır; oğlan çocuğunun kahramanlığına benzer bir biçimde kahramandırlar, çadırda yaşarlar, yıldızların altında gecelerler: Örneğin, Davud'un karanlık mağarada Saul'un yanında durduğu, ama onun kendisini görmediği, kötü hasmını kolayca öldürebilecekken giysisinden yalnızca bir parçayı kestiği sahne.

1) In statu nascendi: 'Oluşurken, doğuş anında' anlamına gelen Latince deyiş. (ç.n.)
2) Sabbatheus: Cumartesi gününün (Pazar gününün) tatil sayılması. (ç.n.)
3) János Arany'ın epik kahramanı. (ç.n.)

• PEYGAMBERLER

Peygamber kitapları Eski Ahit'in öyküsünün merkez karakterlerinin, peygamberlerin yaşamını ve öğretisini içerir. Peygamberlerin ortaya çıkışları, İÖ VIII.-VI. yüzyılın kanlı dönemi, evrensel din tarihinin kesin dönüm noktalarından biridir. Yahve dini, o zamana değin, olasılıkla, tıpkı Eskiçağ'ın öteki halklarında gördüğümüz gibi, ulusal, oymağa özgü bir külttü. Yasa'ya uymayı dünya olaylarının merkezine onlar yerleştirir; halklarının dinsel bilincini ahlaksal monoteizmin yüceliğine onlar çıkarır.

• BİÇEMLERİ

Her türlü mantıksal gerekçe, kandırıcı niyet onlara uzaktır: Onların ağzından Tanrı konuşur, bilgilerini dolaysız açıklama yoluyla edinirler ve dolaysız bir biçimde, tanrısal misyonlarının saygınlığıyla, tutkularının dinamizmiyle ve simgesel eylemlerinin büyüsel açıklığıyla etkilemek de isterler: Jeremias yıllarca Juda'nın hapisliği konusunda kehanette bulunmak için boynunda boyunduruk taşır, Ozeás bir fahişeyle evlenir, çünkü Yahve'nin nişanlısı İzrael'in de ahlakı bozulmuştur.

• TANRI'NIN BÜYÜKLÜĞÜ

Peygamberlerin ortaklaşa, en büyük bildirileri Tanrı'dır: Tanrı'ın korkunç, anlatılmaz, yok edici kudreti. Başka halklar da Tanrı'ı büyük ve kudretli saymıştır; ama genellikle Tanrı'ın boyutlarıyla uğraşmamış ve onun kudretini başka tanrıların kudretiyle karşılaştırmamışlardır. Peygamberler Tanrı'nın olumsuz kudretinin sindiği kişilerdir: Tekrar tekrar onun her şeyden ve herkesten nasıl da daha büyük ve güçlü olduğunu yaşarlar.

• PEYGAMBER ÖFKESİ

Ahlaksal tutumlarının, peygambervari öfkenin kaynağı da budur. Eğer Yahve böylesine benzersiz bir ölçüde kudretliyse, daha zayıf tanrıların çekiciliğine kapılan öteki halklar ne gibi aptallıklar yapmaz ki! Böylece, kıskanç Tanrı'nın engel tanımayan öfkesini kendi üzerlerine çekmiş olurlar. Alabildiğine kötümserdirler: İzrael'in, derken Juda'nın krallığının çöküşünü, tutsaklıklarını ve baskıyı önceden görürler. Tam da kendilerini savundukları için yok olurlar; çünkü kendilerini tümüyle Tanrı'nın kudretine emanet etmezler!

• TOPLUMSAL ANLAYIŞLARI

Tanrı'nın ve peygamberin öfkesine yalnızca yabancı tanrıları putlaştırmaları değil, yabancı yaşam biçimlerini benimsemeleri de yol açar. Peygamberler çoğunlukla taşradan gelmedirler ya da İşaya gibi seçkin Kudüslüler de olabilir; ama her durumda püritendirler ve kentin zenginlerinin yabancı yerlerden getirdikleri gösteriş, yumuşama diye niteledikleri kentlileşme olgusu ahlaksal duygularını kendilerinden geçirtecek ölçüde kızdırır, incitir. Mülk farklılığına, zenginlerin zorbalığına karşı çıkarlar, onların yüreklerine yalnızca *anavim*, İzrael'in yoksulları yakın durmaktadır. Olası ki, bu çizgiyi yalnızca biz, toplumsal bir biçimde kurulmuş olan çağın insanları, böyle güçlü bir biçimde peygamber yazılarından çıkarıyoruz, ama toplumsal adaletsizliğe karşı şiddetli bir karşı çıkışın olduğu

kuşkusuzdur; en başta gelen yenilikleri budur, kutsal yazıları okuyan halka ve insanlığa miras olarak bunu bırakırlar.

• İŞAYA

Üç "büyük peygamber" Yahudi tarihinin bunalımlı dönemlerinde ortaya çıkmıştır. İşaya (yakl. İÖ 760-701) Kral Ezekias'ın hükümdarlığı sırasında büyük gelişme çağını ve Asur İmparatorluğu'na karşı İzrael'in yenilgiyle, Juda'nın şaşılası kaçışıyla sonuçlanan savaşını baştan sona yaşamıştır. Üçü arasında en büyük ozan odur. İncil eleştirisi bu şiirler Babil tutsaklığı sonrasına tarihlenen olaylara ilişkin olduğu için yapıtının bir bölümünü onun yazmış olamayacağı düşünülür. Bu "İkinci İşaya", bu büyük Adsız yazmış olmalıdır peygamber kitaplarının en sarsıcı dizelerini. Yahve'nin dini evrensel bir din durumuna, tüm insanlığın seçkinlerini yeni, sonsuza dek ayakta kalacak olan Kudüs'e bekleyen evrensel bir din durumuna burada dönüşür. Mesih, bir Acılar İnsanı olarak, dünyanın tüm yasını ve aşağılanmalarını üstlenerek burada belirir. Aziz Augustinus, haklı olarak, İşaya'nın "peygamberden çok bir evanjelist"[4] olduğunu söyler.

• YEREMİAS

Yeremias (İÖ 650-580 dolayı) Juda'nın son büyük kralı İosias'ın çevresine bağlıydı; Kudüs'ün Yeni Babil İmparatorluğu'na karşı yapılan savaşta düşmesi gözleri önünde gerçekleşti. Üçü arasında en peygambervari olan odur. Yaşam öyküsü ve öznel açıklamalar bakımından zengin yazılarından peygamber yazgısının ve peygamber ruhunun korkunç gerilimini ve trajikliğini okumak olanağı vardır. Gelenek, *Yeruşalim'in Yıkımı* adlı sarsıcı beş *elegia*yı da ona mal eder.

• EZEKİEL

Bu üçü arasında Ezekiel mistik olanıdır. Bir defasında, esrimesi sonucu yedi gün kaskatı bir durumda yatmıştır. Yazıları şaşırtıcı görüngülerden söz eder; Tanrı mucizevi ön belirtiler ve dönen tekerlekler arasında ortaya çıkar, kemiklerle dolu bir ovada dirilişi görür. Apokaliptik, gizli anlamı olan belirtilerle uğraşan yazın ve eskatoloji, sonul şeylerin (ölüm, öte dünya, diriliş) bilimi onunla başlar.

• DANİEL

Daniel Kitabı'nda Ezekiel'in apokaliptik yönü gelişmesini sürdürür; peygamber hitabeti artık bir yana bırakılır, yalnızca görülen düşler ve mucizeler göz önünde bulundurulur; Yahudi mistisizminin muazzam imgeleri olan *Günlerin Yaşlısı* ve *İnsanoğlu* ortaya çıkar. Deccal çağına yaklaştıkça Yahudiler trajik tarih anlayışını, ülkelerin ve imparatorlukların yıkılışının görüngüsünü giderek daha güçlü renklerle, giderek daha usdışı çizgilerle saptamayı dener. İÖ II. ve I. yüzyıla ait bu kitaplar, örneğin *Enok'un Kitabı* değişmez kutsal kitap metnine alınmamış, apokrif, yani gökten indirilmemiş, esinlenilmemiş olduğu ilan edilmiştir.

4) Evanjelist: İncil'in dört kitabından birinin yazarı. (ç.n.)

• MEZMURLAR

Kutsal Kitap'ın yazınsal karakterdeki kitapları arasında en önemlisi *Mezmurlar Kitabı*'dır. Bin yılın lirik ürününü barındırır içinde; pek çok derlemenin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır, kesin biçimini İÖ 150 dolayında kazanmış olmalıdır. Büyük bölümü olasılıkla ortaklaşa yaratılan şiirdir, belirli törenler vesilesiyle müzikal bir biçimde okunurdu. "Dinsel ateşi körükleyen" şiirlerdir ve bu türün en büyük yaratılarıdır; günümüze gelinceye dek Hıristiyan kilise şiirinin temelleri ve dersler sunan örnekleridir. Yazınsal açıdan okuyucuyu iki değişik yönden sarar: Bir yandan içten dindarlığı, Tanrı'nın içinde olmanın sevinci, derinlemesine, içtenlikli, kesintisiz, sonsuz-insani sesi dolayısıyla, öte yandan ise görünüm dağarının Doğulu zenginliğiyle. "Tanrı'yı arayan ve bulan, Tanrı'yı seven ve Tanrı'dan can bulan insanın ölçüye sığmaz duygu okyanusu onların içinde fırtınalar koparır, derken bu fırtınalar yatışır," diyor şiirlerin yetkin Macar çevirmeni Sándor Sík. Modern dile çevrilmeleri Avrupalı ozanları yüzyıllarca uğraştırmış, yazınsal etkileri hiç bitmemiştir. Endre Ady'nin şiiri *Mezmurlar* olmaksızın böyle olamazdı.

• *NEŞİDELER NEŞİDESİ*

Neşideler Neşidesi dünya yazınının en olağanüstü sevi şiirlerinden biridir. Doğuş tarihi, biçimi, metnin anlamı tümüyle belirsizdir. Kimi bilginlere göre, Filistinli köylü düğünü bir hafta sürmüş, bu arada şarkılar söylemiş, eğlenmişler, damadı kral, gelini kraliçe yapmışlardır. Kimi başka bilginler ise Kral Salomon'un haremine güzel kızlar getirttiğine göndermede bulunur ve şiirde nişanlı kız Sulamith'in, bağ bekçisi kızın Kral Salomon'a nasıl direndiği ve nişanlısına bağlı kaldığından söz edilmektedir. Bir bütün olarak ele alındığında pek az anlaşılan şiirin güzelliğini ayrıntıları sağlamaktadır: Sulamith'in arzuları –kızın güzelliğini öven ölümsüz bağlamlarda (bentlerde) anlatılır– ve sevi üzerine "ölüm gibi güçlü ve tabut gibi sağlam" bir şarkıdır. Kanona bu erotik şiirin nasıl girdiğine gelince, belli ki, en eski zamanlardan beri alegorik bir biçimde anlaşılmış olmalı; Katolik Kilisesi'nin açıklamasına göre, Deccal ile kilisenin nişanından söz etmektedir.

• YUNUS

Yunus peygamberin kitabı kimilerine göre mizahi bir yapıt olarak hazırlanmış ve zamanla ciddiye alındığı için günümüze gelmiştir: Düşman kentlerin yok olacağını ilan eden ve bu yokoluşa önceden sevinen peygamberin tutumuyla alay eder bu kitap. Yunus Tanrı'nın sözlerine dayanarak Ninive'nin düşeceği kehanetinde bulunur; ama Tanrı ölçüp biçer ve Ninive önceden belirtilen tarihte düşmez. Yunus üzüntüyle Tanrı'yı sorgular; Tanrı kendisinin peygamberlerinden daha insancıl olduğu ve büyük bir kenti, yabancı da olsa severek yok edemeyeceği açıklamasında bulunur.

• EYÜP

Kutsal Kitap'ın yazınsal açıdan en yüce bölümü, *Eyüp'ün Kitabı*, Yahudi dininin ve genel olarak her içkin etiğin en başta gelen sorunsalıyla boğuşur. Adalet nerede diye

sorar bir aziz gibi yaşayan, Tanrı'nın her türden darbeyle sınadığı Eyüp, işte, iyiler acı çekmekte ve kötüler mutluluk içinde yaşamaktadırlar. Dostları Eyüp'ün şimdi günahlarının cezasını çektiğini kanıtlamaya çalışırlar. Ama Eyüp haklılığının bilinciyle, ıstırabın korkunç ateşliliğiyle Tanrı'yı sorgular, bunu kendisine neden yapmaktadır? Ve bu gökleri uğuldatan tümceleri Tanrı'nın sözleri hortumun ortasından yanıtlar: Tanrı'nın her eyleminin anlaşılmaz bir giz olduğunu öğretir Eyüp'e. Eyüp, bunun üzerine, yatışmamış olsa da, Tanrı'nın korkunç gizemini yaşadığı sırada en azından yargılamayı erteler.

Eyüp'ün sözlerinin kayaları yerinden eden ateşliliğiyle, fırtınaya benzeyen umutsuzluğuyla ve Tanrı'nın sözlerinin ilahilere özgü şanıyla ancak Aiskhylos karşılaştırılabilir. Konunun ortaya atılışı, hatta tarihsel an bile Aiskhylos'un *Prometheus*'una benzer. Her ikisinde de büyük bir din doruğuna ulaşmıştır (Yunanlılar Apollonizmde, Yahudiler Yasa'nın kesin olarak kaleme alınması dolayısıyla oluşan uhrevi düzen bakımından); ideal bir dünya yaratmış ve şimdi en büyük ozanının ağzından aynı zamanda kendisini sorgulamaktadır. Adalet nerede? Büyük soruyu ikisi de yanıtlayamaz; adalet yalnızca öte dünyadadır ve öte dünyaya da ancak daha sonraki kültürler inanabilmiştir. Yahudilerin siyasal gücünü bir gün yeniden elde etme umudu daha önce yitmiş, ancak ondan sonra buruk bir yürekle öte dünyanın görüngülerine kaçmıştır.

• VAİZ

Predikator Kitabı (Koheleth, Vaiz) İÖ II. yüzyılda doğmuş olmalıdır, gerçi eskiden düşünüldüğü gibi Yunan filozoflarının etkisiyle olmamıştır bu, ama her durumda artık Antik düşüncenin yayıldığı bir havada gerçekleşmiştir. "Dinsizler her zaman Kutsal Kitap'ın bu kitabını sevmişlerdir," diyor Sutherland-Bates. Buna şaşmak da olanaksızdır. Adı bilinmeyen yazar Kral Salomon'a ikiyüzlülüğün daniskası dedirtiyor. İnsanın yaşamının anlamını ve amacını aradığı her şey boşunadır: Zenginlik, sevi, bilgelik, "bilgeliğini artıran, çektiği işkenceyi de artırır"; hatta erdem de, çünkü Tanrı aşırı iyileri sevmemektedir, ayrıca günahkârlar iyi insanlardan daha iyi yaşamaktadırlar. Öte dünya yaşamı görünümü de belirir, ama Predikator olasılık dışı düşünceyi bir yana bırakır. En iyisi doğmamış olmaktır. Ama, madem ki buradayız, yiyelim, içelim, yaşamımızı katlanılır kılmaya çalışalım. İyi ama yaşamımıza insan oluşumuzun büyük paradoksuyla katlanabilir miyiz? Çünkü Tanrı her şeyi geçici olarak yaratmıştır ve insanın ruhunda yine de sonsuza dek var olma arzusu yanıp tutuşmaktadır.

YENİ AHİT

Yeni Ahit'in Kutsal Kitap'ı dar kapsamlıdır, Eski Ahit'e göre daha kolay gözden geçirilebilir. Zaman bakımından da birbirine yakın duran yapıtlar içerir, içeriği ve tonu da birörnektir, tüm metin günümüze bir dilde, Yunanca olarak gelmiştir. Ve merkezinde bir kişinin, Kurtarıcı'nın bulunması bütüne yüce bir birlik sağlar.

• İNCİLLER

İncillerin yalnızca dinsel değil, yazınsal açıdan da önemini Deccal karakteri sağlar. İncillerin her dizesinden fışkıran güzellik, temizlik, insan üstü soyluluk Deccal karakterinin yansıyan ışığıdır. İlk üç İncil, sinoptik adı verilen Matta, Markos, Luka İncillerinin Eski Ahit yazıları ölçüsünde yazınsal yapıt oldukları söylenemez; çok daha az bir yazınsal beklentiyle yazılmıştır, yazının Antik kökenli yapıt türleri arasına katılamaz, yazınsal etkileme araçlarını kullanmazlar. Yazınsal değerleri tüm ustalık bilgisinden alabildiğine uzak olmalarından kaynaklanır; eşsiz bir saflıkla, içgüdüsellikle ve bu yüzden de kesintiye uğramaksızın Deccal'ın yaşamını ve öğretilerini yansıtır. Onların güzelliği üzerine yazmak bulutların ya da ağaçların güzelliği üzerine yazmak gibidir – tıpkı onlar gibi doğal ve tıpkı onlar gibi insanlığın ruhsal yaşamının parçasıdır.

• SİNOPTİK SORUN

Doğuş tarihleri ve koşulları yüzyıllardır süren bir tartışma konusudur. Kutsal gelenek bu yapıtları ilk Hıristiyan kuşaktan, havarilerin çağdaşlarından kaynaklandırmaktadır, öyleyse, İS 40 ile 70 yılları arasındaki bir tarihe gönderir. Eleştirel rasyonalizm daha sonra bu doğuş tarihini 70 ile 100 arasına itelemiştir. Yenilerde güçlü gerekçelerle sinoptiklerin özgün dilinin Yunanca değil, Arami dili olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadırlar – bu durumda 40 ile 70 yılları arasında doğmuş olmaları olasıdır.

Bir başka sorun ise yapıtların sırası ve birbiriyle ilişkileri sorunudur. Lessing ve ondan sonra da pek çok kişiye göre her üç İncil'in temeli bir Eski İncil'dir ve bu üç yapıtı üç kişi üç değişik biçimde kurmuştur. Ağızdan ağıza yayılma kuramını Herder atmıştır ortaya; buna göre, her üç İncil'in yazarı oluşmuş ve olasılıkla organik sözel anlatılardan yararlanmışlardır. Geçen yüzyılın başında Schleiermacher çok etkileyici olan ikili ana kaynak kuramını kurmuştur: Bir yandan "Ur-Marcus", Markos İncili'nin eski metni, öte yandan Logia adı verilen, Deccal'ın konuşmalarını içeren küçük kitap aynı kaynaktan gelmektedir. Modern teoriler arasında yer alan Alman tarihi okulu ağızdan ağıza yayılma kuramını bilimsel yöntemlerle oluşturmayı sürdürmektedir, İngilizler ise oldukça karmaşık dörtlü kaynak kuramını yaratmışlardır.

• *HAVARİLERİN EYLEMLERİ*

İlk Hıristiyan kuşağın çektikleri acılardan ve kazandıkları utkulardan söz eden *Havarilerin Eylemleri* sinoptikleri bütünlemektedir. Bu kitap Eski Kilise'nin yaşamı üzerine idilik arılıkta bir görünüm çizer; bu görünüm Eski Kilise'nin temizliğine geri dönmeyi isteyen daha sonraki çağların gözünde bir ütopyaya ve uzak bir amaca dönüşmüştür.

• *MEKTUPLAR*

Yeni Ahit'in bir başka kümesini *Mektuplar* oluşturur. En ünlüleri Aziz Paulus'un mektuplarıdır. "Halkların Havarisi" savaşımlar ve acılar bakımından zengin yaşamı boyunca Hıristiyan inancının ilk büyük misyoneri olmuştur. Kudüs'te ve Filistin'de kalmış olan Yahudi-Hıristiyanlara karşılık İncil'in tüm halklara seslendiğini ve böylece Hıris-

tiyan dünya-kilisesinin temelini zor savaşlar sonucu attığını savunmuştur. Yunanistan'a ve Roma'ya yaptığı misyonerlik gezilerinde Hıristiyanlığı Antik kültür alanlarında yerleştirmiş, onun kutsal dilinin Yunanca olmasını sağlamış ve böylece yeni inancı Geç Antik kültürle bağlantı içine sokmuş, onun yıkıcısı ve aynı zamanda sonsuza dek koruyucusu olmuştur.

Mektuplar'ı Hıristiyan teolojisinin ve ahlak öğretisinin temel belgeleridir. Kentli bir insandı; doğadan alınma benzetmeler kullanmamıştır; Deccal'ın kırlarda, göllerin yanı başında, palmiye ağaçları altında, dünyadan uzak, zaman dışı köylerinin barış dolu havasında dile gelen öğretilerini kentlerde yaşayanların, tarihin içinde yaşayan insanların düşünce dünyasıyla uyum içine sokmuştur.

• YUHANNA İNCİLİ

Havari Yuhanna'ya mal edilen yazılar ayrı bir küme oluşturur. Yuhanna İncili'nin sinoptiklerden sonra yazıldığı kuşkusuzdur; bunlar ikinci kuşağın gözlemlerini açıklamaktadır. Protestan ve rasyonalist eleştirmenler genellikle havarinin yazarlığını kuşkuyla karşılarlar; doğuş tarihini Yuhanna'dan epey sonraya, II. yüzyılın ilk yarısına yerleştirirler.

Bu İncil İsa'nın Galilea gezilerinin pek sözünü etmez; Kudüs tartışmalarına ve hitabelerine o ölçüde daha çok yer verir. Bundan şu büyük atmosferik farklılık sezilebilmektedir: Yuhanna İncili'nde sinoptiklerin saflığı, halkçılığı eksiktir: İsa burada meseller sunmaz, değerlendirmeler yapar. Deccal'ın son akşam yemeği konuşmalarında ve "rahiplik duasında" tüm yüce güzelliğiyle doruğuna ulaşan, efsane ve masal değil, mistik bir öğretidir. Hazreti İsa burada artık balıkçıların uysal ve mucizeler yaratan bilgesi değil, Logos'tur, Söz'dür (sözcük aynı zamanda anlam anlamına da gelir!), dünyanın anlamıdır.

• KIYAMET KİTABI

Yuhanna'nın adını taşıyan Apocalypsis Yeni Ahit'in en özel yapıtıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, Eski Ahit'in son yüzyıllarında apokaliptik yazılar büyük bir rol oynamıştır; bunlar eski aziz yazarların yitmiş olan, "gizlenmiş" (ad bu anlama gelmektedir) ve şimdi yeniden gün yüzü gören yapıtları olarak ortaya çıkmıştır; büyük dünya politikası sorunlarına ilişkin görüngü biçimine sokulmuş kehanetler içermekte ve Yahudilerin düşmanlarının yenilgisini bildirmektedirler. Aynı zamanda eskatolojik karakterdedirler: Son olaylardan, Yahve'nin yargılayacağı günden söz etmektedirler.

• BÜYÜK KORKU

Bunları esinleyen, Deccal'ın doğumu dolayında tüm Eskiçağ dünyasını saran fizikötesi korku ve şaşkınlık içindeki bekleyiştir; Spengler'e göre, yeni kültürlerin doğuşu öncesinde görmeye alıştığımız korkudur. İÖ VI. yüzyılda Yunanlıları, İS X. yüzyılda Batı kültürlerinin doğuşu sırasında İnsanları bu tür bir sonun geldiği duygusu sarmıştır.

Yuhanna'nın Tezahürleri bu yapıt türünün en büyük yaratısıdır. Tanrı'nın öfkesinin yazgı belirleyen atlılarını, borular üfleyen meleklerini ve indirilen darbelerin seller gibi boşanmasını, eski yeryüzü ve eski gökyüzü yok olup doğruların bin yıllık imparator-

luğundan sonra masalımsı mücevherlerden oluşan Göksel Kudüs önümüze serilinceye dek süren öfkesini devasa resimlerle gösterir. Bu görüngüler karakteristik bir biçimde Doğu imgeleminin ürünleridir; yazar Patmos Adası'nda, Ege Denizi'nin Hellen ve insancıl neşesiyle kuşatılmış durumunda bile Peygamber Ezekiel'in bedenleri salt gözden oluşan mucizevi canavarlarını görür; plastik görüngüler değildir, onları betimlemek olanaksızdır – yazarları dünyayı sanki bir yangın felaketinin korkutucu ışıkları altında görmüş gibidir.

• ANLAMI

Kitap eski okuyucularınca sözcüğü sözcüğüne anlaşılmış, böylece zaman zaman parlayıveren *chiliazmus*un[5] (Millenarium) başlangıç noktası olmuştur; *chiliazmus* belli tarihlerde bin yıllık imparatorluğun gelişini bekler. Kilise bu görüngülere tarihsel bir açıklama getirir ve onları Kilise'nin yazgısıyla ve kesin utkusuyla ilişkilendirir. Joachim a Fiore Ortaçağ'da onlarda sapkın bir tarih felsefesi algılamıştır; üçüncü bir İncil, üçüncü bir bağlaşıklık vaadini çıkarmıştır – erken dönem Protestanlığı bu öğretiyi almış ve onlarda Görüngüler-içi Anti-Deccal ve Kösnül Kadınkişinin papalığını görmüştür.

Yenilerde eleştirmenler dünya yazınının bu en ünlü görüngüsünde gerçekten imge olması gereken şeyin ne denli az olduğunu, daha çok, bilinçili bir alegori olduğunu göstermişlerdir. Yorumcuların bir bölümü, dinsel tarih okulu, büyüsel dinler, yani Babilliler, Persler, Yahudilerin esaktolojik imgelerinin ve astronomiyle ilgili efsanelerinin olağanüstü bir derlemesini görürler. Çağ tarihi adı verilen öteki okul görüngüleri o zamanki olaylarla ilişkilendirmektedir: Bu durumda, örneğin Renan'a göre yapıtın geri planı İS 69'uncu yıl, "üç imparator-yılı"nın korkunç kargaşası, gerçekten apokaliptik atmosferdir. Ona göre, Küçük Asya kıyılarında Hıristiyanları tir tir titreten sahte bir Neron'un, dirilmiş bir Neron'un ortaya çıkmış olması buna temel oluşturmuştur. Kimileri de Anti-Deccal'ın Domitianus olduğunu düşünür. Roma İmparatorluğu'na karşı duyulan umutsuzluğun yapıtın duygusal esinleyicisi olduğu kuşkusuzdur.

Apocalypsis yazınsal açıdan tüm Kutsal Kitap'ın en muazzam yaratılarından biridir. Son umutsuzluk ve son utkusal vecdin en uç noktada yer alan madeni sesleridir bunlar. Yeni Ahit borular, yıldırımlar, koyu karanlıklar, fırtınalar, çekirgeler, uçar gibi ilerleyen atlılar ve yeryüzünün ötesindeki mutlu ışık hüzmelerinin fortissimosu ile sona erer.

• ÇEVİRİLER: SEPTUAGINTA

Eski Ahit'in Yunanca çevirisi olan Septuaginta III. yüzyıl boyunca Mısır'da doğmuştur. Adı, söylenceye göre, Ptolemaios Philadelphos'un (İÖ 285-246) görevlendirmesiyle 72 (septuaginta yetmiş demektir) Yahudi'nin çevirrmiş olmasından gelmektedir. Philo Judaeus'un söylediğine göre, 72 Yahudi 72 ayrı hücrede çalışmış ve bunlar karşılaş-

5) Chiliasmus: Deccal'ın dünyanın sonundan önceki bin yıllık egemenliğinden ve insanlığı tüm toplumsal sorunlardan kurtaracağından söz eden Ortaçağ boş inancı. (ç.n.)

tırılınca her birinin çevrisinin birbirine tıpatıp benzediği görülmüştür. Septuaginta çevirisi özgün yapıtı genellikle Yunancası'na göre daha sadık bir biçimde izlemektedir.

• ITALA, VULGATA

Kutsal Kitaplar daha İS II. yüzyıl boyunca Latince'ye çevrilmiştir, bunlara Itala adı verilir. IV. yüzyılda Hıristiyanlık artık üst katmanlar arasında da yayılınca bu çeviri ilkel ve köylü işi sayılmıştır. Çağın en büyük yazarı Aziz Hieronymus kitabı yeniden çevirmeye bu sırada girişmiştir. Çevirisi Vulgata'yı çağdaşları çok büyük bir antipatiyle karşılamışlardır; Aziz Augustinus bile alışılmış eski versiyonuyla örtüşmeyen bu yeni metnin inananların kafasını karıştıracağından korkmuştur.

Vulgata yazınsal açıdan Septuaginta'dan daha düzeylidir. İçinde Latin dil mirasının soylu ve tatlı geleneği İncil özlü esinle ve Doğulu metnin görüntü zenginliğiyle birleşir. Ve yüzyıllar boyunca içine sinen dindarlık, metne bağlı kilise müziği ve Gotik atmosfer bu yapıtı insanlığın en başta gelen hazinelerinden biri düzeyine yükseltir.

• METNİN TARİHÇESİ

Kutsal Kitap metninin tarihçesi, eleştirisi ve gözden geçirilmesi günümüzde de kapanmış bir konu değildir. Mısır'da yapılan kazılar hâlâ büyük sürprizler yaratmaktadır. Örneğin, 1890'da, Logia adı verilen ve İsa'nın çok güzel ve bilinmeyen, ama otantik olmayan birkaç deyişini içeren papirüs tomarları bulundu: "İki kişi birlikteyse orada Tanrı da yanı başlarındadır ve bir kişinin yalnız başına olduğu yerde, sizi temin ederim ki, ben de onunlayım. Yerden taşı kaldırın ve orada da beni bulacaksınız, ağacı ikiye yarın ve ben oradayım." "Arayan buluncaya dek aramayı bırakmasın; ve bulduğu zaman şaşırır ve şaşırarak krallığa ulaşır ve krallığa ulaşınca dinginliğe kavuşur." 1930'da bir Mısır mezarının vazolarında Chester-Beatty papirüsleri adı verilen papirüsler bulundu; bunlar şu anda İncil'in en eski elyazmalarıdır; bir bölümü İS 120 ve 150 arasında yaratılmıştır.

Kutsal Kitap'ın insanlık için ne anlama geldiğini söylemek yazın tarihinin işi değildir. Burada yalnızca Kutsal Kitap'ın güncelliğini betimlemek için bir veri sunacağız: 1881'de, Oxford'da, Kutsal Kitap'ın İngilizce çevirisinin "gözden geçirilmiş yeni baskısını" piyasaya çıkmadan bir gün önce, onu edinebilmek için 5.000 sterlin ödemeye hazır insanlar olmuştu ama elleri boş döndüler. Yalnızca Oxford Press ilk gün beş milyon nüshasını satmıştır. Beş gün sonra, iki Chicago gazetesi, metnin yarısı telgrafla gönderildikten sonra ve nüshalar daha ortaya çıkmadan önce, İncil'i okuyucularına armağan olarak vermiştir.

2.
Eski Hıristiyan Yazını

Bu yazın tarihi kategorisinin var olma hakkından herhangi bir biçimde söz edilebilir mi? Wilamowitz-Moellendorf bunu yadsımıştır. Ona göre, yalnızca Hellenistik yazından söz edilebilir; Eski Hıristiyan yazını adı verilen yazını geç Antik dünyanın öteki dinsel ürünleriyle birlikte bu çerçeve içinde inceler. Biz yine de Eski Hıristiyan yazınını o çağın pagan-antik yazınından keskin bir biçimde ayıran kişileri izleyeceğiz; çünkü eğer her bir ulusun yazınından söz edilebiliyorsa (ve de bunu kim kuşkuyla karşılar ki?) büyüsel kültür alanında kimi dinlerin ve kiliselerin yazınından söz etmek gerekir; çünkü, Spengler'in dediği gibi, kilise büyülü ulustur. Çağın yazını da bu ortaklığı taşımaktadır.

• YAPIT TÜRLERİ

Hıristiyan Eskiçağ dil birliğine karşın Pagan-Antik'ten, tıpkı modern ulusal yazınların birbirinden ayrılması gibi büyük ölçüde farklıdır. Eski Hıristiyan yazını kendi yapıt türlerini yaratmış ve kendisinin gerçek anlatımına bunlarla ulaşmıştır: Apokrif[1] kutsal yazılar, apolojetik yapıtlar, şehit-eylemleri, efsaneler, kilise tarihleri, yarı yarıya yazınsal metinler arasında kutsal konuşmalar, İncil açıklamaları, liturjiler,[2] rahiplik kuralları, kredolar,[3] Vergilius dizelerinden oluşturulmuş Hıristiyan konulu centolar; lirik şiir alanında ilahiler ve sequentialar[4] vb.

1) Apokrif: Kilise tarafından resmen benimsenmeyen eski dinsel yazılar; inanılırlığı kuşkulu yazılar. (ç.n.)
2) Liturji: Kilise törenlerinin kuralları. (ç.n.)
3) Kredo: Hıristiyan dininin inancı belirten formülü; bu sözcükle başlayan dua. (ç.n.)
4) Sequentia: Dinsel konulu, bestelenmek üzere yazılmış Ortaçağ ilahisi. (ç.n.)

• PAGANLIK VE HIRİSTİYANLIK

Aziz Hieronymus yazıyor: "Bir gün, ama çok eskiden, cennetin uğruna evimi, anababamı, ablamı ve akrabalarımı terk etmeye karar verdim ve daha da zor bir şeyden, alıştığım tatlı yemeklerden de vazgeçerek dindar bir yaşam sürdürmek üzere Kudüs'e taşınacaktım, Roma'da onca yorgunluk karşılığı biriktirdiğim kitaplarımdan bir türlü vazgeçemiyordum. Ve oruç tuttum, ama biçare ben, oruçla geçen günümü Cicero okuyarak bitirdim: *O eski mi eski yılan bu denli ağına düşürmüştü beni.*"

Aziz Hieronymus'un öyküsü genel gerçekliği plastik bir biçimde dile getiriyor. O eski mi eski yılan, Antik biçim, Antik dil güzelliği Eski Hıristiyan yazınını ağları içine almıştır. Kilise babaları ve konsey kararları pagan yazarların okunmasına karşı boş yere gökler gibi gürlüyorlar: Bu gürlemelerde bile Antik söylemler çınlamaktadır. Yine de, Eski Hıristiyan yazınıyla, hiç kuşku yok ki, Pagan-Antik ile yalnızca biçim bakımından akraba olan bir şey başlar; tam olarak akraba olmayıp yalnızca Antik biçimin büyüsünden kurtulamayıştır bu. Spengler'in *pseudomorphosis* adını verdiği şey böyle doğar: Yeni bir kültür eski bir kültürün kılığına bürünmüş olarak belirir ve gelişir.

İLK YÜZYILLAR

• KANON

Yeni Ahit'in Kutsal Yazı kitapları, benzeri karakterdeki zengin bir yazının yalnızca küçük bir bölümünü oluşturur. II. yüzyılın sonunda inananların elinde yalnızca dört İncil değil, yalnızca *Havarilerin Eylemleri* değil, pek çok kitap dolaşıyordu. Gnostik sapkınların önderi Marcion bunları ayıklamaya başlayan ilk kişidir: O yalnızca bir İncil'i ve on tane Aziz Paulus mektubunu inanılır sayar. Kilise inanılırlık sorunuyla yaklaşık yüz yıl sonra uğraşmaya başlar: Kesin kanonu Doğu Kilisesi'nde, 367'de Aziz Athanasius, Batı'da ise Roma Konseyi 387'de saptamıştır.

• APOKRİFLER

Kutsal metinden çıkarılmış olan "apokrif" yazıların bir bölümü, belli ki, çoğu kez kötü niyetli sahte yazılardır; bunları, öğretilerini peygamberce diye bilinen metinlere yerleştirmek için sapkınlar üretmiştir. Bir bölümü ise belki de ağızdan ağıza yayılma geleneği üzerine kuruludur. Üçüncü bölümdekiler ise İncil'in ve havarilerin öykülerini renklendirmek için oyunbaz Doğulu imgelemince üretilmiştir. Yazınsal açıdan çok ilginçtirler ve Eski Hıristiyan ve Ortaçağ yazınını derinden etkilemişlerdir.

Apokrif İnciller arasından *Protoevangelium Iacobi* Meryem efsanesini işleyip dokur. *Thomas-evangelium* İsa'nın çocukluğu üzerine şaşılası öyküler anlatır. *Peter-apokalypsis* Dante'nin görüngülerinin atalarından biridir. Sanatsal bir güzelliği olan *Paulus'un Eylemleri* Aziz Paulus'un ve Aziz Thekla'nın insanı etkileyen öyküsüyle ünlüdürler. *Petrus-Eylemleri*'nde Havari Petrus'un büyücü Magus ile savaşımı başrolü oynar. Büyücü Magus kapıcıya kendisini kovdurur, bunun üzerine Aziz Petrus kendisi yerine köpeği gönderir

ve azarlayıcı konuşmayı o yapar. Bu, halkın çok hoşuna gider, başka bir mucize daha göstermesini isterler, bunun üzerine havari tütsülenmiş bir ton balığını diriltir. *Yuhanna'nın İşleri*'nde de Anatole France'a özgü mucizeler vardır. Havari Yuhanna tahtakurularına konuk odasından dışarı çıkmalarını buyurur; tahtakuruları kapının önünde sabaha dek sabırla beklerler, bunun üzerine havari onları över, yeniden içeriye alır. *Thomas'ın İşleri* artık bu havarinin Hindistan'a yaptığı misyonerlik yolculuğunun gerçek bir romanıdır. Tüm bu yazılar II. yüzyıl boyunca ortaya çıkmıştır.

Eski Hıristiyan yazını bir açıdan en iyi çağdaş pagan yazınının da üzerinde yer alır: Bir bildirisi vardır ve bu son derece önemlidir. Pagan yazarlar bu sıralar –ne denli uğraşırlarsa uğraşsınlar– biçim oyunlarına henüz bir içerik kazandıramazken, *apologeta*lar, yani Hıristiyan dininin savunucuları inançları ve Hıristiyan kovuşturmasıyla yaşamlarına kasteden inananlar için savaşım vermektedirler.

• TERTULLIANUS

III. yüzyılın, yani büyük kovuşturmalar çağının en büyük yazarı Tertullianus'tur (yakl. 150-243). Bu Afrikalı, Geç Antik dünyasının en Latin ruhuna sahiptir. (Öylesine Latindir ki artık neredeyse Fransızdır; Tertullianus'tan söz ederken insan paradoksları rahatça kullanabilir.) Öylesine Latindir ki tıpkı Pascal gibidir. Baştan aşağı mantıktır ve Fransızlar gibi salt psikolojidir; Hıristiyan kovuşturmasının haksızlığını eşsiz bir başarıyla kanıtladığı sırada her yanı mantıktan oluşur. Hıristiyanların iyi birer yurttaş olduğunu kanıtlar – ve satırlarında gizli tehdit yeraltından gelir gibi uğuldar: Hıristiyanlar bir gün iktidara karşı koyacak olurlarsa ne olacaktır? Ama Hıristiyanlığın gerçeklerini savunurken spekülatif kanıtlamayı bir yana bırakır ve en yüce, psikolojik kanıtı bulur, *testimonium animae*'yi: İç dünyaya şaşılası bir ruhsal bakış atarak "anima naturaliter christiana", yani ruhun doğası gereği Hıristiyan olduğunu gösterir.

• SCORPIACE

Eylemlerin ve gerçekliğin Latin insanı olduğu için bulanık kuramlarla inananların cesaretini kıran Doğulu ve Yunanlı gnostiklerden Latin paganlara göre yüz kat daha nefret eder. *Scorpiace* adlı yazısında sapkınlara karşı koyarken şehit düşmenin zorunlu olduğunu, bundan kaçınılamayacağını kanıtlar. Çünkü Tanrı bir doktor olarak yaraları yakacak, ruhu ıstırapla iyileştirecektir. "Tanrı'nın acımasız olduğunu anlayamayan kişinin anlamaksızın da inanması gerekir." Yoksa insanın kurban edilmesini isteyebilen yalnızca pagan tanrılar mıdır? İyilerin bu dünyadaki yazgısı acımasız ölümdür. Onların tanıtıcı işareti budur.

• LACTANTIUS, LUCIFER

Geç Antik ruhuyla, örneğin Marcus Aurelius'un insancıllığı ile Tertullianus'un dokunaklı tutkululuğu arasında ne büyük bir yazgı yüklü ayrım vardır! Tutku bu iklimde zorunludur. Uysal Cicerocu öğretmen ustalar bile, örneğin Lactantius, *De Mortibus Persecutorum* adlı yapıtında Tanrı'nın Hıristiyanları kovuşturanları nasıl da özenle seçilmiş işkencelerle cezalandırdığını gösterir; *De Ira Dei* adlı yapıtında ise Tanrı'nın insanlığa gerçekten kız-

dığını pagan hümanistlere kanıtlar. Ya da *Calarisi Lucifer* adlı kitapta yer alan tutkunun büyük crescendosunu dinleyelim: *De non conveniondo cum haereticis; De non parcendo in Deum delinquentibus; Moriendum esse pro Filio Dei* (Sapkınlarla görüşmek yasaktır; Tanrı'ya karşı günah işleyenlere acımak yasaktır; Tanrı'nın Oğulları uğruna ölmek gerekir).

• ŞEHİTLER

Sözünü ettiğimiz iklim şehitlerin atmosferidir. Kovuşturma yapan kolayca hümanizmi öğütler, ama kovuşturulanların acılarını anlamamız gerekir. Çağın en sarsıcı yazıları tam anlamıyla inanılır olan şehit belgeleridir ve bunlar daha sonra efsanelerin temeli olmuşlardır. Romalı yetkililer devletin Tanrı'ya saygı törenlerine katılmaktan kaçınan Hıristiyanları kurallara uygun hukuksal prosedüre göre yargılamışlardır; inananların mahkemeleriyle ilgili kayıt defterleri tutmuşlardır, bunlar ilk şehit belgeleridir ve bunun benzeri Afrika'nın Scili kentinin şehitlerinin şaşılası bir basitlik içinde ölüme gidişlerinin belgesidir. Ama belgelerden Romalı prokonsüllerin –daha sonraki efsanelerin tersine– sadist birer yabanıl hayvan olmadıklarını görebiliyoruz. Üstün ve resmi bir hüzünle Hıristiyanlardan devlet dinine karşı tümüyle formalite karakteri taşıyan zorunluluklarını yerine getirmeleri için rica üstüne rica ederler. Buruk yorgunluklarına Hıristiyanların kararlı ve meydan okurcasına yanıtları keskin bir kontrast oluşturur. Hıristiyanlar şehitlik tacı için yanar tutuşurlar: *Aziz Polycarpus Belgesi*'nde, bir şehit, arenada aldırmaz bir havadaki yabanıl hayvanı kendisi kışkırtır; *Carpus-Papylus-Belgesi*'nde Agathonike adlı bir kadın şehitlerin ölüme nasıl da dinginlik içinde gittiklerini görüp yanlarına koşar ve kendisinin de yakılmasını ister. Bunlar gerçek öykülerdir, şehit iklimi yaratmaktadır bu ruhsal yapıyı. Yazınsal açıdan Aziz Perpetua ve Felicitas belgesi belirgin bir biçimde göze çarpar; bu belge inanılırlık yönünde etki yaratan düşlerden oluşur. Baba Perpetua'ya şehit olmak niyetinden vazgeçmesi için yalvarır, onu yumuşatmak için kucaktaki çocuğunu zindana getirirler... Burada daha sonraki efsanelerin tahta oyma baskıya benzeyen naifliğinin izi bile yoktur; insan ruhunu iyi tanıyan biri yazmış olmalıdır, belki de Tertullianus'un kendisi.

ESKİ HIRİSTİYANLIĞIN ALTIN ÇAĞI

Şehitler çağı Büyük Konstantin'in hoşgörü buyruğuyla sona erdi. Hıristiyanlığın şimdi bir başka tehlikeyle yüz yüze gelmesi gerekiyordu: Sapkınlıkla. Düşünsel yaşamın merkezinde dogmatik tartışmalar yer alır. IV. ve V. yüzyıl yazını büyük ölçüde Kutsal Kitap-Açıklaması ve Tartışma Yazısıdır; tüm öteki yazılar yalnızca yan ürünlerdir. İnsanların en yakıcı arzusu Doğru Öğretiyi, Tanrı'ya ilişkin kesin kanıtı bulmaktır.

Doğu Kilisesi'nin altın çağı IV. yüzyıldır. Büyük Aziz Basileios, Ağzından Bal Damlayan Aziz Yuhanna ve Nyssalı ve Nazianzlı olmak üzere iki Aziz Gregorius bu sırada yan yana yaşamaktadırlar. Hitabet sanatını pagan Libanius'tan öğrenmişlerdi ve en büyük muhalifleri Julianus Apostata'nın okul arkadaşlarıydılar. Bu yüzyıl insanlığın büyük çağlarından biridir – aynı anda yan yana pek çok yetkin düşünürün çalıştığı çağ

büyük çağdır; aynı düşünsel alanda, örneğin dram yazarları Perikles'in Atina'sında, ressamlar Medicilerin Floransa'sında çalışmaktadır. Ama IV. yüzyılın büyüklüğüne karşı günümüz insanının duyarlılığı yoktur pek. Doğulu kilise babalarının yapıtlarını okumak için pek de keskin bir zekâya sahip değiliz ve içimizde de dogmatik merak eksiktir.

• NAZIANZLI AZİZ GREGORIUS

En keskin profile Nazianzlı Aziz Gregorius karakteri sahiptir; becerikli bir çevirinin ya da yaşamöyküsünün canlandırabileceği kişi odur.[5] Aziz Augustinus'u anımsatan, ateşli ve içe dönük bir ruha sahipti. Ünlemlerle bölünen, resimlerle tıka basa dolu, geç dönem retoriğinin her türlü süsüyle donatılmış konuşmaları da bunu kanıtlamaktadır, ama daha çok şiiri, ilk başta da üç uzun, kimi zaman neredeyse Byron tonuna sahip yaşamöyküsü şiiri kanıtlamaktadır bu durumu. Sarsıcı, büyük yaşantısı, dostu Büyük Aziz Basileios konusunda aldanmış olması ve bir patriark olarak askerlerin arasında düşman, Ariancı[6] Konstantinopolis'e girdiği anla simgelenir. İmparator Julianus ile ilgili olarak da çok ilginç, ama önyargılı çizgiler saptamıştır.

• MÜNZEVİLİK

Tanrısal yaşam insanın tümünü arzular – selamete ulaşmak isteyen başka şeylerle uğraşamaz. Bu çağı insan yaşamının yalnızca büyüsel öğeleri ilgilendirmektedir: En başta eski zamanlardan beri gizemli, daimonları yenen bir güç yüklenen bakirelik konusu bunlardan biridir. Örneğin Olympialı Methodios'un *Symposion*'u bakireliği över; bu Platon diyaloğu Arete (Erdem) Hanımefendinin bahçesinde on bakire arasında geçer: Platon'un *Eros*'unun yerini bakirelik işgal eder. Doğa yasalarına karşı duyulan Antik ilginin yerine benzeri biçimde mucize geçmiştir; burada doğa yasası zalimin bakire karşısında yenilgiye uğraması gibi yenilgiye uğrar. En önemlisi ise öz-işkencedir: Bedenin ölümlülüğü sonucunda büyüsel bir güç kazanırız – kendi üzerimizde değil de içimize girmiş olan kötü, baştan çıkarıcı şeytana karşı baskın geliriz. Büyük münzevilerin tümü de büyük şeytan kovucudur; Aziz Hilarion hayaletlerin oturduğu bir pagan kilisesinin yıkıları arasına yerleşir, amacı düşmana yakın olmaktır; tüm yaşamı kaçıştan oluşmaktadır, çünkü nerede olduğu keşfedilince ülkenin tüm fanatiklerini içlerindeki kötü ruhları kovması için onun karşısına çıkarırlar.

• MÜNZEVİLER

III. yüzyıldan başlayarak Yukarı Mısır ve Suriye çölleri münzevilerle dolar. Aziz Melania 400 dolayında dünyevi yaşamı bırakıp ünlü münzevileri aramak üzere yola çıktığında artık her çöl onlarla doludur. Münzeviler daha sonra ortaklaşa bir yaşam biçimi örgütleyerek rahipliği kurdular. İnsanları kuş uçmaz kervan geçmez yerlere tanrısal yaşam arzusu

5) Gregorios Nazianzos 329 dolayında Nazianz'ta doğmuştur. Büyük Aziz Basileios ve Nyssalı Aziz Gregorius gibi Kappadokia'da bulunur. 381'de Konstantinopolis piskoposu olmuş, ama çok geçmeden istifaya zorlanmıştır. Mülküne geri çekilmiş ve burada 389'da ya da 390'da ölmüştür.

6) Ariancılık: IV. yüzyılda yaşamış olan Arius'un İsa'nın Tanrı ile özdeş olmayıp yalnızca ona benzediğini ileri süren öğretisi. (ç.n.)

sürüklemektedir, bir de mide bulantısı, geç dönem uygarlığı insanının yorgunluğu, yaşamdan bıkkınlığı, kendi kendisinden kaçışı. Kentlerde evlerinde kalanlar en azından kulaktan kulağa aktarılan haberlerle ya da okuyarak kaçışın kurbanlarıyla paydaş olmak istemektedirler; münzevi efsanesi tıpkı günümüzdeki egzotik yazın gibi gelişir. Türün kurucusu ilk büyük münzevi üzerine, münzevi Aziz Antal üzerine bir yaşamöyküsü yazmış olan Aziz Athanasius'tur. Aziz Jeromos gerçek bir yazarlık içgüdüsüyle yeni yapıt türünün olanaklarını duyumsamış ve öteki büyük münzevi Aziz Paulus'un, sonra Aziz Hilarion'un ve bir de münzevi Malchus'un yaşamöyküsünü yazmıştır. Jeromos'un yaşamöyküleri artık efsanedirler, hatta sevimlilikleriyle, zarafetleriyle yapıt türünün en kalburüstü ürünleri arasındadırlar. Derken, V. yüzyıl dolayında çöldeki babaların işledikleri fiillerle ilgili efsane derlemeleri oluştu. Bunların en ünlüsü Piskopos Palladius'un (364-431) *Historia Lausiaca* adı verilen derlemesidir. Kısa, anekdotik anlatımı Aziz Jeromos'un üç efsanesine yaklaşamaz; Gottfried Keller[7] de onun sayesinde ün kazanabilirdi ama mümkün olmamıştır bu.

• YAZARLIK BİLİNCİ

Bu dünyada yazarlık bilincinden söz etmek olanağı var mıdır? Yazarın yaratıcılık kibrinin bilinçlenmesine yeryüzü ününü küçümsemesi izin vermemektedir. Ama yaşayan Antik gelenek yazarın dilini ve biçemini özenle işlemesini zorunlu kılmaktadır hâlâ. Apologetaları[8] belli bir yarışma arzusu da yönlendirmektedir: Hıristiyanların da pagan yazarlar gibi yazabileceklerini göstermek istemektedirler. Eksik öğrenimi yüzünden retorik kurallarına uyamayan kişi özür dilemekte ve yalnızca yararlı bir şey yazmak istediğini, sanatsal bir yapıt yazmak istemediğini belirtiyor. Derken Hıristiyan alçakgönüllülükten, Antik olanı taklit eden sahte alçakgönüllülükten, azınlık duygusundan ve kibrin zorunlu olarak bir yana bırakılması sonucu kitapların girişlerindeki alçakgönüllülük formüllerinden, Ortaçağ boyunca ve XVIII. yüzyıla dek geçerliliğini sürdüren olumsuz yazarlık bilinci oluşur.

• AZİZ HIERONYMUS

Dönemin en yetkin ve aynı zamanda en bilinçli yazarı Vulgata'nın çevirmeni Aziz Jeromos'tur.[9] Eğer onun azizlik yaşamını düşünecek olursak, doğal olarak, en başta münzevilik hareketinin acımasız öncü savaşçısının çizgileri belirir karşımızda. Ama eğer günümüze gelen pek çok sayıdaki mektubunu karıştıracak olursak büyük çelişki çarpar gözümüze: Tövbekârın giysisi altında bu insan türünün tüm gerçek insancıllığıyla, tuhaf ve büyük ölçüde bağışlanabilir zayıflığıyla "büyük bir yazar" gizlenmiştir. Tıpkı Cicero gibiydi, Petrarca gibi, Erasmus gibi, Goethe gibi, Kazinczy gibiydi. (Şunu da belirtelim ki, bu kişiler de büyük mektupçulardır.) Yazını dünyayı küçümsemesine

7) Gottfried Keller (1819-1890): İsviçreli yazar, ozan. (ç.n.)

8) Apologeta: Bir düşüncenin ya da öğretinin savunucusu. (ç.n.)

9) Aziz Jeromos (Sophronius Eusebius Hieronymus) 340 dolayında Pannonia ile Dalmaçya sınırındaki Stridon'da doğmuştur; bu yüzden ilk yazın tarihçileri onu da Macar yazınına katmışlardır. Roma'da yaşamış ve öğrenim görmüş, beş yıl Antiokhia yakınlarındaki bir çölde yaşamıştır. 386'da kutsal topraklara yerleşmiş, Beytüllahim'de iki manastır kurmuştur. Kutsal Kitap'ın çevirisine 390'da burada başlamıştır. 419'da ölmüştür.

karşın çok önemli buluyordu *ve De Viris Illustribus* adıyla ilk Hıristiyan yazın tarihini yazan da odur. Yazının herkesin gönül işi olduğuna da inanmıştır: Bir yerde kutsal toprakların münzevilerinin özellikle güzel biçemleri yüzünden Piskopos Epiphanius'un mektupları için kavga ettiklerini yazmaktadır. Kendisini yalnızca kitaplar arasında iyi duyumsuyordu; Nolalı Aziz Paulinus'u kutsal kitapları incelemek konusunda ikna etmeye çalışmaktadır, kutsal metinlere etkilenerek baştan sona bakmakta ve bir çığlık atmaktadır: "Bu tür kitapları incelemek için yaşamak ne büyük bir zevk!" Filolog eğilimleri vardır – öyle anlaşılıyor ki İbranca öğrenen ilk Latin kilise bilgini odur; o sıralar âdet olan alegorik İncil açıklamalarının yanı sıra metin eleştirisine dayalı ve konuyla ilgili açıklamalar da hazırlar. Antik olanı ne ölçüde sevdiğini daha önce görmüştük. Tutkuyla alıntılar yapar; Kutsal Kitap'tan yalnızca kanıtlamak amacıyla alıntı yapmaz, belli bir hümanist sevinçle öyküsüne güzel bir alıntıyı kurnazlıkla yerleştirir.

Büyük hümanistler gibi kudretli kişilerin gölgesine sığınmayı seviyordu. Papaya ve aziz zenginlere iltifat edici mektuplar yazar, örneğin Nolalı Aziz Paulinus'a. Tüm yaşamı boyunca Aziz Paula çevresinin seçkin kadınlarıyla ilişki içindedir – bu kadınlarla ilişkisi tıpkı yüksek prenseslerin Goethe'ye gösterdikleri bağlılık gibidir. Aziz Paula üzerine yazdığı nekrolog[10] en güzel yazılarından biridir. Yergici eğiliminin önüne benzeri büyük yazarlar gibi o da geçemez; onun da bir yığın düşmanı vardır ve bu yazınsal tartışmalardan ve entrikalardan zevk alır gibidir. Doğal olarak, çok kibirlidir: Ortalıkta ne çok apokrif Jeromos yazısı dolaştığından yakınır gururla.

Zayıflıkları, zengin ve sevimli insancıllığı, sıcaklığı yanında küçülür – yalnızca yanılabilir akraba yanını biler ve azizi yüreğimizin yakınına getirir, o aziz ki kilise Latincesi'nin büyük bilgini Pierre de Labriolle'e şu güzel sözleri söyletmektedir: "Onca yüzyıl sonra, ölmüş olan harfler aracılığıyla bu denli iyi görebildiğim bir başka kilise babası yoktur, la vie, l'expression et la flamme."

• AZİZ AUGUSTINUS

Hıristiyan dünyasını yüzyıllar boyunca egemenliği altında tutan patristik[11] yazın zamanla hiç de layık olmadığı bir biçimde unutulmaya yüz tutmuştur. En büyükler bile, Aziz Jeromos ya da Ağzından Bal Damlayan Aziz Johannes bile yalnızca birer ad olarak belirmektedir bilinçte, eğer beliriyorlarsa tabii. Bu uzak yüzyılların güncelliğini yitirmeyen ve bugüne değin düşüncesinin alevlenen çevresine herkesi çekip alan bir tek yazarı vardır: Aziz Augustinus.

• İLK MODERN İNSAN

Aziz Augustinus ilk Ortaçağ insanı değildir, pek çok kişinin savladığı gibi ilk Protestan da değildir ve "ilk modern insan" da değildir. Ernst Troeltsch onun öğretilerinin çağ karakterini büyüteç altına alır ve Aziz Augustinus'un "Hıristiyan Antik unsurun kapa-

10) Nekrolog: Ölmüş olan seçkin, yetkin biri üzerine yazılan makale ya da konuşma. (ç.n.)
11) Patristik: Kilise babalarıyla ve öğretileriyle ilgilenen kilise bilim dalı. (ç.n.)

nışı ve yetkinleşmesi, sonuncu ve en büyük düşünürü, düşüncesini pratiğe döken kişi ve bir halk tribünü" olduğu sonucuna ulaşır. Herkes gibi o da çağının çocuğudur – aynı zamanda çağının çocuğu değil, tüm dâhiler gibi tüm çağların çocuğudur. Ama bir açıdan yine de onu "modern insan" olarak duyumsuyoruz, ya da bize zaman bakımından yakın olan büyük yazarların akrabası olarak: Yaşantı ve yaratı ilişkisinin tümüyle yeni, Eskiçağ'da bilinmeyen ilişkisini yarattığı için böyle duyumsuyoruz.

• *İTİRAFLAR*

Bu bağlamda yalnızca bir yapıtını, *Confessiones*'i düşünüyoruz. *İtiraflar* büyük bir kilometre taşıdır, yalnızca yazın bakımından değil, ruhsal tarih açısından da. Avrupalı ruhun iç dünyaya yönelişi onunla başlar. "Noli foras ire, redi in te upsum – dışarı çıkmayı isteme, kendi içine dön," diyor Aziz Augustinus. Gördüğümüz gibi, Antik dünya ruhun kendisi için ilginç değildi, bunun ayrımına varacak bir organı da yoktu; görünen bedeni ve ruhun dışsal sınırlarını, dışarıdan gelip üzerine çöken yazgıyı yüksek sanat düzeyine çıkarmayı sağlayan, Antik insanın kavrama yöntemi, görmektir. İngiliz ozanı Wordsworth'ün sözleriyle "yalnızlığın armağanı olan içsel göz" ilkin Aziz Augustinus'ta açılmıştır; kendi ruhunun sonsuzluğunu titreyerek ve kendinden geçerek ilk gören odur. "İnsan muazzam bir derinliktir," diyor. "İnsanlar dağların yüksekliğine ve denizin kabarışına, ırmakların geniş sırtına ve okyanusun uzaklıklarına ve yıldızların dolandığı yörüngeye şaşırıyorlar ve kendilerini bir yana bırakıyorlar ve kendilerine şaşırmıyorlar."

• İTİRAFLARIN İÇERİĞİ

Çocukluğunu anlatır (her büyük yaşamöyküsü yazarı çocukluk çağına özel bir dikkat gösterir, içgüdüsel olarak insanın yaşamını belirlediğini bildiği için), sonraları da dünyevi, günahkâr gençliğini. Aziz Augustinus kanı kaynayan bir Afrikalı'ydı, bedensel sevinçlerden ve pagan yazının sunduğu sevinçlerden de payını almış ve yeteneğinin bilincine varıp dünyevi yükselme arzusuyla dolu düşlere dalmıştı. Geri dönerek, yalnızca bir kontrast uğruna olsa bile, gençliğini korkunç bir çamur içinde debelenmek olarak çizmektedir, oysa, başka insanların gençliği gibi yalnızca öyle olabilirdi. On dokuz yaşındayken Cicero'nun bir kitabının etkisiyle yaşamını bilgeliği arayışa adayacaktır. Pagan felsefeye çok saygı duyar, ama kısa zamanda aradığı şey konusundaki kesin kanıtı onun veremediğini, yalnızca kuşku duymayı sağladığını anlar. Sabırsızlıkla dolu bir arzuyla gizli tarikatlara yönelir, Maniheizmin sapkınlarından aydınlanmayı bekler, derken yine onların gizlerinin ne denli boş olduğunu anlayınca karamsar bir nihilizme saplanır. Milano'da önceleri yalnızca retorik bir merakla dinlediği Piskopos Aziz Ambrose'un vaazları onu Hıristiyan gerçeklikleri için hazırlar. Ama henüz kendisini bu katı, sıkı öğretilere adamayı başaramaz. Artık felsefi kuşkular değildir onu geri çeken, çünkü bu sıralar artık tüm felsefeleri aşmıştır. Ama, "Öyle duyumsadım ki," der, "bir kadını kucaklamazsam çok mutsuz olacağım." İçsel mucize, "Durchbruch der Gnade" bu sırada gerçekleşir: Bahçede bir ağacın altındayken komşu evden bir çocuk sesi duyar: Tolle, lege, tolle, lege – al ve oku. Augustinus bir rastlantı sonucu açılan İncil'i eline alır ve bakışları Aziz Paulus'un sözlerine

denk gelir: "İsa Deccal'ın kılığına bürünün ve bedensel zevkleri aramayın." Augustinus Hıristiyanlığı benimser – ve *İtiraflar*'ın "olay örgüsü" de burada son erer.

• BİÇEMİ

İtiraflar'daki biçem ve insanın yetkin bir birlik içinde olması yaşantının ve yaratının birbiriyle kaynaşmasından daha aşağıda kalan bir mucize değildir. Kızgın kora benzeyen, tatlı Afrikalı biçemi, Apuleius'un ve Tertullianus'un biçeminin geliştirilmesi ve sanatsal olarak yetkinleştirilmesi Aziz Augustinus'un fırtınalı Afrikalı tutkusuna uygun düşer.

• GERÇEKLİK

Aziz Augustinus'un tümcelerini yabanıl dalgalara savuran tutku Gerçeklik tutkusudur. Çünkü onun için ruhun keşfi kendinde değildir, ruh yalnızca gerçekliği arayışın sahnesidir, ruhsal olaylar onu gerçeğe giden yol olarak ilgilendirmektedir. Gerçekten de, gerçekliğin açlığını ve susuzluğunu çekiyordu; *İtiraflar*'da gerçekliğe duyulan arzu kıvranırcasınadır, neredeyse bedensel bir arzu gibidir. Aziz Augustinus, ruh ve düşünce insanının sonsuza dek örneği durumuna, tüm azizler arasında onun göksel koruyucusu durumuna işte böyle gelir.

• ÖTEKİ YAPITLARI

İtiraflar muazzam çalışmalarının yalnızca küçük bir parçasıdır. Öteki yapıtları da daha az önemli değildir, ama yazın açısından değil de Hıristiyan dini ve Avrupa düşünce tarihi açısından önem taşır. *De civitate Dei* çok büyük boyutu ve düşünsel ağırlığıyla belirginleşir, apolojetik yazının doruğu ve toparlayıcısıdır, Hıristiyan tarih felsefesinin temel yapıtıdır.

ORTAÇAĞ'IN EŞİĞİNDE

Kilise babalarının çağı Aziz Augustinus ile kapanır. Barbarlığın artan gücü tıpkı pagan-Antik kalıntıları gibi Hıristiyan-Antik unsuru da boğar. V. ve VI. yüzyıldaki halklar göçünün orta yerinde salt çöküş söz konusudur, insanlar yavaş yavaş her şeyi unuturlar.

• OROSIUS

Ama artan barbarlığın içinde artık gelecek olan yeni kültürün ilk rüzgârları da duyumsanabilmektedir. Aziz Augustinus'un öğrencisi Orosius (ölümü 418'den sonra) *Adversus Paganos Libri VII* adıyla, Ortaçağ üzerinde çok büyük bir etki yaratacak olan dünya tarihini yazar. Labriolle'ün[12] "tarihsel dehşetlerin panoptikumu"[13] adını verdiği bu yapıtta artık barbarlarla barışmaya başlar ve başka zamanlarda da dünyada yeterince dert olduğunu, kendi yüzyıllarının da daha talihsiz olmadığını kanıtlar.

12) Antonio Labriola (1843-1904): İtalyan düşünür. (ç.n.)
13) Panoptikum: Ünlü kişilerin balmumu heykellerinin bulunduğu galeri. (ç.n.)

• TOURSLU AZİZ GREGORIUS

Halklar göçü çağının en önemli belgesi Tourslu Aziz Gregorius'un kitabı *Frankların Tarihi*'dir. Yazınsal açıdan da çok ilginç, hareketli, renkli ve şaşırtıcı bir okuma sunar insana. Aziz yaşamı sürdüren piskopos kitabın dehşet dolu özellikleri konusunda çaresizdir. Her bölümde (ve bölümler pek kısadır) bir insanın kafatasını ikiye yardıkları zaman ya da aşırı ısıtılmış bir hamamda onu pişirdikleri zaman veya azgın boğaların çektiği arabaya bindirildiği zaman o yalnızca gerçeklere bağlı olduğunu ileri sürer. Germen halklarının eski tarihine göre Antik, Turani ya da Semitik halkların eski tarihi duygusal bir pastoral idildir. Anlaşılan, Gregorius da suç olaylarını kaydetmekten bıkmış ve belli bir düzey tutturmaya çalışmıştır. Frank İmparatorluğu'nun kurucusu Chlodvig'in çağın âdetlerine uygun olarak büyük sayıda ve inatçı bir yaşamları olan akrabalarını nasıl öldürttüğünü anlatır ve özür dilercesine ekler: "Tanrı gün be gün Chlodvig'in hasımlarına darbeler indirdi ve ülkesini genişletti, çünkü Tanrı'nın katına temiz bir yürekle çıkıyordu ve bu da Tanrı'nın gözünde hoş bir şeydi."

• BÜYÜK AZİZ GREGORIUS

Papa Büyük Aziz Gregorius Latin halkçı Katolikliğin kuruluşunda çok büyük erdemler kazanmıştır. Her ne denli sanatsal bir amaç taşımaksızın olsa da, çok yazmıştır; yazınsal açıdan *Diyaloglar*'ı anılmaya değer; bunlarda İtalya topraklarının nice mucizeler yarattığını gösterir; dindarlığın ve yurtseverliğin ilk alaşımıdır bu! Mucizeleri altın çağın münzevilerinin mucizelerine göre çok daha saf, çok daha amaçsızdır: Kırılan testinin parçaları birleşir, işaretlemeyi unuttukları ekmeklerin üzerinde kendiliğinden haç belirir: Bu artık Ortaçağ'ın halkçı dindarlığıdır.

Şiir

Eski Hıristiyan yazının ayrı bir yere sahip olan bölümünü, şiiri en sona bıraktık. Mihály Babits ilahi çevirilerinin önsözünde Gaston Boissier'nin Eski Hıristiyan şiirinin ancak III. yüzyılın sonunda doğduğunu ileri süren görüşünü eleştirir. Çünkü Evangeliumlar ve Apokalypsis'in bir iki bölümü kendiliğinden şarkı biçiminde okunacak biçimdedir; Hıristiyan müminlerinin koro halinde okudukları üzerine yığınla tanıklık vardır, bunların en güzeli İskenderiyeli Aziz Clement'inkidir: "Hıristiyanların tüm yaşamı çın çın çınlayan bir bayramdır, çünkü Tanrı her yerde hazır bulunur! Toprağı övgülerle işleyelim, denizde çığlık çığlığa ilerleyelim gemiyle."

• GNOSTİK İLAHİLER, SYNESİOS

Bu kutlama ve ortaklaşa yaşam şiirinin en güzel anıları apokriflerde bulunan gnostik ilahilerdir. Yalnızca dilleri Yunanca'dır, yoksa Doğulu bir karakter taşırlar, biçimleri mezmurlarınki gibi tartımlı düzyazıdır. Eski Hıristiyan şiiri ancak yeni içerik Antik biçimlerle birleştirilmek istendiğinde oluşmuştur. Buna en güzel başlangıcı Aziz Augus-

tinus'un ustası olan Milanolu Piskopos Aziz Ambrose (340-397) yapmıştır; ilahileri metrik biçime sokan odur, üstelik püriten bir biçimde dörtlü *iambicus*larla:

Veni redemptor gentium,
Ostende partum Virginis.[14]

Uzun süre ilahi şiirinin yazılış biçimi bu olacaktır.

Aziz Ambrose örneğinden cesaret alan resmi ozanlar artık Hıristiyan içeriği Antik biçime dökmektedirler. Yunanlı Synesios (yakl. 375-415) Yeni Platoncu düşüncelerle zenginleşmiş bir ozandır. Şiirleri tıpkı daha sonraları Shelley'nin ya da Vörösmarty'nin kimi şiirleri gibi kozmik titreşimler saçar. Dizelerinde gökler, parlaklıklar, melekler korosu, iç içe girmiş uçsuz bucaksız alanlar ve zamanlar çınlar: Gerçekten de, gökkubbenin müziğidir bu.

• PRUDENTIUS

Latin Prudentius (yakl. 348-405) bilgin bir ozandır, oyunbaz Ausonius'un öğrencisidir, ama ustasını kat kat aşar. *Peristaphanon*'unda şehitlerin başına bir parça ukala, Barok ozanlarını anımsatır bir biçimde çelenk bağlar. Kanlı sahnelerden zevk alır, "gerçekçi ayrıntı çizimleri çoğu kez artık engizisyonun ve boğa güreşlerinin gelecekteki toprağından, Goya'nın soyundan gelme sanatçının belirtisidir". (Babits) Ortaçağ'da pek çok kişinin taklit ettiği *Psychomachia*'sı uzun bir alegoridir; ruhun bedenselleşmiş günahlara karşı savaşımıdır. Apolojetik didaktik şiirler de yazmıştır. Tüm bunlar artık insana çok uzak gelir – ama ilahileri ozansallıklarından bir şey yitirmemiştir.

• VENANTIUS FORTUNATUS

Aynı şeyi Aziz Venantius Fortunatus için de söyleyebiliriz (530-600?). Daha Merovenj çağının dehşet dolu yıllarında, Tourslu Aziz Gregorius'un yanı başında yazmıştır yorucu yapay şiirlerini, ama kilise onun ilahilerini günümüze gelinceye dek okutmaktadır, Vexilla Regist, Dante bunları alıntılamaya değer bulmuştur.

• İLAHİLER

Antik biçimli yapay şiirlere göre eski kilisenin halkçı, ortaklaşa söylenen ilahileri çok daha önemlidir. Özgün biçimleri, görmüş olduğumuz gibi, tartımlı düzyazıdır: Te Deum[15] bu tür ilahilerin olağanüstü bir örneğidir ve günümüze gelinceye dek kilisenin sevinç bayramlarında çınlamaktadır. Daha sonra, yine tartımlı geç dönem Latin (Afrikalı denen) düzyazı biçeminden uyak aktarıldı. Uyak, yanı sıra melodiyi getirdi; bunlarda belki de artık yeni müminlerin, kutsanmış barbarların atasal şarkıları çınlamayı sürdürmektedir. Belirlenmiş sayıda heceden oluşan, iambic, trochaeic ve uyak getirilmiş dize-

14) *Ulusların Kurtarıcısı, gel, / Bakire ananın oğlu, gel aramıza.*
15) Yazarı belki de Remesianalı Nicetas'tır, 335-441 arasında yaşamıştır.

lerin birbiriyle birleşmesinden "Batı Avrupa" bağlamı (benti) böyle oluştu; günümüze gelinceye dek Avrupa ozanlarının şiir yazdığı biçimdir bu.

İlahi şiir, kilisenin ve yazının ortak hazinesidir, Eski Hıristiyan yüzyıllardan yola çıkıp Ortaçağ boyunca ilerleyerek uzaklara, Yeniçağ'a da uzanır.

• YAZINSAL ESKİÇAĞ'IN SONU

Eski Hıristiyan kültürünün sona ermesinin coğrafi nedenleri vardır. VII. yüzyıldan başlayarak halklar göçü barbarlardan daha ölümcüldür; çünkü düşünsel olarak da düşman olan İslam Eski Hıristiyan yazınının anayurdunu işgal eder: Suriye'yi, Küçük Asya'yı ve Kuzey Afrika'yı. Pek çok başlangıca sahne olan Doğulu Yunan-olmayan Hıristiyanlar kopar ve İslam'ın tutsaklığında yok olur. Belçikalı tarihçi Henri Pirenne'in hakkı var: Ortaçağ İslamiyet'le başlar. Araplar Akdeniz'i işgal ederek Doğu Roma İmparatorluğu'nu Batı Roma'dan koparmıştır, Batı ise kendisini dünyaya bağlayan Akdeniz'i yitirdiği için ekonomik ve düşünsel bir otarşiyi, kendine yeterliği uygulamak zorunda kalmıştır. Bu otarşi Ortaçağ'dır.

Yazın için bu otarşi Mısır'ın papirüs tomarlarından vazgeçmek anlamına da geliyor; yerine hayvan derisinden yapılan parşömen geçer. Parşömenin pahalı oluşu da okur yazarların sayısının korkulacak ölçüde düşmesine katkıda bulunur ve Ortaçağ insanı kâğıdın yayılışına değin okur yazarlıktan yoksun kalır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

[INTERMEZZO]

BİZANS VE İSLAM

Kitabımızın başında belirttiğimiz üzere, Doğu yazınlarıyla uğraşmıyoruz, sözün bizim anladığımız anlamıyla "dünya yazınına" dahil olmadıkları için. Yine de, Arapların ve Farisilerin yazını için bir istisnada bulunmamız gerekiyor. İlk başta, büyük yaratılarının tüm dünyada okunması dolayısıyla değil de XIX. yüzyıl boyunca canlı bir etkileri olduğu için. Öte yandan, bu yazınlar ayrı bir kültür çevresi oluşturmazlar, önceki başlıkta sözünü ettiğimiz büyüsel kültürün sürdürücüleridir.

Spengler'e göre, en genç dünya dini İslam, ön-tarihi Eski Ahit ve altın çağı Hıristiyan Eskiçağ olan kültürün "uygarlık" derecesi ve ardından katılaşıp donmasıdır. İslam'ın Hıristiyanlıkla orantısı, tıpkı Amerika'nın Avrupa ile orantısı gibidir.

Spengler'in çizdiği görüntüye Farisi yazınının altın çağını, Firdevsi'nin ve klasik çağdaşlarının devrini yerleştirmek güçtür: Bu ozanlarda canlılık o ölçüdedir, şövalyece yapıları, dinsel, sevisel yapıları Avrupa'nın Ortaçağ'ını o denli anımsatır ki içlerinde geç dönem "uygarlık" belirtileri görmemiz güçtür. Oysa, Goethe'nin saygınlığı Spengler'den yana bir tutum alır. Goethe Westöstlicher Divan'*a yazdığı önsözde şunları söylüyor: "Doğu şürinin en başta gelen karakteristik yanı biz Almanların ruh dediği şeydir... Ruh en başta yaşlılık çağının ya da yaşlanan bir dünya döneminin işaretidir. Yalnızca kimi ozanlar zeki değil, bütün bir ulus da zekidir ve bu sayısız anekdottan anlaşılmaktadır. Esprili bir sözcükle prensi kızdırmak olanağı vardır, bir başka esprili sözcükle yeniden yatıştırmak mümkündür." Goethe belki de bu akraba "yaşlılık yüzünden" Doğuluların çekimine kapılmıştır ve Avrupa uygarlığı da bu çekime kapılmaktadır.*

Bizans Yazını

Ortaçağ'da sahneye çıkan yeni halkların yazınına bakmadan önce kısaca Eski Hıristiyan yazınının kendine özgü çıkmaz sokağını, Bizans yazınını da anımsamamız gerekiyor. Batı'dan ve Yunan-olmayan Doğu'dan (Suriye, Mısır) aynı biçimde kopmuş olan Doğu Roma İmparatorluğu'nun yazarları Eski Hıristiyan *pseudomorphosis*ini sürdürmüşlerdir. Bizans yazınının en karakteristik yanı işte bu *pseudomorphosis*e saplanıp kalmaktır. Avrupa yazın tarihinde yaşamın ve yazının birbirinden Bizans'ta olduğu ölçüde ayrıldığı bir başka örnek daha yoktur; benzeriyle yalnızca Doğu yazınlarında (Hindistan, Çin) karşılaşabiliriz; Bizans yazını büyüsel formalizmiyle Doğu'ya (saray hiyerarşisini aldığı Pers sarayına) Batı'ya olduğundan daha yakındır.

• KLASİK DİL

Saplanıp kalmanın, donakalmanın en başta gelen nedeni (ya da sonucu) Bizans yazınının klasik Yunan dilinden yana olması, hatta giderek daha sıkı bir biçimde buna sarılmasıdır; konuşulan dil başka bir yön tutturduğu zaman bile ona sarılmıştır; halk yazarların büyük bir uğraş sonucu edindikleri yazın dilini artık anlamıyordu. Yaşamdan uzak seçkinlikte işi o dereceye vardırdılar ki tarihçiler Macarlara Türk, Türklere Pers, Fransızlara Germen, Almanlara Frank adını veriyorlardı, çünkü böylesi daha klasikti. Konuşma dili (Yeni Yunanca) ancak Türklerin fethi sonucu yüksek kültürün maddi koşulları yittiği ve her şeye yeniden, en basit temellerden başlamak gerektiği zaman yazınsal dil olmaya başlar. Bizans yazınında Batı Ortaçağ yazınını alabildiğine çekici kılan o canlı ve naif insani sesler baştan sona eksiktir. Tuhaf donakalmanın nedenini, kuşkusuz, büyüsel dünya anlayışında, gerçeklikten uzaklaşmada aramak gerekir.

• JUSTINIANUS ÇAĞI

Eski Hıristiyan ve Bizans yazını arasındaki sınır siliktir. İmparator Justinianus'un egemenliği, yani IV. yüzyıl siyasal tarih açısından karakteristik bir biçimde Bizans çağıdır, ama çağın yazını önceki iki yüzyıldan hiçbir biçimde ayrılmaz.

• PROKOPİOS

Çağın tarihçisi Caesarealı Prokopios (öl. 562'den sonra) son büyük Antik tarih yazarıdır. *Historikon*'unda Justinianus çağının tarihini, *Historia Arcana*'sında ise resmi tarihte yazamadığını yazdı; Tacitus'a özgü bir uzdillilikle İmparatoriçe Theodora'nın işlediği fiilleri sonsuzluğa kattı.

Derken, Bizans'ın karanlık yüzyılları gelir, yaklaşık 650'den 850'ye dek. Barbar tufanında Bizans da Batı gibi suskunluğa gömüldü. IX. yüzyılın ortasında Konstantinopolis Üniversitesi yeniden açılır, yazarlar yeniden yazmaya başlarlar. Aslında Bizans yazın tarihi burada başlar.

• PHOTİOS

İlk büyük temsilcisi Patriark Photios (yakl. 820-891), daha sonraki kilise bölünmesinin en büyük destekçisidir. Yazında adını *Bibliotheke v. Myriobiblion* adlı yapıtıyla sonsuzluğa katmıştır. Bu yapıt yaklaşık iki yüz seksen klasik ve Eski Hıristiyan yazının özetini ve kısa değerlendirmesini içerir; klasik filolojiye çok büyük bir hizmette bulunur.

• KONSTANTİNOS PORPHYROGENNETOS

X. yüzyılda bu derleme tutkusu İmparator (Porphyrogennetos) Konstantin'in (905-959) çalışmalarıyla muazzam bir biçime kavuşur. *De Administrando Imperio* adıyla anılan, Bizans'a komşu halkların, bu arada pek çok halkın yanı sıra Macarların da kaydını içeren derlemesi özellikle önemlidir.

• KOMNENOSLAR

Bizans tarihinin en büyük çağı XII. yüzyıldır. Komnenoslar döneminde Bizans büyük kent uygarlığını ve saray görkemini Batılı şövalye dünyasının pırıltılı kahramanlığıyla birleştirmeyi bilmiştir; büyük tarih yazarları, Nikephoros Bryennios, karısı, imparatorun kızı Anna Komnéna, Kinnamos ve Akominatos bu bileşik güzelliği yansıtırlar. Bizanslı tarih yazarları insan ruhunun karmaşasını güvenilir bir elle çizerek ve Herodotos ile Thukydides'in geleneklerinden ödün vermeksizin yarım binyıl boyunca imparatorluğun yazgısına eşlik ederler.

• KRONİKLER

Bir önemli yapıt türü daha var: Rahiplerin klasik olmayan bir Yunanca'yla halk için yazdıkları Dünya Kronikleri. Düşünce burada katılığından ödün vermiştir. Bizans tarihi neredeyse geri kalmış Bizans gökçeyazınını telafi etmektedir: İmparator Theodosius'u, perdenin arkasına gizlenerek seçtiği ve sonra da evlendiği bilgin Mutfak Hizmetçisini,

Athenais'i, daha sonrasının İmparatoriçe Eudokia'sını görürüz; imparatordan aldığı ve muhafızların komutanına aktarıp armağan ettiği bir elma Eudokia'nın sadakatsizliğini ele verir; Makedon hanedanının kurucusu I. Basileus Pers krallık ailesinden gelme bir köledir, yaşlı kadınların merhameti ve paralı güreşlerde kazandığı erdemler sonucu imparatorluk tahtına yükselir ve imparatorluğu kurtarır; Bulgar düşmanı II. Basileus tüm Bulgar ordusunun gözlerini kör ettirerek yurtlarına gönderir, içlerinden yalnızca birini ötekilere kılavuzluk etsin diye bırakır; Bulgar kralı korkunç durumdaki halkını görünce bir çığlık atar ve yere yığılıp kalır. Boğulmuş olan Doğu'nun masal dünyası Bizans'ta çiçeğe durur.

• HALKÇI EPİK

*Pseudomorphosis*in kristalize biçimde dondurmadığı bir şiir dalı daha var: Halkçı epik. Küçük Asya'nın ulusal kahramanı Digenis Akritas'tan söz eden şarkılar belki de X. yüzyıldan beri halkın ağzında yaşamaktadır, ama onları ancak XIV.-XV. yüzyılda yazıya geçirirler, yani Bizans büyük kültürünün çöküşünden sonra. Halk epopesinin kahramanı Digenis Akritas Roland'ın ve Cid'in yakın akrabasıdır: Yenilmez bir yiğittir ama Güneyli bir yiğittir, onun kanını kaynatan yine de en başta sevidir ve sadakate karşı da Batılı arkadaşları gibi pek duyarlılığı yoktur; güçlükle elde ettiği karısını iki kez aldatır, ama her iki seferde de bir Yunanlı becerikliliğiyle eşinin bunu yüzüne vurmasından kurtulur. Ölüm döşeğindeyken karısına öyle sıkı sarılır ki kadın kolları arasında ölür.

Arap Yazını

• MUHAMMED'DEN ÖNCE

Arabistan yaylasında yaşayan cesur, serüvenci ve konukluk etmeyi seven göçebe kabilelerin, büyük bir olasılıkla, eski zamanlardan beri tıpkı benzeri kültürel aşamada bulunan diğer halklar gibi şarkıları vardı. Söylencelerden, Muhammed'den önce, "Bilisizlik günlerinde" yaşayan eski Arapların ozanlarına çok değer verdiklerini biliyoruz, ünlü bir yazarla övünebilen bir kabile gururlu ve kıskanılası bir kabile sayılırdı. Ön Asya halklarının genellikle söze yatkınlıkları çok fazladır: Bir Arap efsanesine göre Tanrı insanlar arasında akıl dağıtırken bunu Yunanlının başına, Çinlinin eline, Arabın ise diline yerleştirmiştir.

• MİRASIN KORUNMASI

Ama günümüze eski yazı dışı şiirin pek çoğunun gelmesini yine de ozanlara değer verilmesine değil, büyülü kültürde kutsal metinleri kuşatan o ölçüsüz saygınlığa borçluyuz. Kuran peygamberin ölümünden bir iki yüzyıl sonra müminlerin gözünde bulanıklaşmaya başladı. Dünyanın uzak bölgelerine savrulmuş olan Araplar (fetih de diasporanın, yayılmanın bir türüdür!) çölde oturan atalarının sözlerini unutmaya başladılar. Kutsal metnin yorumuna başlandı ve bununla bağlantılı olarak Halife El Mansur'un egemenliği sırasında (754-775) Arap hümanizmi, metin koruyuculuğu ve metin işleme filolojisi gelişti. Arap filologları Kuran'ın bulanık bölümlerini açıklamak üzere ravileri, resmi

şiir okuyucularını yardıma çağırdı; bunlar eski ozanların şiirlerini ezbere biliyorlardı ve onlar aracılığıyla sözcüklerin yitmiş olan anlamını bulacaklardı. Daha sonraları şiirleri büyük derlemelere aktardılar; önde gelen yedi ozanın şiirlerini içeren *Muallakat* ve 884 şiir içeren büyük *Hamasa* (derleyicisi Ebu Tammam, yakl. 804-843) böyle oluştu.

• KASİDELER (ODLAR)

Söylencelerin kuşattığı eski ozanlar arasında en ünlüleri İmrulkais, Ta'abbata Sarran, Antara ve aş-Şanfara idi; gelenek onların her birine dışlanmış ve cesur bir yaşam mal eder. Eski Arap şiiri, benzeri "yiğitlik" şiirlerinden daha güzel ya da daha az güzel değildir. Biçim açısından çok konvansiyoneldir, kendisine akraba olan Skald şiirinden de konvansiyoneldir; çünkü biçimi korumak büyüsel kültürün doğası gereğidir. Büyük uyak zenginliği göze çarpıcıdır; savlandığına göre doksan dize boyunca ilerleyen uyağa da rastlanır. Öç alma ve kendini övme çok büyük bir rol oynar. Avrupa yiğitlik şiirlerinden en çok ayrılan yanı sevisel bölümleridir; çünkü bunlar karşılık gelen Avrupa şiirinde eksiktir; en yakın zamanlarda Ortaçağ Avrupa'sının sevideki ustalarının –provansal[1] aracılığıyla– Araplar ve Farisiler olduğu öğretilmektedir.

• KURAN

İslam'ın kutsal metni Kuran, peygamber Muhammed'in (571-632) konuşmalarını içerir. Açıklamalarını daha o yaşarken kaydetmişlerdir, derlemenin tümü Muhammed'in ardılı olan Ebu Bekir tarafından düzenlenmiştir ve o zamandan beri de değişmez metin sayılmıştır. Kuran'ın metni bunun sonucunda kısmen peygamberin vecdini, kısmen de spontane yapılan dinsel konuşmanın gevşek yapısını, yinelemelerini, sözü uzatıp durmasını korumuştur.

• ROMANLAR

Büyüsel kültür eğlendirici yazına pek değer vermez, alt yazın sayar onu; oysa, sözcükten ve masaldan hoşlanan Araplarda her zaman için pek zengin olmuş olmalıdır. Resmi masal anlatıcılarının ezbere bildiği –Skaldların sagaları ezbere bildiği gibi– uzun düzyazı romanları vardı. Makama söz oyunlarıyla çeşni katılmış olan bu uyaklı düzyazı Araplara özgüdür; en büyük ustası Hariri'ydi (1054-1122).

• *BİN BİR GECE*

Arap yazınının en başta gelen hazinesi *Bin Bir Gece*, bu tür ağızdan ağıza yayılma geleneği sonucu doğmuş olmalıdır; tüm büyüsel kültürün en olağanüstü ve günümüzde de canlılığını koruyan yazınsal bir yaratısıdır. Bu muazzam kapsamlı çerçeve anlatının en eski öğeleri Babil'e dek gider, çünkü derleme Bağdat dolayında oluşmuştur. İçinde pek çok Hint ve Farisi masal öğesi de barındırır, ama bir bütün olarak yine de Arap düşüncesinin ürünüdür. Bizim bildiğimiz biçimini belki de XVI.-XVII. yüzyılda Mısır'da kazanmış

1) Ortaçağ'da Güney Fransa'da konuşulan Yeni Latince (Romen) dil. (ç.n.)

olabilir. Bilginlere göre çapkınlık öyküleri ve çiğ pornografi öğeleri yapıta daha sonraki alt kültür düzeyinde girmiş olmalıdır. Etkisi XV. yüzyıl İtalyan öykü yazarlarında da görülebilir, ama gerçek bulucusu 1704'te onu Fransızca olarak ve çağın beğenisine göre düzenleyerek yayımlayan Fransız Jean Antoine Galland'dır. Özgün metin geçen yüzyıl boyunca yayımlanmıştır; ilk tam metin çevirileri de bu sırada yapılmıştır.

• MASALSI DOĞU

Bin Bir Gece öyle zengin, öyle şaşılası, öyle masalsıdır ki "sanki Bin Bir Gece'den çıkmış gibidir". Salt bir masal dünyasıdır bu: Ondaki renk cümbüşünün yanında tüm Kuzey masalları soluk kalır. Batılı insanın "masalsı Doğu" dediği arzulanan düş bir gerçekliktir. Onu okumak egzotik bir yolculuğun karşılığıdır. Yetişkin okuyucuyu da büyük ölçüde etkilemesinin nedeni belki de şu iki özelliğine bağlıdır: Bir yandan insanda çocukluk anılarını güzelleşmiş bir biçimde canlandırması, öte yandan sözcüğün çocukça anlamıyla yalnızca masal olmamasıdır; anlatıların büyük bölümü roman ve öyküdür, tüm masalsı öğeye karşın yine de bizimkinden farklı, daha renkli ve korkutucu bir dünyanın, iç gerilim açısından geç dönem Roma'sını, Apuleius'un dünyasını anımsatan bir dünyanın gerçekçi betimi söz konusudur.

• VAROLUŞSAL BELİRSİZLİK

Bin Bir Gece de "geç dönem" yapıtıdır, tüm canlılığına karşın bizim kültürümüzden daha yaşlıdır, büyüsel kültürün geç sürgünüdür. Temel atmosferi varoluşsal belirsizliktir. Öylesi bir belirsizlik ki, artık usdışı biçimlere girmektedir; görkemli saraylarda dolanırız, *Bin Bir Gece*'nin ünlü betimlemeleri gerçekten de masalsı bir görkemi duyumsatır, tüm dünya yazınında *Bin Bir Gece*'nin saraylarıyla yarışacak saray yoktur – ama mozaiklerle işlenmiş döşeme ya da zengin halılarla kaplı duvar her an açılabilir ve içinden korkunç bir cin, ifrit ya da başka bir ruh çıkar ve insanı göğe uzanan bir kayanın tepesine alır götürür, bu tepede Rokh adlı kuşun yuvası vardır. Her şey olabilir – kötü olan her şey. Her masal yazgının tüm imgelemleri aşan gücü üzerine bir örnektir. İnsan iradesi istediğimiz her şeyin tam tersinin gerçekleşmesine yarar.

• MAĞARA

Kuzey masallarının kahramanları devlerle, perilerle, cadılarla omanda karşılaşır – yarı bulanıklığı ve bilinmedik uzaklıklara yayılmasıyla Faust kültürünün simgesel sahnesi olan ormandır bu. *Bin Bir Gece*'de orman yoktur. Burada insan toprağı kazar ve orada kendiliğinden açılıp kapanan bir kapıyla karşılaşır, bu kapıyı açar, yeraltına taş merdivenler inmektedir ve aşağıda şaşılası bir yeraltı sarayı onu beklemektedir: Kapalı, dünyanın dışında, gizli yasalara göre donatılmış bir Mağara, büyüsel kültürün simgesel sahnesi. Burada uzaklık yoktur, sonsuzluk yoktur, açık gökyüzü yoktur ve deniz de yalnızca gemicileri mağaradaki adalara götürmek içindir. Yoğun, büyülenmişçesine derin bir mağara dünyasındayızdır, saklı bir biçimde, mutlu ya da mutsuz. *Bin Bir Gece*'yi çözümlemek istiyorsak ruhbilimsel açıdan buradan yola çıkmak gerekir. Büyüsel kül-

türün mağara duygusundan, bu kitapta en temiz ve en bütünsel anlatımını bulan mağara duygusundan. Doğulu insan için *Bin Bir Gece*, Batılı için *Faust* neyse odur.

Farisi Yazın

• YAZITLAR

Pers yazınının anıları Araplarınkine göre çok daha eski bir tarihe dayanır. Kalıcılıklarına şaşmamak olanaksızdır: En eski Persler, bize sesini hâlâ duyuranlar papirüs tomarlarına ya da çürüyebilecek başka bir gereç üzerine değil, sonsuza dek var olması için kayalara yazmışlardır. Pers Kralı Darius'un Behistun kaya yazıtları düzlükten yüz metre yukarıda, düşey bir duvara –"yazarların" oraya nasıl ulaştıklarını düşünmek güç– Eski Persçe, Babilce ve Elamca, dört yüz satırda büyük kralın sanlarını, fetihlerini ve imparatorluğunda nasıl düzen sağladığını yazar. Bu yazıtlar İÖ VI. yüzyıldan kalmadır ve sayısız Pers kaya yazıtı arasında en geniş kapsamlı olanıdır.

• AVESTA

Perslerin bir öteki atasal anısı eski Pers dininin kutsal kitabı olan Avesta'dır. Dinin kurucusu Zarathustra'nın (Yunanca Zoroaster) öğretilerini, ilahilerini, ayin kurallarını içerir. Yalnızca doğduğu zaman ve yer değil, bu dili kimin, nerede konuştuğu da belirsizdir; çünkü dili Eski Persçe değil, ayrı bir dildir ve bu dil daha sonra Perslerin kilise dili olmuş, Batı'daki Latincenin oynadığı rolü oynamış olmalıdır. Avesta'nın özgün metni günümüze gelmemiştir, Zarathustra'nın Hindistan'a kaçmış ve bugün de orada yaşayan izleyicileri olan Parsiler yalnızca kalıntıları ve alıntıları saklayagelmiştir.

• İSLAM

İS 650 dolayında İran'ı Araplar fethetti, eski dini yok ettiler ve Persleri İslam'ı benimsemeye zorladılar. Persler çok geçmeden yeni dini ve yeni kültürü kendilerine pek yakın buldular; Arap yazınına büyük bilginler (örneğin tüm Ortaçağ'da ünlü biri olan Avicenna'yı[2]) ve büyük ozanlar verdiler. Daha sonra Arap kültürüyle çelişmeksizin özel Pers (Fars) karakteri giderek daha güçlü bir biçimde ön plana geçti. Persler (Farisiler) Müslüman olarak kaldılar, ama İslam'ın bir tarikatı olan Şiilere katıldılar, Arap şiir biçimlerini aktardılar ama Fars dilinde de şiirler yazdılar; iki kültür çok talihli bir biçimde kaynaştı; bu yeni döküm Müslüman dünyasının yazınsal altın çağının, Yeni Farsça şiirin çiçeğe durmasının temelidir.

• TÜRKLER

Altın çağda bir üçüncü halk, daha doğrusu halklar da belli bir ölçüde rol oynar: Düşünsel olarak pek verimli olmayan, ama Araplara ve Farisilere göre siyasal açıdan

2) Avicenna: İbn Sina. (ç.n.)

çok daha yetenekli Türk halkları, örneğin kuzey bozkırlarından yayılıp İran'ı ele geçiren ve az çok düzene kavuşturan Selçuklular. Selçuklu hükümdarları saraylarının bir süsü olarak Farisi bilginleri ve ozanları severek yanlarında tutuyor ve cömertçe ödüllendiriyorlardı. Gazneli Mahmud bunlardan biriydi ve Farisilerin büyük destan ozanı Firdevsi onun sarayında yaşamıştır.

• FİRDEVSİ

Fars altın çağının en muazzam yaratısı Firdevsi'nin[3] kahramanlık şiiri *Şahname*, yani *Kralların Kitabı*'dır. İran'ın efsanevi tarihini, Fars kahramanlık söylencesini altmış bin beyitte anlatır. Yapıt pek çok yüzyılın tarihini içerir, organik bir bütünlüğü olduğu pek söylenemez – merkezinde yine de daha çok Rüstem bulunmaktadır. Rüstem'i Batılı kahramanlar arasından en çok Cid'e benzetebiliriz: O da hükümdarlarının yenilmez, kibirli, kralları tahta geçiren baş vasalıdır. Tüm şiir genellikle şaşırtıcı bir biçimde Ortaçağ'ın yiğitlik şarkılarını anımsatır –en azından çevirisinde– ve okuyucuda Batılı şövalye dünyasının hasımlarından, Müslümanlardan çok şey öğrendiğini ileri süren ve çok sık yinelenen kuramı pekiştirir. Firdevsi'nin kahramanları Akhilleus gibi değil de Roland gibi cesurdurlar: Utkunun değil, hünerin, kahramanlık gösterisinin ardındadır; Rüstem de –bir Homeros kahramanının on kişiyle yetineceği yerde– en az bin kişiyi öldürür. Epopede romantik sevi de kendisine uygun yeri edinir, düşman kralın kızına karşı vb., ayrıca Ortaçağ'ın büyük ahlaksal kargaşalarıyla da karşılaşırız, örneğin Rüstem'in düelloda oğlunu, Sohrab'ı öldürmesi gerekir. Ama sunuş yöntemleri arasında büyük bir ayrım vardır: Firdevsi Doğululara özgü, keyifli, araya katılmış düşüncelerle, bilgece deyişler yığınıyla doldurur yapıtını.

• GERÇEKLİK VE DÜŞLEM

Ortaçağ'ın büyük destanlarında olduğu gibi burada da çoğu zaman aynı sayfada mantıklı bir gerçekçilik ve engel tanımayan masal fantezisi buluşur. Ama karışım oranı her nasılsa tümüyle farklıdır – bu yüzden Batılı insan Firdevsi'ye ısınamaz. Bizim anlayışımıza göre fantezinin gerektiği yerde Firdevsi gerçekçidir, gerçekçiliği beklediğimiz yerde ise masalsıdır. Olayları anlatırken çok aşırı abartmalara baş vurur: Kahramanları öyle korkunç ve büyük kahramanlardır ki savaşları usdışına çıkar, bu artık savaş da değildir, her tür gerilim eksiktir içinde. Rüstem oyun oynarcasına bin kişiyi öldürür, hatta bin tane de div (dev), kötü ruh öldürür ve bir dağ kadar heybetli baş-div ile karşılaştığında çeşni

3) Firdevsi Arapça'dır ve Cennete ilişkin anlamına gelir, Ebu'l Kasım Firdevsi İS 934'te Horasan'daki Tus kentinde doğmuş ve 1020-21'de orada ölmüştür. Başyapıtı *Şahname*'ye başka bir hükümdarın sarayında başlar, ama Gazneli Mahmud'un çevresinde sürdürür ve 35 yıllık bir çalışmadan sonra 999'da bitirir. Geleneğe göre Mahmud manzumesi kaç dizeden oluşursa o sayıda altın vaat eder, ama sonunda yalnızca onca gümüş ödemiş, incirten ozan parayı hamam çalışanları arasında dağıtmış ve kendisine yalnızca bir bardak bira satın almıştır; derken, sultandan bir yergiyle acımasız bir biçimde öcünü alır. Bu yüzden kaçmak zorunda kalır, koruyucudan koruyucuya göç eder durur, sonunda doğduğu kentte rahata kavuşur. Aklı başına gelen Mahmud'un gönderdiği altınlar ancak Firdevsi'nin cenazesi öbür kapıdan tam çıkarılmak üzereyken yetiştirilmiştir.

olsun diye hemen bir bacağını keser; atı Reks de tek ayağıyla attığı bir çifteyle ünlü bir ejderhayı öldürür. Buna karşılık, gizemli, masalın içinde yitip giden bir geri plan yoktur ve bu yüzden kuru ve mantıklı kalır; Wolfram'ı Wolfram[4] yapan o büyük gizden yoksundur, aşkın ürpertiden, denizden, geceden yoksundur. Bizim için Faust öğesi eksiktir – aşırı ölçüde büyüsel bir kültürün içindeyizdir onu okurken; kapalı bir mucizevi kubbenin altında, uzaklara doğru giden hiçbir yolun olmadığı bir yerde.

• ÖMER HAYYAM

Rubailerin, dört dizelik şiirlerin büyük ustası Ömer Hayyam (1048-1122) Avrupalı insana çok daha yakındır. Ünlü bir matematikçi ve astronomdu, çağının takvim reformunda büyük çabalar göstermiştir. Özgür düşünceye sahip olduğu için, savlandığına göre, birçok kovuşturmaya uğramıştır. Şiirleri Edward Fitzgerald'ın özgür çevirisiyle Avrupa ve Amerika ölçüsünde devasa bir güncellik kazanmıştır. Hayyam pek çok Farisi lirik ozan gibi şarabı ve seviyi kutlar, özellikle de şarabı – ama belki de dünyanın en hüzünlü anakreoncusudur.[5] Şarap geçiciliğe karşı bir ilaçtır, Ömer Hayyam'ın şiirlerinde, Horatius, Villon ya da Shakespeare'in büyük dizelerinde ya da, pek öyle uzağa gitmeden, Berzsenyi'de insanın tüylerini ürperten bir olgu olarak karşımıza çıkan geçicilik söz konusudur. Çürüme görüntüsü öylesine egemendir ki daldığı düşünceler artık bir gözlem değil, umutsuz bir başkaldırıdır; sahte avuntular sunan dine karşı, nesnelerin ve insanın geçip gitmesine izin veren Tanrı'ya karşı başkaldırı:

Büyük Kadiri Mutlak yaşamın öğelerini ölçtüğü zaman,
Geçiciliği ve gerilemeyi kim bilir neden kattı içine?
Madem ki yarattığı iyi, öyleyse neden yok ediyor?
Yarattığı kötüyse bu yüzden taktığı çelme kime?

Demek oluyor ki, koşarcasına geçip giden yaşamımızı budalaca bir yadsımayla kararmayalım; çünkü Cennet'te müminleri şarap ırmakları ve kara gözlü huriler beklemektedir; bu durumda şarap ve huri ahlaka uygun şeyler oluyor ve şu yeryüzü yaşamında ondan vazgeçmemizin hiçbir anlamı kalmıyor. Ama, genel olarak, tümü ne anlama gelebilir? Yeni yeni dizelerin çeşitlemeleri hiçbir şey diyor.

Ruhlarda gözyaşı seli ve kan tufanı yüreklerde.
Çık artık peçenin ardından, Sonsuz Hakikat, ey Tanrım!
Planlarını bilgin bilmez ve Gök susar, büyük inatçı...
Seninle iki dünya tam... Ve de, heyhat, birini bile bulamam.

4) Wolfram von Eschenbach (1170 dolayı-1220 sonrası) Alman Ortaçağ'ının en büyük destan yazarı. (ç.n.)

5) Anakreon şiiri: Seviden, şaraptan, ziyafetlerden hafif bir biçimde söz eden şiir. Eski Yunan ozanı *Anakreon*'un adından gelmektedir. (ç.n.)

• HAYYAM GİZEMİ

Başka dörtlüklerde ise meyhanenin kıyısını köşesini bile kutsayabileceği Tanrı'yla mistik buluşmanın ışığı parlayıp söner. Acaba hangisi gerçek Hayyam'dır, mistik mi yoksa dinsiz mi? Çağdaşları onun tehlikeli bir Tanrı yadsıyıcısı olduğundan söz ederler – ama sonraki çağların Farisileri onun şiirlerini simgesel bir biçimde okumak gerektiği düşüncesindedir: Meyhane doğadır, şarap Tanrı'yla dolup taşmanın sarhoşluğudur, sevi ruhun Tanrı'ya duyduğu sevidir... Sözün kısası, bu şiirleri kilisenin *Neşideler Neşidesi*'ni yorumladığı gibi okumak gerekiyor. Avrupalı bilginlerin görüşleri değişiktir: Kimileri Hayyam'ın mistik şiirlerinde Doğulu bir ikiyüzlülük görmektedirler, kimileri ise onun şarap şarkılarında kapılıp gitmiş olan ruhun utangaç simgesel konuşmasını görür. Sorunun bir sonuca ulaştırılmasını dörtlüklerin hangilerinin gerçekten Hayyam'ın yaratıları ve hangilerinin sonradan eklenmiş dörtlükler olduğunu bilememiz güçleştirmektedir.

• MANZUM ROMANLAR

Farisiler romantik sevi üzerine uzun manzum romanlar yazmışlardır; Firdevsi de yaşlılık döneminde Yusuf ile Züleyha'yı, yani İncil'deki Yusuf ile Putifar'ın hanımının romantik öyküsünü işlemiştir. Bu türün en ünlü romanı Nizami'nin (1141-1209) *Hüsrev ile Şirin*'idir. Bu romanlar oldukça konvansiyoneldirler: Sevdalılar çoğu zaman birbirlerini görmeden bir resim ya da görülen bir düş üzerine severler, sevinin gücü öylesine büyüktür ki en mahcup bakireler bile kendilerini hemen yazgıya teslim eder. Farisiler, öyle görünüyor ki, bundan hiç bıkmamışlardır; çünkü örneğin *Leyla ile Mecnun* öyküsü on sekiz kez işlenerek gelmiştir günümüze ve her bir şiir arasında da söylendiğine göre yalnızca teknik ayrılıklar vardır. Konvansiyonel sevi de Ortaçağ'ı anımsatır.

• SADİ

Sadi (1192-yakl. 1213) mesel derlemeleriyle, *Bostan* (Meyve Bahçesi) ve *Gülistan* (Gül Bahçesi) ile ünlüdür. Araya kattığı şiirlerle süslenmiş düzyazı anekdotlarda dünyevi, saraylı bir karakter taşıyan yaşam felsefesini sunar.

• SUFİLER, CELALEDDİN

Bilge Sadi'nin oldukça günlük hakikatleri ancak fıkralar ve fıkralara eklenmiş özlü sözler biçiminde anlatıldığı zaman ikna edicidir: Ama Avrupalı okuyucu sufilerin, Müslüman mistiklerin en büyük ozanları olan Feridüddin Attar (yakl. 1119-1230) ve Celaleddini Rumi'nin (1207-1273) derin ve gizemli öğretilerini aynı biçimde anlattığını görünce çok şaşırır. Ruhun dünyanın dışındaki yolunun sezgisel duraklarından söz ederler ve insan eğlenceli bir öykü ya da hayvan masalı okuduğunu sanır. Her mistik anlatılamayanı anlatmak istediğinde kekeler – Farisi mistikler en azından eğlenceli bir biçimde kekelerler. Özellikle de olağanüstü Celaleddini Rumi. (Dans eden dervişler tarikatını o kurmuş, sütunun çevresinde dönerek kendisini dinsel bir kendinden geçişe bırakmıştır.)

Yapıtı *Mesnevi*'de topladığı örnekler kimi zaman yeterince tüyler ürpertici ve tuhaftır: Doktor (Tanrı) gizemli bir ilaçla genç bir adamı birden yaşlandırır ki kız (ruh) onun

ayrımına varsın; dışsal güzelliği ve gençliği sevmek ne boş bir şeydir. Ama şu öykü nasıl da şaşılasıdır: Kral Salomon'un yanına bir gün bir saray adamı koşarak gelir ve büyü gücüne sahip kraldan rüzgârın kanatlarında kendisini Hindistan'a uçurmasını rica eder, çünkü Azrail ile, ölüm meleği ile az önce karşılaşmış ve bu melek kendisine tehditkâr bakışlar fırlatmıştır. Kral kendisine bağlı adamının dileğini yerine getirir ve ertesi gün toplantıya gelen Azrail'den o adama neden tehditkâr bir biçimde baktığını sorar. "Ben ona tehditkâr bir biçimde bakmadım," der Azrail, "şaşkınlıkla baktım yalnızca, çünkü akşam olduğunda onun için Hindistan'a gitme buyruğu aldım ve onun bunca kısa zaman içinde oraya nasıl ulaşacağını anlayamadım."

• HAFIZ

Şirazlı Hafız (1320-1389) sevi ve şarabın en kutlu ozanıdır, Farisi Anakreon'dur. Onun şiirlerini de Ömer Hayyam'ınkiler gibi mistik öğretiye dönüştürmüşlerdir. Şiir biçimi gazeldir; yalnızca her ikinci dizede uyak vardır ama bu uyak şiirin sonuna dek ilerler. Goethe Hafız'a çok değer vermiştir ve Hafız da XIX. yüzyıl boyunca Almanlarda ve Anglo Saksonlarda güncelliği yakalayan Ömer Hayyam gibi çok büyük bir güncelliğe ulaşmıştır; pek çok aktarıcısı ve taklitçisi çıkmıştır. Aktarılan Hafız sonunda yüzyılların hayranlığının ağırlığı altında ezilen Anakreon gibi yaşamın tadını çıkaran bir küçük kentsoylu olmuştur; ama eksiksiz çevirilerinde şiirleri çok daha az ölçüde küçük kentsoylu havası taşır ve çok daha az basittirler. Şiirlerinde, hemen her Farisi şiirinde olduğu gibi, adım başında gül ve bülbülle karşılaşırız. Bu şiir tıpkı Ortaçağ'ın trubadur şarkısı ve Minnesang'ı gibi konvansiyoneldir. Goethe çok yetkin bir biçimde yaygın gereçlerin eksik mitolojik gerecin yerine geçtiğinin ayrımına varmıştır: Yunanlılar Afrodit'ten söz ettiklerinde Farisiler gülden söz ederler; Yunanlılar Apollon diyecek olsa Farisiler bülbül derler.

• CAMİ

Farisi klasikler arasında en geç tarihlisi Cami'dir (1414-1492), ötekilerin epigonu ve toparlayıcısıdır, olağanüstü verimli bir ozandır, Sadi gibi mesel derlemeleri, Nizami gibi manzum romanlar yazmış ve Hafız gibi lirik gazellerde şarabı, seviyi, gülü ve bülbülü övmüştür.

• MISTERIUMLAR

Modern Fars yazınının ilginç yaratıları halkçı misterium oyunlarıdır; bunlar her yıl, güçlü bir biçimde doğalcı bir betimlemeyle, gerçek kan akıtılarak ve korkunç çığlıklar arasında, tıpkı Ortaçağ'ın şehit-misteriumları gibi, Ali'nin, Hasan'ın ve Hüseyin'in ve öteki başka Şii şehitlerin öyküsünü sunarlar.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ

Bizim de içinde yaşadığımız Batı kültür çevresi Ortaçağ'da başlar. Ortaçağ'ın yaratıları –tüm naifliklerine karşın– Eskiçağ'dan çok bize bağlıdır; naiflikleri bizim yazınımızın çocukluk dönemidir. İçlerinde de artık bizim kültürümüzün, "Faust" kültürünün sonsuzluğa doğru çabalayışının tedirginliği, yayılmacı iradesi açımlanır.

"Faust" kültür çevresinde yazın tarihinin yapısı da yayılmacıdır, emperyalisttir. Yunanlılarda yapıt türleri ve yazının konuları yazınla birlikte doğmuştur; oyun, efsane, onlarda insan bedeni gibi sınırlandırılmış bir şeydir. Yeni yapıt türü, yeni yazınsal konu çevresi ancak Hellenizm çağında, eski çerçevelerin parçalanıp dağılması biçiminde bir dağılma ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Büyü kültüründe ise çoğalmamış, büyülü kubbe altındaki hava giderek tükendiği için yapıt türü ve konu da giderek tükenmiştir. Buna karşılık, Faust kültürü yazın için giderek daha yeni yapıt türleri, konuları, dilleri, ruhsal ve alansal (mekânsal) yazınları fetheder. Yazın tarihi burada büyük bir düşünsel yayılma tarihidir, son amaca doğru ilerler: Her şeyi söze dökmeye, dile getirmeye çabalar. Alman romantizminin belirttiği üzere, bir tür Progressive Universal Poesie'dir.

Ortaçağ yazınının yapısı, Ortaçağ'ın çok sevdiği şu boynu eğilip bükülmüş kuş-ornamentumları[1] gibi çok karmaşıktır. Karşılıklı etkileşimler ve ötelere yayılan bağlantıların gözle görülmez bir karmaşası biçiminde uluslar ve yüzyıllar birbiri içine girer. Eğer belirgin bir betime kalkışacak olursak, zamandizine (kronolojiye) sımsıkı sarılmalıyız; çünkü tümüyle ilkel bir kültür aşamasında bulunan ve kırmızca dekadan yazınsal olgular aynı onyıl içinde belirirler. Uluslara göre de ilerleyemeyiz; çünkü Ortaçağ yazını genel olarak uluslararası karakterdedir. Öyleyse, biz de A. W. Schlegel'in[2] bölümlemesini benimseyeceğiz; dahası, bi-

1) Ornamentum: Süs. (ç.n.)
2) A. W. Schlegel (1767-1845): Alman estetikçi, eleştirmen, çevirmen, dilci. (ç.n.)

zim yazına toplumbilimsel yöndeki bakışımıza alabildiğine uygundur bu: Ortaçağ yazınını toplumsal katmanlaşmaya göre "kahramanlık" yazını, kilise yazını, şövalye yazını ve kent-soylu yazını olarak bölümleyeceğiz. Bu bölümleme o çağın zamandizinine de büyük ölçüde uygun.

1.
Kahramanlık Yazını

Ortaçağ'da Avrupa uygarlığının o zamana değin de var olan iki öğesine, Antik unsura ve Hıristiyanlığa bir üçüncüsü katıldı: Hıristiyanlığın benimsenmesinin hiçbir iz bırakmaksızın yok edemediği o uygarlığın yeni taşıyıcılarının, barbar Batı halklarının eskil gelenekleri. Ortaçağ yazınını incelemeye bununla başlamak gerekir. Batı halklarının Hıristiyanlık öncesi zamanlara uzanan yazınsal bırakıtına "kahramanlık şiiri" (Heldendichtung) demek alışkanlığı vardır; çünkü bunda rol oynayan kişiler, dahası, kısmen bu şiiri işleyenler ve izleyicileri de "kahramanlar"dır, barbar savaşçılardır.

• KAHRAMANLIK İDEALİ

Ahlaksal idealleri cesaret, güç, bulup buluşturma, konukseverlik; eylemlerinin itici gücü ün kazanma arzusu, savaşçılık havası ve öçtür. Dinsel yasaklamaları hemen hiç tanımazlar, toplumlarının yapısı çok basittir ve onlara az bir sorumluluk yükler, her ne denli altını çok severlerse de maddi kaygıları yoktur. Yaşamları herhangi bir başka tarihsel çağın insanınınkinden daha özgürdür. Tekrar tekrar *nostalgia* uyandırmasının nedeni bu kahramanca özgürlüktür ve bu bağlamda artık X. yüzyıl da geç bir dönemdir; ama her türden barbar, insanlık dışı özelliğe karşın, kahramanlık çağının büyük söylencelerini bu *nostalgia* yaşatır.

• KAHRAMANLIK SÖYLENCESİ

Kahramanlık çağının gerçek dile gelme biçimi kahramanlık söylencesidir. Çekirdeği herhangi bir büyük tarihsel olay ve belirgin tarihsel kişidir. Söylencenin kendisi henüz yazın değil, daha sonraki yazınsal yapıtlar için bir gereçtir. Kahramanlık çağı söylencelerini yazmamış, şarkı biçiminde söylemiş ya da anlatmıştır. Yazına ilk geçirilişleri pek çok

yüzyıl önce anlatılan olaylardan sonra ortaya çıkmıştır. Yazın tarihinin büyük sorunlarından biri kahramanlık söylencesinin yazıya geçirilinceye dek nasıl bir yol izlediğidir.

• HALK AĞZI

Geçtiğimiz yüzyılda kahramanlık söylencelerinin herhangi bir biçimde halkın ağzından doğduğu, her anlatıcının ya da şarkıcının ona bir şeyler eklediği ve halkın ağzında yazıya geçirilinceye dek sürekli değişerek yaşamını sürdürdüğü düşüncesi egemendi. Bugün ters bir tepki sonucu –ve belki de aynı ölçüde aşırı bir biçimde– kahramanlık söylencesinin "saray" şiirinin bir sonucu olduğu öğretiliyor: Prenslerin çevresinde yaşayan resmi ozanlar (bardlar, skaldlar) söylencenin ilk kompozisyonunu, "kahramanlık şarkısı"nı hazırladılar ve resmi ozanlar, bilginler ya da rahipler onyıllar sonra kendi beğenilerine göre değiştirerek yazıya geçirdiler.

Chadwick örneğin Germen kahramanlık söylenceleri tarihinde dört durak olduğu varsayımındadır:

1. Söylencede rol alan tarihsel olaylarla yaklaşık olarak çağdaş, prensi öven saray şarkıları (IV.-VI. yüzyıl).

2. Bunlara dayanan *Beowulf* ya da *Hildebrandtslied* gibi yazılı epopeler (VIII. yüzyıl başı).

3. VIII. ve onu izleyen yüzyıllardaki halk şarkıları. (Bunların hiçbiri günümüze kalmamıştır, ama Büyük Karl'ın "barbara et antiquissima carmina" adı altında onları derlediğini biliyoruz; içeriklerini de daha sonraki İzlanda Thidreks-saga'dan tanıyoruz.)

4. Halk şarkıları temelinde, XII.-XIII. yüzyılda, kahramanlık söylencesi yeniden moda olunca ortaya çıkan ozansal çalışmalar (*Nibelung Şarkısı* ve *Edda Şarkıları* bunlar arasındadır).

Tüm bunlar belirsizdir. Kesin olan yalnızca söylence yaratan çağdan, halklar göçünün yazının bilinmediği yüzyıllarından hiçbir ozansal anının günümüze gelmemiş olduğudur; yazılı anılar daha sonrakilerdir ve artık az çok Hıristiyan kültürünün etkisi altındadır. Daha sonra yazıya geçirilmiş olan bu tür kahramanlık söylencesi dört Batı yazınında ulaşmıştır günümüze: Kelt, Anglo-Sakson, İzlanda ve Alman. Bunlardan Alman olanını bir yana bırakabiliriz; çünkü yalnızca 800 dolayında ortaya çıkmış olan Hildebrandt kalıntısı gibi bir tek anısı kalmıştır. Söylenceler özgün karakterlerini yalnızca Batı dünyasının kıyılarında uzanan adalarda –olabildiğince büyük ölçüde– koruyabildiler.

• İRLANDA SÖYLENCELERİ

İrlandalılar Yeniçağ'a, yani İngiliz fethine dek kabile sisteminde, küçük kralların egemenliğinde yaşadılar. Her ne denli Batılı halklar arasında Hıristiyanlık inancını benimseyen ilk halklardan olsalar da, her ne denli erken Ortaçağ kilisesine en çok azizi, en ateşli misyoneri onlar vermiş olsa da, her ne denli İrlanda'yı bir "Azizler Adası" konumuna getiren bağımsız rahipler sistemini onlar getirmişse de, tüm bunlar onların kadim (ancienne) yaşam biçimini pek değiştirmemiştir. "İrlanda'da," diyor Christopher Dawson, "barbar geleneğin ve kilisenin bakış açısı başka hiçbir yerde burada olduğu

ölçüde birbirinin karşısında yer almamıştır; çünkü –bunun Batı Avrupa tarihinde başka bir örneği yoktur– Kilise kabile geleneklerini tümüyle içinde eritmiştir." İrlanda kahramanlık söylencelerinin –büyük bir olasılıkla onları ancak Büyük Ortaçağ'da yazıya geçirmişlerdi– Hıristiyanlık öncesi, hatta en eski dünyaya değgin karakterlerini korumalarının açıklaması budur.

Bunlar hem içlerinde yer alan olaylar, hem de kaleme alınışının olası zaman birimi açısından Batı yazınının en eski epik yapıtlarıdır. Ama kültürel aşamalarına bakacak olursak, tüm Avrupa yazınında en eski yazılar oldukları söylenebilir; çünkü, halklar göçü yüzyıllarından daha önce ortaya çıkmamış olsalar da, içlerinde betimlenen yaşam biçimi Homeros'un kahramanlarınınkinden çok daha eski ve ilkeldir, tıpkı İncil'in bilge din adamlarınınki gibi. Krallar çadırda yaşar, eşleri onlara yemek pişirir ve birbirlerinin ineklerini çalarlar.

• *TAIN BO CUALGNE*

Leinster Kitabı'nın günümüze getirdiği *Tain Bo Cualgne* adlı en uzun İrlanda kahramanlık şiiri büyük inek soygunculuğundan söz eder. İnsan onu okurken kendisini sanki Adem ile Havva'dan birkaç yıl sonrasındaymışçasına duyumsar. Güney söylencesi, başkahramanı şarkıcı ve prens Oisin (Ossian) olan ve Finlerin ya da Fenianların kahramanlarından söz ederken Kuzey İrlanda Ulster söylence çevresinin merkezinde bu söylence yer alır. "Oisin an deidh na Feinne", yani "Finlilerin ölümünden sonra Ossian", halkının yokoluşunun melankolisine kapılmış olan ak saçlı şarkıcı görüntüsü İrlanda ve onun akrabası Gal (Dağlı İskoç) halkının belleğinde yüzyıllar boyunca yaşamış, onun için şarkılar da söylenmiştir; Macpherson'un yazdığı *Ossian Söylenceleri* de –dünyanın gelmiş geçmiş en büyük sahtekârlığı– bunlar üzerine kurulmuştur.

• KELT İMGELEMİ

Kelt söylencelerinin karakteristik çizgisi önü alınamayan kanat çırpışlarıyla imgelem, abartmalar ve aşırılıklardır. İrlandalıların günümüze gelinceye dek gerçeklik duyguları pek az gelişmiştir, o ölçüde de imgelemleri zengindir. Mathew Arnold da Kelt şiirinin ana çizgisi olarak bunu benimser: "Kelt, olguların baskısına karşı her an ayaklanmaya hazırdır." İrlanda epopelerinde şunları okuruz: Saçı başı darmadağın yabanıl adamların saçları öyle diken diken olmuştu ki başlarına düşen elmalar bir şişe geçmişti sanki; öyle güldüler ki gökteki yıldızlar yerinden oynadı; öyle görkemli bir müzik çalınıyor ki otuz adam anında zevkten ölüyor; bir başka müzik öyle korkunç ki dinleyenlerin saçı dökülüyor; yiğitler birbirlerini öyle delik deşik ediyorlar ki güneş ışığı bir yanlarından girip öbür yanlarından çıkıyor ya da kuşlar üzerlerine doğru uçmuşlarsa içlerinden geçebiliyorlar.

• GAL SÖYLENCELERİ

İrlanda söylencelerinin kendileri ortak Avrupa kültürüne katılmadı, yalnızca İrlandalı azizlerin efsaneleri ve Macpherson'un daha sonraki başarısı onların havasını sakladı.

Ortaçağ yazınında bir başka Kelt halkının, Gal Kymrilerinin söylenceleri, merkezinde Kral Arthur'un Yuvarlak Masası'yla daha büyük bir rol oynar. Ama bu söylencelerin özgün Kelt biçimi günümüze gelmemiştir; en eski biçimlerini Anglo-Norman Geoffrey of Monmouth'un Latince kroniği saklamıştır, yazını ise artık Hıristiyan ve şövalye biçimine girerek Fransız çalışmaları aracılığıyla etki sahibi olmuştur. *Wales Mabinogion* adlı derleme bunlardan daha sonra ortaya çıkar. Aşırılıklar konusunda bu da İrlanda metinlerinden geri kalmaz: Arthur'un saray mabeyincisi Kai dokuz gün dokuz gece hiçbir özel güçlükle karşılaşmaksızın suyun altında kalır; eğer isterse en büyük ağaç boyunca uzayabilir; ve bunları söylemiş olmakla da tüm yeteneklerini anlatmış olmayız.

• GERMEN YİĞİTLİK SÖYLENCELERİ

Germen yiğitlik söylencelerinde yer alan tarihsel olaylar IV., V. ve VI. yüzyıllarda geçer. Çevresinde bir yiğitlik söylencesi gelişen sonuncusu, Lombard Kralı Alboin VI. yüzyılın ikinci yarısında geçer. Germenlerin söylence yaratma çağı bu sırada sona erer. Chadwick'e göre bunun nedeni yiğitlik söylencesinin ortaya çıkış koşullarının bu sırada yitip gitmesidir: Ozanların bir yuva, yurt buldukları prens sarayları. Germen kabileleri kısmen bağımsızlıklarını yitirdiler, kısmen de Hıristiyan yaşam biçimini o denli benimsediler ki prens saraylarında artık ozana yer yoktu. Yiğitlik şiiri daha sonra, X. yüzyıl dolayında Viking yiğitler arasında, Norveç krallarının sarayında ikinci çiçeklenişine erişir. Ama, kuşkusuz, söylence üreten çağın sona erişinin pek çok başka nedeni de vardı: Pek çok neden arasında her çağın sona ermek gibi bir akıbeti olduğu söylenebilir. Yiğitler çağı yiğitler ölünce sona erdi, hızlı ilk atılım yorgun düştü, berserker[1] öfkesi yitti, Germenler uysallaşmaya başladı ve uygarlaşmış halklar arasına attılar adımlarını.

• ALİTERASYON, KENNING

Erken-Germen şiirinin belli ortak biçimleri, özellikleri vardır. Aliterasyon, yani sözcük başı ünsüzlerinin uyumu bunlardan biridir; bu tür bir uyak düzeni, doğal olarak, Germen dillerinin alabildiğine baskılanmış ünlülerinin bir sonucudur.[2] Bir başka ortak çizgi stilizasyonun belli bir türüdür. Erken-Germen şiirinin büyük paradoksu, "doğal", basit ve dolaysız anlatım biçiminden hiç hoşlanmamasıdır. Yazın tarihimiz boyunca sık sık vurgulamamız gerekeceği üzere, doğal anlatım uzun bir yazınsal gelişmenin sonucudur – ilkel çağların yazını çoğunlukla katı ve stilizedir, köylülerin mektupları gibi "dolambaçlıdır". Germenlerde saray ozanları betimsel anlatımı, "kenning"i birbirlerinden öğrendiler. Kenning bileştirilmiş sözcükte yoğunlaştırılan metafordur. Almanca Leichnam sözcüğü --özgün biçimi lihhamo, anlamı beden-giysi– örneğin bu tür bir kenningden çıkmadır, beden yerine bu sözcük kullanılır. Anglo-Sakson ozan denize balina yolu, kuğu patikası der: İzlandalılar altının dolaylı metaforik biçiminden özellikle hoşlanır: Bilek ateşi, bilek-yılan (altın bilezikler yüzünden), Aegir'in ışığı vb. Son örnekten de

1) Berserker (Alın.): Germen yabanıl savaşçı. (ç.n.)
2) Örneğin: "Szegény ember szándékát boldog isten bírja." (Yoksul kişinin niyetine Tanrı sahip çıkar.)

anlaşılacağı üzere, ozanın, dinleyicilerinin Kuzey mitolojisini bildiğini varsaydığı anlaşılmaktadır. Kılıç savaş ışığı, yara ateşi; ok savaş kazı ya da savaş dolusudur; Eyvind Skald ringalarına denizin koşan okları, oklara ise yayın zıplayan ringaları adını veriyor. Barok "précieux" öğenin ayrımına varmamak olanaksız. Her ne denli Kenning eğiliminin en eski zamanlarda da Germen şiirinde yer almış olabileceği düşünülebilirse de (Anglo-Saksonların Latin dilindeki şiiri bunu kanıtlıyor), olasılıkla bize kalan şiirler stilizasyonun bu biçimini artık fazla olgunlaşmış, dekadan biçimiyle saklamıştır.

• ANGLO-SAKSON ŞİİRİ

Germen halkları arasında ilkin Anglo-Saksonlar, günümüz İngilizlerinin ataları, yiğitlik şarkılarını yazıya geçirmek gibi bir uygarlık düzeyine ulaştılar. Pek çok dinsel ve birkaç elejik şiirin dışında Germen yiğitlik çağından günümüze ulaşan tek epope (destan), *Beowulf*, Anglo-Sakson dilinden kalmadır.

• *BEOWULF*

Epopenin tarihsel çekirdeği VI. yüzyıl başına yerleştirebilir. Bu manzum öyküyü 730 dolayında herhangi bir Anglo-Sakson kralının sarayında yazmış olmalılar. Ya Hıristiyan bir papazın düzenlediği ya da özgün şiirin iyice işlenmiş, Hıristiyanlaştırılmış, hatta Antikleştirilmiş bir biçimiyle kalmıştır günümüze. Erken-pagan ruhunu pek az yansıtır, karakterlerinin tümü iyi yetişmiş kişilerdir, saygınlıktan anlayan ve özellikle de yiğitlik çağı yiğitlerinin olması gerekebileceğinden çok daha fazla konuşkan kişilerdir.

Genellikle çok fazla konuşmak *Beowulf*'un en karakteristik yanıdır. Öyküsü yalnızca Yiğit Beowulf'un bir canavarı öldürmesinden ibarettir; bu canavar insan avlamak üzere Kral Hrothgar'ın birahanesine uğramaktadır, derken, canavar, daha da canavar olan anasını da öldürür. Ondan sonra yurduna döner; yaşlandığında bir ateş ejderhasıyla yaptığı bir savaşım sırasında can verir. Eğer Hrothgar ve Beowulf dönüp dönüp gençlik çağlarına bakmasalar ve de eğer özellikle o atasal derlemeci her şeyi birçok kez anlatmasa, binlerce dizelik yiğitlik şiiri güçlükle doğardı. Her ne denli bu şiir en eski Germen yiğitlik şarkısı olsa da, kuşkusuz, yiğitlik söylencesinin çok geç, inişe geçtiği bir döneminde doğmuş olmalı. Düşünsel ürünler tarihinde bir belirtinin çağını yıl değil, ilgili kültür içindeki durumu belirler. *Beowulf*'un öteki Anglo-Sakson manzum öyküleri gibi sanatsal değerini bir parça sağlayan, tam da dekadan melankolileri, sevincin geçip gidişi üzerine sessiz pişmanlıklarıdır.

• İSKANDİNAV YİĞİTLİK ŞİİRİ

İskandinav yiğitlik yazını, Anglo-Sakson'a göre her ne denli yıl olarak daha geç olsa da, daha canlı, daha genç, erken-çağ ruhuna daha yakındır; hatta bir iki şarkıda gerçekten de atasal dünyanın dehşet dolu yetkinliğinin atmosferi kara kara düşüncelere dalınış olarak karşımıza çıkar. Tam anlamıyla ele alınacak olursa, yiğitlik şiiri burada yalnızca "Kadim Edda" adlı derlemenin içerdiği birkaç şarkıdan oluşur.

• EDDA ŞARKILARI, NIBELUNG SÖYLENCESİ

Edda Şarkıları[3] arasında en ünlüleri Nibelung-Burgund söylence çevresini, daha sonraki Germen yiğitlik söylencesininin şarkısını söyleyenlerdir. Bu şarkılarda görkemli söylencenin daha eski, yoğun dehşeti ve Hıristiyanlık ve şövalye etiketiyle henüz uysallaştırılmamış biçimi çıkar karşımıza; Edda'nın karakterleri acımasızdır, öç alıcıdır, çizgilerini insancıl hiçbir esneklik yumuşatmaz; Gudrun ve yılanların arasına atıldığında bile utkuyla şarkı söyleyen ve trajik hazinenin yerini söylemeyen Kral Gunnar sanki kayadan oyulmuş gibidir.

• MİTSEL EDDA ŞARKILARI

Edda şarkıları yalnızca yiğitlik söylencesinden söz etmez: Gnomik (bilgece deyişler içeren) ve mitsel konularda olanlar da vardır. Bu ikinciler arasında Edda sanatının tacı olan Völuspá belirginleşir. Bilici kadın Völa Germen kıyametinin o büyük görüntüsünü anlatır: Ragnarök'ü, tanrıların günbatımını, devlerin dünya-ağacını devirdikleri ve her şeyin yok olduğu o zamanı; ama, işte, yeni bir gök ve yeni bir dünya iner usulca aşağıya, altın çağ!... Bilicinin görüsünü belli ki artık Hıristiyan imgeler yönlendirmektedir.

• EDDA'NIN BİÇİMİ

Bu şarkıların biçimi epik değil, dramatiktir. İçinde oyuncular konuşur, karşılıklı konuşmaları birbirine bağlayan olayları çoğu kez yalnızca özlü düzyazı metin aktarır. Belki de erken-çağ kült oyunlarının anısı gizlidir bunlarda.

• SKALDLAR

Norveçlileri yiğitlik çağının ateşi öteki Germen halklara göre daha geç sarmıştır. Onların yiğitlik çağı Viking çağıdır: VIII. ve IX. yüzyıl. İzlandalı Skaldlar, yani Norveç krallarının saray ozanları daha sonraları bu çağı şarkıya dökmüşlerdir. İçlerinden en büyüğü Snorri Sturluson'dur; Genç Edda'yı ya da Düzyazı Edda'yı o yazmıştır; Skaldların şiir yazma sanatının kitabıdır bu.[4] Kuzey mitolojisini en iyi biçimde bu kitaptan öğreniyoruz. Skald şiiri epik değil, liriktir. Efendilerini överler, övünürler ya da yazgılarına hayıflanırlar.

• SAGALAR

Viking çağının söylencelerini günümüze getiren Skald manzum öyküleri değil de sagalardır. Saga düzyazı öyküdür; Skald kimi zaman koca bir kitabı dolduran böyle bir öyküyü toplanıp bir araya gelindiği zaman sözcüğü sözcüğüne anlatırdı. Sagaların yur-

3) Edda Şarkıları: 29 şarkıdan oluşan derleme 1643'te bulunmuştur. Elyazması XIII. yüzyılın ikinci yarısına aittir. Bulan piskopos Brynjolf buna *Edda Samundi* adını vermiştir; oysa, XI. yüzyıl İzlanda tarihçisi Sämund ile hiçbir ilgisi yoktur, ne de asıl *Edda* ile, Snori'nin İzlanda şiiriyle bir ilgisi vardır.

4) Snorri Sturluson (1178?-1241) 1215-1218 arasında İzlanda'nın "yasa koyucusu" (valisi). Daha sonra, Norveç'te Kral Jarl Skule ve Hakon'un sarayında yaşar (Bkz. Ibsen, *Taht İsteyenler*). İki egemen arasındaki savaşta, Reykjaholt'taki mülkünde öldürülür.

du İzlanda'dır: Bu her şeyden uzak düşen adanın sıkı Viking sakinleri anayurdunda artık paslanmaya yüz tutan gelenekleri büyük bir bağlılıkla saklayıp korudular. Çiçeğe durma zamanları XIII. ve XIV. yüzyıldır; anlatıcıların ve dinleyicilerin tümü Hıristiyandır, ama sagalar yine de Viking dünyasının ahlaksal öğelerini sımsıkı korurlar.

Viking ahlakının ve onurunun nelerden oluştuğunu bir örnekle görebiliriz: Skald ve savaşçı Egil, Kurland'da serüven peşindedir ve zengin bir köylünün hazinesini çalmayı başarır. Ama gemisine dönünce bir Viking'e yaraşır biçimde davranmadığı için duyunç acısı çeker. Geri döner, köylünün evini ateşe verir, kapının yanında durur ve dışarı kaçanları birer birer öldürür. Bundan sonra rahatça yurdu İzlanda'ya dönebilecektir.

• GERÇEKÇİLİK

Sanatsal açıdan İzlanda sagalarının en karakteristik yanı gerçekçiliği, yani Ortaçağ yazınında bir başına yer alan nesnelliktir. Yiğitlik çağını yaşayan bir halkın yaşam koşulları üzerine tam bir görünüm elde edebilmeyi buna borçluyuz. Abartmaktan ve süslemekten o denli kaçınırlar ki nesnel sunumları artık insana kuru gelir ve de yabanıl bir romantik içerikle özellikle çelişki içindedir. Tutkudan yoksun bir tonu, kayıtsızlığı, büyük Fransız roman yazarları Stendhal ve Flaubert'de görülen o kayıtsızlığı bilinçli biçimde, neredeyse egzersiz niyetine aradıklarını düşünmemiz gerekir.

En ünlü sagalar şunlardır: Anılan Egil-sagası; Snorri Sturluson'un yapıtı, Norveç krallarının tarihi olan Heims-kringla; Ortaçağ'ın insanın tüylerini en çok diken diken eden hayalet öyküsüyle Grettirsaga ve Nibelung söylencesini saga biçiminde işleyen ve Edda şarkılarıyla birlikte Richard Wagner'e kaynak olan Völsungasaga.

• YİĞİTLİK SÖYLENCESİ VE BİZ

Madem ki Wagner'den söz ediyoruz, İngiliz, İskandinav ve özellikle de Alman geççağının Germen yiğitlik şiirinin değerini abarttığı konusunu suskunlukla geçiştiremeyiz. Bu anlaşılır bir şeydir de, ulusal duygu için halkın atasal anıları her zaman değerli olacaktır – ama dışarıdan bakan biri bu coşkuya katılamaz, onu şarkıların ve sagaların acımasız, insanlık dışı ruhu bundan alıkoyar. İnsancıl ve dolayısıyla sanatsal açıdan da Yunan ve İncil erken-çağının anılarının gerisinde kalır.

• *KALEVALA*

Benzerlik değil de kültürel "zamandaşlık" açısından Finlerin halk epopesi *Kalevala*'yı da bu bölümde ele almamız gerekir. *Kalevala*'nın metnini Elias Lönnrot (1802-1884) ancak geçtiğimiz yüzyılda oluşturdu, ama onun derlediği şarkılar tümüyle erken-pagan dönemlere geri gider, her biri XII. yüzyıldan daha eskidir.

Kalevala halk epopesi denen pek çok epopeden daha eskidir – buna karşılık epope değildir. Şarkılar gerçekten de halkın ağzında özü değişmeksizin belki de bin yıl boyunca yaşamıştır. Yaşlı kişiler bütün metnin binlerce dizesini ezbere bilirlerdi. Finli genellikle şaşılacak ölçüde saklayıcıdır; dil de erken-Germen sözcükleri bin yaşındaki ses biçimiyle değişmeksizin saklar.

Kalevala'nın dünyası halk masalı dünyasıdır. Kahramanları yiğitler değil, yalnızca "uçarı" Lemminkäinen gibi, köyün cesur kötüleridir; Ilmarinen gibi yetkin demircilerdir; ya da doğmak için anasının karnında otuz yıl bekleyen ve daha sonra da hemen evlenmek isteyen Väinämörinen gibi büyücüler ve şarkıcılardır (Finlerde ikisi birdir). Şarkının öyle bir gücü vardır ki şarkı söyleyenler düşmanlarını sakallarına dek toprağa gömebilirler. Olay örgüsü kaleler yerine büyük çiftliklerde, şövalye düelloları yerine Teniers'in[5] duvar resimleri boyutundaki köy düğünleri çevresinde geçer. Şiirin ilginçliğini ve değerini sağlayan da en başta budur: Bu gerçekten halkın ürünüdür, halk kökenli yazının en görkemli ve en yetkin yaratısıdır. Aslında, yalnızca kısa, öykülemeye özgü bir biçime bürünebilen halk masalı burada epik bir coşkun ırmağa benzer, okuyucunun kısa bir süre eğleştikten sonra kendisini çok iyi duyumsayacağı koca bir dünya, masal-bütünlüğü kurar. Özellikle de Macar halk masallarıyla alabildiğine akraba olan bu başyapıtı Béla Vikár'ın aktarımıyla okuyacak olan Macar okuyucunun yalnızca şuna alışması gerekiyor: Fin düşünce tartımının (ritm) yasaları sonucu her şey iki kez anlatılmaktadır.

• KALEVIPOEG

Macarların akrabası olan halklardan Estonyalıların da bu tür şarkıları, derlemeleri vardır: *Kalevipoeg*. Vogulların ve Ostyakların geniş kapsamlı epik şarkılarını ise Macar bilginler Reguly, Pápai ve Munkácsi geçen yüzyıl boyunca derlediler. Bunlar *Kalevala* ile akrabadır, ama gereç olarak yoksul ve düşünsel olarak da daha az devinen halkların deyişleridir. Bu halkları Hıristiyanlık iyice özümsediği için Finlerde de mitosu, eski tanrıları olduğu gibi, zaman zaman bir iki çocuğu ya da kutsal bir ayıyı uzun bir zincirin ucundaki gümüş beşikte gökten yeryüzüne orada olabildiğince mutlu olsun diye sarkıtan Baştanrı Numi-Tarem'i korumaktadırlar. Her şeyin iki kez söylenişiyle bu şarkılarda da karşılaşılır, hatta oyuncuların adı da çifttir: "Göl kuğusu, Obi kuğusu aklığındaki prens kahraman." İnsanlar koşutluk hatırı için "sevinen ayak, sevinen elle sevinirler", "kanatlı kebenin üzerinde kanat açarak yalvarırlar, yenli kebenin üzerinde yen tutarak yalvarırlar", baba çocuğunu "gece eğitir, gündüz eğitir, anası döver onu, babası döver onu, bu yüzden eti sertleşir, bu yüzden kemiği sertleşir". Şarkılarda Vogulların totem hayvanı ayı, "olgun frenküzümüne benzeyen gözleriyle, beş parmaklı eliyle ayı, ayı-oğlan ya da ayı-kız" özellikle büyük rol oynar. Bu kültür halklarının, denebilir ki, yalnızca Macarlarca yaklaşılabilen hazinesini, o son büyük mitolojik şiiri olduğu gibi ortaya çıkarmaksızın bırakması Macar bilim dünyasının ve yazınının bağışlanmaz bir savrukluğudur.

5) David Teniers (1610-1690): Taşra yaşamını ve köy dünyasını yansıtan yergisel resimler de yapmış olan Flaman ressam. (ç.n.)

2.
Kilise Yazını

650'DEN 1100'E KADAR

• SUSKUN YÜZYILLAR

Artık çoktandır eskiler gibi "karanlık" Ortaçağ'dan söz etme alışkanlığından vazgeçtik. Ama bir bütün olarak ele alırsak, Ortaçağ gerçekten de karanlık bir çağ değildir, hatta kimi bakımlardan insanlığın tüm çağlarından daha ışıltılıdır; yine de, ilk yüzyılları için başka bir sıfat bulmak güçtür. 650'den 800'e dek anakaranın batı bölümünde Hıristiyanlık büyük ölçüde düşünsel bir yaşam sürdürmektedir; 800'den 1100'e değin ise pek az düşünsel niteliklidir. Bu çağla ilgilenen uzman bilginlerin, örneğin şaşılası bir çaba gösteren Manitius'un[1] çalışmaları neredeyse etkileyici birer okuma parçasıdır: Geç Roma gramerinin yorumu konusunda şerh yazan ya da kinosefallerin (Habeş maymunları)[2] insan mı yoksa hayvan mı olduğu konusunda düşünen çağdaşı tüm rahipleri büyük bir sevinçle selamlar. Çünkü böylesine de çok az rastlanır.

• LATİN DİLİNİN DURUMU

Yeni ulusların dili, Fransızca, Almanca, İtalyanca henüz doğum aşamasındadır. Tek yazınsal dil Latince'dir, ama papazlar da Latince bilmemektedirler. Papazların şu sözlerle kutsadıkları konusunda yakınmalar duyulur: "Baptizo te in nomine Patria et Filia et Spiritus Sancti." Okuma yazma, Latin dili ve Antik dünyayla bağlantı (ve böylece de

1) Max Manitius. (1858-1933) Alman klasik filolog, yazın tarihçisi. (ç.n.)
2) Baboon sphinx. (ç.n.)

genel olarak kültür) artık öyle bir noktadadır ki yetişmiş insan yokluğu yüzünden yitip gitmektedir, hazinelerini bir sonraki kuşağa aktaracak kimse yoktur. Hıristiyanlık artık basitleştirilmiş bir Deccal efsanesine ve yanlış anlaşılmış bir tören cenderesine sıkışıp dönüşmeye yüz tutmuştur. Yalnızca ötede beride bir iki krallık bireyi, yüzyılların derinliklerinde, genel karanlığa karşı savaşım vermektedirler.

• İRLANDALI RAHİPLER, ANGLO-SAKSON RAHİPLER

Adalarda durum bir parça daha iyidir. İrlanda manastırları Antik mirası, olağanüstü elyazmalarını sadakatle korumaktadırlar. Çağın yeni aziz-tipi, şehit ve münzeviden sonra gelen ve din değiştirten Benedictus buradan çıkar. İrlandalı rahipler o Kelt gezgin eğilimlerini izleyerek Büyük Britanya'nın gezip dolaşmadık yerini bırakmazlar, derken anakaraya geçerler; her türden manastır ve o manastırlardaki Antik elyazmaları onların izlerini taşır: Bunların en önemlilerini anacak olursak, İsviçre'deki St. Gallen ve İtalya'daki Bobbio bunlardan ikisidir. Onların saygın öğrencileri Anglo-Sakson papazlar, başlarında devasa kişiliğiyle Aziz Bonifatius (673?-754) olmak üzere Alman kilisesinin örgütleyicileridir.

• BEDE

Saygıdeğer Bede'in (673-735) *Historia Ecclesiastica*'sı, İngiliz kilisesinin tarihini, bu zengin ve soyutlanmış kilise yaşamının anısını saklar. Kuzey halkının melankolisi ötede beride temiz Latince biçemi de aşmaktadır. Anglo-Saksonlar Hıristiyanlığı benimseyip benimsememeyi ölçüp biçmekte, birbirlerine danışmaktadırlar. İçlerinden biri Hıristiyanlıktan yana tutumunu şöyle tartışmaktadır: "İnsan yaşamı, ah, kralım... Tıpkı bir serçenin senin sıcak adana, kışın, ziyafete oturmuşken girmesi gibidir. Kapının birinden içeri girer ve öbüründen dışarı çıkar ve bir anlık rahatlıktan sonra kışın karanlığından yeniden kışın karanlığına gider..."

• BÜYÜK KARL (Charlemagne)

Büyük Karl'ın düşünsel sağ kolu, çocuklarının eğiticisi Alcuin (735-804) de Anglo-Sakson'du. Büyük Karl'ın olağanüstü boyutlardaki krallık programında Latin dilinin ve kültürünün yüceltilmesi önemli bir bölümdür. Çağının en iyi bilginlerini sarayında toplar. Bu küçük çevre daha sonraki akademilerin prototipidir. Barbarlık okyanusundaki bu küçük adanın daha üst düzey bir düşünsellik imgesini ayakta tutmak için nasıl da uğraştığını görmek etkileyicidir: Birbirlerine, büyük bir çaba göstererek, zorlama bir Latince'yle, *précieux* şiirler yazarlar; hantal, ayı postuna bürünmüş Germenler hoş Antik adlar alırlar, Kral Karl'ın kendisi de bu oyunlara katılır, şarkıcı kral olarak şiirsel adı Davud'dur. "Yazmayı da öğrenmek istemişti," diyor Einhard, "ve bu yüzden yastığının altına boş vakitlerinde elini harfleri çiziktirmeye alıştırmak için küçük bir yazı tahtası ve kitap koymuştu. Ama ne denli çabaladıysa da pek yol alamadı; çünkü çok, ama çok geç başlamıştı." Bu birkaç dize Karolenj Rönesansı adı verilen çağı her şeyden daha plastik bir biçimde betimliyor.

• EINHARD

Bu Rönesans yalnızca bir tek yapıt bıraktı geride, Büyük Karl'ın yaşamöyküsünü; daha sonraki efsaneler yazarı Einhard'ı (yakl. 770-840) Büyük Karl'ın damadı kıldı. Bunu izleyen çağ yine de imparatora ve kibirli, şımarık sarayına çok şey borçludur: Bu tarihten sonra Antik Latince metinlere yeniden değer verilir ve manastırlarda kopya edilmelerine girişilir. Eskiçağ'ın düşünsel hazinelerinin önemli bir bölümünü Karolenj Çağı kodeksleri saklamıştır.

• OTTO'LAR

X. yüzyılda Sakson hanedanından gelen Alman-Roma imparatorlarının sarayı kısa bir süre için Latin yazınını yeniden canlandırır. Bu, Otto Rönesansı denen çağdır; efsanevi güzellikteki tarihsel bir kişilikten, batı imparatorluğunun pırıltısını yeniden sağlamak isteyen düşçü İmparator Otto'dan, "dünyanın mucizesi"nden, Roma sevdalısından başka bir yapıt bırakmamıştır geride. Vergilius hexameterleriyle eski bir Germen yiğidi olan Walthariusʼtan söz eden bir kahramanlık şiiri yazan St. Gallen rahibi Ekkehard (yakl. 900-973) ve o sıralarda manastırlarda alabildiğine okunan Terentius'un komedilerini dinsel konulu oyunlarla savuşturmak isteyen Gandersheim rahibesi Hrotswitha (yakl. 935-1002) ön plana çıkar – ama anlaşılan bu da başarılı olamamıştır, çünkü Hrotswitha'nın oyunları yalnızca bir tek elyazmasında kalırken, Terentius'a her yerde rastlanır, o tam olarak Otto Rönesansı çevresine bağlıydı.

• CLUNY

X. yüzyılda, Fransa'daki Cluny Manastırı'ndan yola çıkan dinsel hareket tüm Batı Hıristiyanlığının yüzünü değiştirir. Buradan öyle bir inziva dalgası yayılır ki onun yanında IV. ve V. yüzyıl münzevilerinin inzivası yumuşak ve daha dostça kalır. Cluny hareketinin özü *contempus mundi*, yani dünyayı elinin tersiyle itmektir. Hıristiyanlığın inanç yaşamının merkezine şeytan mitosu ve ölüm bilinci yerleşir; doğmakta olan ulusal yazınların ilk kanatlanma denemeleri, örneğin en eski Fransızca şiir, Aziz Aleksius'un Efsanesi bu ruhu dile getirir. Konusu Hıristiyan inzivasının en etkileyici öyküsüdür: Aziz Aleksius gerdek gecesinde dünyevi işlerinin geçiciliğinin ayrımına varır, gelini terk eder, Edessa'da bir dilenci yaşamı sürdürür, derken, anababasının evine bir dilenci olarak geri döner, onu tanımazlar ve on altı yıl burada yaşar ve ancak ölümünden sonra, mucizeler sonucu ailesi kapılarının önünde oturup duran dilencinin kim olduğunu anlar.

• İRLANDA EFSANELERİ

Çağın insanları için eskatoloji karakteri taşıyan ve İrlanda halkının kâhince imgeleminden doğan efsaneleri sevimli kılan, sürekli olarak ölümden söz etmeleridir. Efsanevi yaşantıları ve Atlantik Okyanusu İrlandalılara sürekli olarak eşlik etmiştir. Perilerin sevgililerini götürdüğü Mutluluk adalarının bilinmez uzaklıklarda, uzak Batı'nın bir yerlerinde olduğunu düşünürlerdi. Bir Anglo-Norman'ın 1121'den sonra Fransızca yazdığı manzum öykü, Aziz Brandan Efsanesi, okyanusta, akıllı hayvanların, sofu ve dindar

kuşların, korkunç yabanıl hayvanların yerleşmiş olduğu tuhaf adalara yapılan mucizevi bir yolculuktur. Yahuda İskariot yüzyıllardır burada çile çekmektedir; bir başka ada ansızın gözden yiter, çünkü dev bir balık olan Jasconius'un sırtıdır aslında; yanına yaklaşılmaz, balta girmez ormanda ölüler, kurtuluşa ulaşanlar ve lanetlenmişler yaşamaktadır. Beden ve Ruhun Savaşı'ndan söz eden Şövalye Tnugdalus'un görüngüleri sayısız çeşitlemeleriyle Ortaçağ'dan günümüze gelmiştir. Aziz Patrick'in Cehennemi'ne inişler bu çerçevede ele alınmalıdır. Efsaneye göre İrlandalılara din değiştirten Aziz Patrick İrlandalıların inatçılığını görünce Tanrı'dan öte dünyaya ilişkin somut gerçekler göstermesini diler. Bunun üzerine, Tanrı, Lough Dery'de mucizevi bir mağara yarattı: Bu mağaraya inen kişi görüngüler biçiminde öte dünyanın imparatorluklarını dolaşır. Mağara kısa kesintilerle günümüze dek bir hac yeri olmuştur. Ortaçağ'da buraya inmeye pek az kişi cesaret etti; çünkü öte dünya gezisi sonucu pek çok kişi öldü ya da çıldırdı; buraya yalnızca en yüksek kilise yetkililerinin izniyle inmek gerekir. Mağarada görülen görüngüleri bir yığın manzum ve düzyazı yapıt sonsuzluğa katmıştır; en eskisi 1153'te Gal Şövalyesi Owain'in yaptığı yolculuğu ele alır. Bu eski cehennem gezileri belki de Dante'yi etkilemiştir; daha sonrakileri herhalde Dante yönlendirmiştir. Aziz Patrick mağarasında iki Macar da dolaşmıştır; bunlardan biri Kral Nagy Lajos'un şövalyesi Georgius de Ungaria, öteki ise söylencelerimizin Lőrinc Tar'ı, Kral Zsigmond'un mabeyincisi Lőrinc Pászthói Rápoldi'dir.

Büyük Ortaçağ

Cluny Hareketi dünyasal gösteriş merakını yok etmeyi yine de başaramadı: Her münzevi gücünü toplar ve X. yüzyılda taşacak duruma gelen enerjiler daha sonraki yüzyıllarda Ortaçağ kültürünün olağanüstü çiçeklenişini yaratır. Cistercian rahipleri Cluny'nin yapıtını sürdürürler ve Büyük-Ortaçağ'ın en büyük esinleyicisi Clairvaux'lu Aziz Bernard (1090-1153) onlar arasından çıkar. Çağın toplumsal-siyasal devindirici gücünü, şövalye-aristokrat yayılımını Hıristiyanlık öğretisiyle bu yüksek kökenden gelen ve prens kişiliğine sahip aziz uyuma ulaştırmıştır; Hıristiyanlığın Batılı, en büyük rolü kişisel izlenimin ve içtenlikli Meryem'e Saygı'nın oynadığı "Faust'ça" dindarlığı o yaratmıştır. Bu Batı Hıristiyanlığı bir eylem olarak Haçlı Seferlerinde ve yaratı olarak da Roman ve Gotik katedrallerde gerçekleşir.

• SKOLASTİK VE MİSTİSİZM, ABÉLARD

Bizim anladığımız anlamda yazın, Büyük Ortaçağ'ın yalnızca ikincil bir dillenişidir. Çağın yüksek düşünceleri Skolastiğin ve mistisizmin hizmetinde olmak üzere dinbiliminde açımlanır. Büyük Ortaçağ'ın gerçek yurdu Fransa katedrallerine yaraşır bir yazınsal yapıt yaratmadı. Bu türden yalnızca tek bir ozan var: Dante. Skolastiğin ve mistisizmin büyük Tanrı-yaşantısını, Ortaçağ'ın en büyük düşünsel bildirisini sonsuz sanatsal biçime döken Dante'dir; ama Dante'den yalnızca Rönesans ve Hümanizm bağlantısı içinde söz edeceğiz.

Çağın büyük kilise yazarlarından Pierre Abélard, Héloïse'in talihsiz sevdalısı olarak sarsıcı bir yaşamöyküsüyle bilincimizde yer alır.[3] Ortaçağ bilginlerinin yaşamına ürkünç bir ışık saçan *"Felaketle Dolu Olaylarımın Öyküsü"*nü kendisi yazmıştır; insan Abélard'ın düşünceye düşman bir çağda budalaların her türlü silahı kullanarak kovuşturduğu düşüncenin yetkin bir adamı mı, yoksa her yiyecekte zehir olduğu, kendisine uzanan her elin ardında bir katil olduğunu sanan biri mi, yoksa tüm yazar ardılları gibi onun da hem yetkin bir beyin hem de zavallı bir paranoyak mı olduğu konusunda bir türlü karar veremiyor. En büyük hasmı Clairvaux'lu Aziz Bernard her durumda ona karşı durmakta, aleyhine sözler etmektedir. Heloïse'in ünlü sevi mektupları günümüz okuyucusunu düşkırıklığına uğratır; gerçek olup olmadıkları konusunda kuşkular söz konusudur, onları bir kadının yazmış olabileceği izlenimini vermez.

• EFSANELER

Skolastik ve mistisizm pek çoğumuz için kapalı bir dünyadır; ama Ortaçağ'ın inancı *efsanelerden* herkes için anlaşılır bir biçimde süzülür. Ortaçağ efsane derlemelerinin okunuşu okuyucuyu tıpkı *primitive* ustaların resimlerini izlerken olduğu gibi doğrudan doğruya etkiler; bunun için tarihe dalmak gerekmez, burada ruh ruha seslenir, her ne denli bugün Ortaçağ insanında sarsıntıya yol açan şeye çoğu zaman gülümsememiz gerekiyorsa da. Bir önceki bölümde de gördüğümüz üzere, Hıristiyan efsanelerinin biçimlenişi daha Hıristiyanlığın doğuşu sırasında *apokrif*lerle[4] yola koyulur. Bunlara şehitlerin, derken münzevilerin ve ardından da Ortaçağ'ın başlarında misyoner azizlerin tasvirleri, yaşamöyküleri katılır. Azizlerin yaşamöyküsü ilk Hıristiyan çağda da daha çok gökçeyazındır, sofu yaratıcılar yararlıyı hoş olanla, insanın ruhsal gelişimini sağlayanı eğlendirici olanla birleştirdiler ve azizlerin yaşamını Antik romandan ve Doğu'nun masal hazinesinden alınma öğelerle daha da ilginç kıldılar. Hatta, her türlü denemeye direnen bakire kızların öyküsüne belli bir olumsuz erotizm de kattılar gizlice ve de kanlı şehadete ulaşma sahnelerinin ayrıntılı betimi okuyucuların tüylerini diken diken etmeye yaradı. Ne ki, efsaneler yoluyla Hıristiyan mitolojisinin oluşması ancak Ortaçağ'da gerçekleşti.

• ESKİ TANRILAR, BARLAM İLE JOZAFA

Bu deyişe öfkelenip kızmak doğru olmaz. Kilise iyi bilir ki, politeistik paganlıklarını daha yeni bırakmış olan halklar bugünden yarına Arı Öğreti'nin yüce basitliğine ulaşamazlar, imgelemleri serüvenler, mucizeler ve görsel betimler arzular; mitolojiye gereksinimleri vardır. Bu nedenle pagan tapınakların Hıristiyan kiliselerine dönüşmesini olduğu gibi halkın imgeleminde eski tanrıların yerine azizlerin geçmesini bilgece bir sabırla

3) Pierre Abélard (1079-1142): Paris'te Katolik bir papaz olarak ve çağdaşlarının kıskançlığını körükleyerek ders verdi. Öğrencisi güzel Héloïse'i önce ayarttı ve sonra da onunla evlendi, ama Héloïse'in bir katedral kurulu üyesi olan amcası tuttuğu adamlarla Pierre'i hadım ettirdi. Kilisenin mahkemesi Abelard'ın öğretilerini mahkûm etti, bunun üzerine o da, daha önce Héloïse'in yaptığı gibi, manastıra çekildi. Heloïse'e buradan mektup yazarak tavsiyelerde bulundu; Heloïse de bunlara dayanarak Paracletus Manastırı'nı yönetti.

4) Kilisenin, doğuşu konusunu kuşkuyla karşıladığı dinsel yazılar. (ç.n.)

beklediler. Eski tanrıların aziz maskesi altında kendilerinin yaşamını sürdürdüğü pek çok örnek de vardır. Güzelim *Yedi Uyurlar Efsanesi* Semadirek Adası'nın mağara tanrılarından çıktı, Germenlerin yıldırım Tanrısı Thor'dan Aziz Kymmernis ya da Liberata adıyla sakallı bir aziz oluştu. Ejderhayı öldüren ölümsüz Aziz Gregorius karakterinde bilginler Tanrı Mithras'ın çizgilerinin olduğu sanısındadırlar, Aziz Khristophoros'ta ise çakal başlı Anubis'in özellikleri vardır. En güzel ve en çok çeşitlemesiyle günümüze gelmiş olan Barlam ile Jozafa (ya da Josapha) öyküsünü saklayan efsane böyle bir metamorfozdur. Dünyanın dertleriyle karşılaşmasın ve Hıristiyan olsun kahramanı Prens Jozafa'yı babası şatosunda kilit altında tutmaktadır. Yine de, bir gün kentte dolaşır ve kör bir dilenciyle, ak sakallı bir dedeyle ve bir ölüyle karşılaşır... Jozafa, Prens Buda'dan başka biri değildir, onun efsanesi buraya aktarılmıştır; kimbilir hangi yollardan geçerek Hıristiyan yazınına ve dinsel yaşamına girmiştir.

• EFSANELERİN OLUŞUMU

Efsanenin oluşumunda halkın masal anlatmaktan duyduğu keyif, papazların yazınsal eğilimi ve büyük bir saygı duyulan kutsal eşyalarla ilgili olarak uygun öyküyü anlatmanın getirdiği dışsal esin aynı ölçüde rol oynamıştır. Daha sonra, başlayan bu süreci durdurmak olanaksızdı. Arı Öğreti'yi savunanların, kilisenin en yüce düşünürlerinin tüm yasaklama çabaları boşa çıktı, azizlere ve kutsal eşyalara duyulan saygı halkın dindarlığında giderek daha da büyük bir rol oynadı ve Ortaçağ'ın sonunda doruk noktasına ulaştı; ta ki, daha sonra Reformasyonla birlikte Protestan ülkelerde bunu izleyen tümüyle ters bir tepki doğuncaya değin.

• MERYEM EFSANELERİ

1100'den, Aziz Bernard'ın ortaya çıkışından başlayarak Avrupa'da daha büyük bir güç kazanan Meryem kültü yeni bir efsane türünün, Meryem efsanelerinin kök salmasını sağlar. Bunlarda artık çetin Cluny ruhu değil de şövalyelerin Ortaçağı'nın daha dünyasal ve daha aydınlık ruhu açımlanır. Dindar, kendi halinde insanın düşgücü Kutsal Bakire karakterini sarsıcı bir incelikle kuşatır ve onu her türden güzellikle donatır. Bakire Meryem iyiliksever bir aracıdır, merhametinin ve sabrının sınırı yoktur. Kendisine inananların hatırı için kimi zaman tümüyle şaşırtıcı ve günümüz insanının gözündeki saygınlığıyla bağdaşmayan durumlara düşer. Yolunu şaşırmış genç bir rahibenin yerine, kaçışının ayrımına varılmasın diye bir manastırda yıllarca kapıcılık görevi üstlenir. Bir şövalye düello etmeye giderken Bakire Meryem'in heykeli karşısında belirlenen randevuyu kaçırır – bu sırada onun yerine Bakire Meryem çarpışır; bir başka şövalye karısını şeytana satar, ama kadının yerine Meryem gider ve düşmana söyleyeceklerini söyler bir güzel.

• ÇAĞDAŞ AZİZLER

Efsanelerin azizleri büyük ölçüde ilk Hıristiyanlık çağında yaşamışlardır. Ortaçağ azizinin kişiliği çevresinde pek az sayıda efsane gelişmiştir, ama olağanüstü istisnalara da rastlanır: Kilise özgürlüğünün savaşçısı ve şehidi, Canterbury Başpiskoposu Thomas Becket

buna örnektir; ölümünden birkaç yıl sonra manzum efsane *La Vie de St. Thomas le Martyr* artık hazırdır; Árpád hanedanından[5] Aziz Erzsébet'in efsanesini Latince Wartburg şarkı yarışmasıyla ve Tannhäuser söylencesiyle bağlantı kurarak Dietrich von Apolda yazmıştır, ve en başta da Assisili Aziz Francesco vardır.

Francesco, yani Poverello, Tanrı'nın zavallısı Aziz Bernard gibi yüksek soylu bir aileden değildir; basit bir kentsoylu çocuğudur, onun kişiliği şövalye yüreklerini Haçlı Seferlerine çıkmak için, Meryem'e saygı için ve kahramanca vazgeçiş için tutuşturmaz – yoksulların azizidir, onu izleyenler, "ufak biraderler", Minorita keşişleri, bir "dost" olarak halkın arasında dolaşırlar, efsanesini de masallarının naif renkleriyle halk allayıp pullamıştır.

• FIORETTI

Fioretti'de, Assisili Aziz Francesco'nun çiçek bahçesinde, aziz, artık Aziz Francesco'nun, yani tarikatın kurucusunun daha katı olan çizgilerini yitirmiştir. Halk kitabında halktan gelen aziz, Tanrı'nın trubaduru vardır karşımızda, yüreğinden boşanan sevgi seliyle kuşlara vaaz verir, yabanıl Buggio kurdunu dine kazandırır ve Tanrı'nın kuzucuğu Fra Leone'ye acıya ve utanca alçakgönüllülükle katlanmaktan oluşan gerçek mutluluk üzerine görkemli sözler eder.

• FRANSİSKEN ŞİİRİ, JACOPONE DA TODI

Aziz Francesco'nun kendisi de ozandı; olağanüstü güzellikteki *Güneşe Övgü*'sü (Tanrım, Sen ve yarattığın her şey, özellikle de Efendimiz, Büyüğümüz Güneş kutlu olsun) Fransisken şiirini, İtalyan halk şarkısının dindar çiçeklenişini başlatır. En başta gelen ozanı Todi, kentindeki mezar taşında belirtildiği üzere, "Tanrının delisi" Fra Jacopone da Todi'dir (1230-1306); Fransiskenlere özgü alçakgönüllülükle sokak şarkıcısı ve palyaço olarak, *joculator*ların hor görülen rolünü üstlenerek, taklalar atarak ve tüyler içinde yuvarlanarak dünyayı dolaşmış, tuhaf *lauda*larını böyle söylemiştir; bu şarkılarda mistik bir hayranlığın kekelemeleri, duyguların tam bir skalası ve siyasal yerginin şakacı çiğlik taşıyan ses tonu boyunca ilerleyerek birbirini izler durur.

• EFSANE YAZININ GELİŞMESİ

Ortaçağ efsanelerinin en eski kompozisyonları olan Latin dilindeki tartışmalar, Karolenj Rönesansının bir geleneği olarak güçlü duygular yaratan bir öyküyü uzayıp giden, ahlakçı ve yapay bir biçemle anlatırlar. Bunlardan yola çıkılarak hazırlanmış olan ulusal dildeki manzum efsane, kuru eski tartışmalar ve Gotik çağın sanatsal çalışmaları arasında, neredeyse ortada bir yerde yer alır. Gotik'in yüzyılı olan XIII. yüzyıl, büyük toparlayıcı yapıtlar çağıdır: *Summa Theologiae* ve dünyasal bilimleri bir araya getiren ansiklopedik yapıtlar, örneğin Dante'nin ustası Brunetto Latini'nin *Tresor*'u ve Vincentius Bellovacensis'in *Speculum*'u bu sırada doğar.

5) Macarların ilk krallık hanedanı (X. yüzyıl-1301). (ç.n.)

• AUREA EFSANESİ

Jacobus de Voragine (1230?-1298) efsanelerin büyük toparlayıcısıdır ve sonraki çağlar onun bu derlemesine *Aurea Legenda* adını vermiştir. Derleme Ortaçağ'ın her diline çevrilmiştir ve Macar kodekslerinde de büyük bir yer tutar. Yüzyıllar boyu süren güncelliğini, halkın beğenisine uygun olarak, doğal bir naiflikle ve canlılıkla, halk masallarının basitliği çerçevesinde, onun şiirsel araçlarıyla, güzeller güzeli, hiç ama hiç umulup beklenmeyen, Tanrı'nın eski yüzyıllardaki gücünü ve azizlere karşı duyduğu göksel iyi niyetini gösteren mucizeleri anlatmasına borçludur. Yapıtta Dominiken ruhu gökçe-yazınsal biçim kazanır: Gösterilen derleme çabası ve eleştirisi Dominiken tarikatının bilimsel olarak bu iş için doğmuş olduğunu, halkçılığı ise dilenerek geçinen rahiplerin toplumsal yanını dile getirir.

• KISSADAN HİSSELER

Ortaçağ'da o denli hoşlanılan "dersler" efsane ile akraba bir türdür: Ahlaksal ders ya da alegorik anlayışla donatılmış kısa, anekdota benzeyen öyküdür kıssadan hisse; Ortaçağ'ın ruhsal çobanları vaazlarını ve meditasyonlarını bunlarla tatlandırmaktan hoşlanırdı. XIII. yüzyılda bu dersleri de büyük derlemelerde topladılar. Bu türden ilk derleme Yahudilikten, Rabbi Moyse Sephardi'den alınıp dönüştürülen, *Petrus Alphonsi Disciplina Clericalis* adlı, XII. yüzyıl başına ait bir yapıttı; "çerçeveli öykü"[6] denen öyküleme biçimini ve Doğu'nun öykü hazinesini Avrupa yazınına sokan budur.

• *YEDİ BİLGE USTA*

Yedi Bilge Usta adıyla bilinen çerçeveli öykü Doğu'nun öykülerini Batı'ya daha büyük ölçüde aktardı. Farisi, Arap, Süryani kültürleri aracılığıyla Bizans'ın *Syntipas* öyküsüne katılan, derken *Dolopatos* adıyla Latin ve XIII. yüzyıl Fransız yazınına, ardından da Avrupa'nın her diline çevrilen (Macarca'ya da *Ponciánus históriája*, "Poncianus'un Öyküsü" adı altında) bu yapıt Hindu[7] kökenli masallar içerir. Yenilerde masalların büyük bölümünün Doğulu kökeni yadsınmaktadır; bu öykülerin her yerde aynı biçimde ortaya çıktığı varsayılıyor.

• *GESTA ROMANORUM*

En önemli kıssa derlemesi *Gesta Romanorum*'dur. Kökeni belirsizdir, XIV. yüzyılın ortasında İngiltere'de mi yoksa Almanya'da mı derlendiği bilinmiyor. Romalılarla ilgisi, adı bilinmeyen yazarın her türden kısa ve ders alınası öykünün kahramanlarına Romalı adlar vermesidir yalnızca; bu öykülerden kodeks yazarlarımız da bol bol yararlanmış ve Kont János Haller XVII. yüzyılın sonunda bile onları Macarca'ya çevirecek ve *Hármas História*'sında (Üçlü Öykü) yer verecek ölçüde ilginç bulmuştur.

6) Çerçeveli öykü: Bir çerçeve olarak ana olay örgüsüne çoğu kez kısa, bağımsız öykülerin eklendiği, dokunduğu epik ya da dramatik yapıt. "Çekmeceli öykü" de denir. (ç.n.)

7) Hindu metinleri İsa'dan binlece yıl önce doğmuş olan *Pançatantra*'da görülür. Bunda iki bilge çakal saray yaşamına ilişkin olarak birbirlerine salıklar verir. Daha sonrakilerce temel alınan Eski Arapça çeşitlemede iki çakalın adı Kelile ve Dimne'dir; derleme bu adla anılır.

• İLAHİLER

İlk Hıristiyanlık çağında ilahi şiirinin başlangıçlarını görmüştük; altın çağına Büyük Ortaçağ'da ulaşır. Uyaklı-tartımlı şiir biçimi ölçülü şiir karşısında tam bir utkuya varır. Günümüze gelinceye dek Katolik ayinlerinin en ışıltılı hazineleri olan o olağanüstü şiirler bu sırada doğmuştur. Ortaçağ'ın ruhsallığının şiirle ve müzikle ne denli dolu olduğunu ilahileri kimlerin yazdığından daha iyi hiçbir şey kanıtlamaz: Karolenj Rönesansının ciddi kilise mensupları, örneğin "Almanya'nın Öğretmeni" Maurus Hrabanus (780-856) *Veni Creator Spiritus*'u yazar; Cluny'nin en kudretli rahibi büyük Odilo (962-1048); Skolastik dinbiliminin en soyut düşünürleri Petrus Abelard ve Aquinolu Aziz Tommaso (1225-1274). *Adoro Te* ve *Pange Lingua Gloriosi*'nin yazarı, Clairvaux'lu Aziz Bernard'ın tutuşmuş ruhu Çarmıha Gerilmiş İsa'ya yazdığı büyük ilahiyle (*Salve mundi Salutare*), peygamberin haçta sarkan bedeninin her parçası için gözyaşı dökerek yatışır. Yine de, en güzel ve büyük ölçüde ortak bir hazine durumuna gelmiş şarkılar içinde yazarı bilinmeyen ya da yazarı tartışmalı olan yapıt pek çoktur: *Veni Sancte Spiritus*'u kimin şiire dönüştürdüğünü bilmiyoruz (belki de bir Fransız kralı olan Robert); *Ave Maris Stella*'yı gerçekten de Lombardların tarihçisi Paulus Diaconus'un yazıp yazmadığı da tartışmalıdır.

Bu durumda, yazarlık sorunu da ikincildir; çünkü ilahilerin her biri birbirine benzer, ortaklaşa bir şiirdir bu, kişisel izlenimleri anlatmak için değil de ortaklaşa söylenmek üzere yazılmıştır, yaratan kişi de ortak bir ruhtur. İlahi şiirleri yüzyıllar boyunca pek değişmez. XI. yüzyılın şiirleri Cluny ruhunun çetin ölüm bilincini dile getirir, örneğin Damianlı Aziz Péter'in (1007-1072) cehennem azabı konusundaki devasa ilahisi *O quam dira*; ama bu ton da klasik biçimini Celanolu Thomas'ın *Dies Irae*'sinde, XIII. yüzyılda, Assisili Aziz Francesco çevresinde kazanır. Gotik çağın ilahilerinin en sevdiği konu Meryem'in güzelliğini övmek ve üzüntüsünü dile getirmektir (*Planctus ante nescia*, bunun çevirisi en eski Macar şiiridir); en sarsıcı Meryem ağıtının, *Stabat Mater*'in ozanı, Tanrı'nın delisi Fra Jacopone da Todi'dir. Karmaşık biçimli, özgür tartımlı sequentia-biçimi Parisli Adam de Saint-Victor'un (1110-1192?) şiirinde bu sırada doruğuna ulaşır.

• DİNBİLİM VE LİRİK ŞİİR

İlahilerin en şaşılası özelliği soyut dinbilimi ile derin, içtenlikli lirizmin içlerinde kaynaşmasıdır; Aquinolu Aziz Tommaso *Summa*'yı da yazmıştır, *Pange lingua*'yı da! "Ozan," diyor onlardan söz ederken Mihály Babits, "kimi zaman neredeyse insanların dünyasından havalanıyor ve tanrıların özel gizemlerini araştırıyor, Teslis'in kişilerinin birbirleriyle konuşmalarını gözetliyor, Baba ve Oğul baladların kahramanlarına dönüşüyor... Hildebert de Lavardin'in devasa şarkısını, Alfa ve Omega şarkısını okuyan biri örneğin, karmaşık dinbilimsel oyunun ve çetin öte dünya görüngüsünün birbiri içinde eriyerek en sıcak ve en derin insan sesine, lirik şiirin ses tonuna nasıl dönüştüğünü duyumsayacaktır."

3.
Şövalye Yazını

YİĞİTLİK ŞARKILARI

Feodal toplum ilkin Fransa'da kuruldu ve "chanson de geste"ler, yiğitlik şarkıları biçiminde en önce burada yazınsal bir anlatım kazandı. Yiğitlik şarkıları okunmak için yazılmadı; şarkıcılar, yani *jongleurs* onları kalelerde, pazarlarda, hac yürüyüşlerinde[1] okudular. Kilise çoğu kez çok profan[2] nitelikli, bütün Ortaçağ boyunca serseri yaşamı sürdüren ve toplumun dışında bohem bir hayatı benimseyen, şarkı söylemenin dışında –günümüz deyişiyle– jonglörlük yapan ve palyaçoluğun her türüyle izleyicilerini eğlendiren lavtacıları genellikle kovuşturdu, ama azizlerin efsanelerini ve yiğitlik şarkılarını okuyanlara saygı gösterdi. Bu tür şarkıların yazarlarına trouvère, yani "bulucu" adını veriyorlardı; içlerinde seçkin şövalyelere de rastlanıyordu, örneğin Hasting Çarpışması öncesinde Fatih Wilhelm'in Normanlarına Roland'ın şarkısını söyleyen Taillefer gibi.

• *ROLAND ŞARKISI*

Antik epopenin Homeros ile başlaması gibi, yiğitlik şarkılarının da en eskisi en özel olanıdır: Bu şarkı Fransızların ulusal epopesi *Chanson de Roland*'dır. O çağın tarih yazarları 778'de Büyük Karl'ın İspanya'ya sefer düzenlediğini, ordusunun artçı birliğini dağlı Baskların Roncesvalles Boğazı'nda kuşatıp kılıçtan geçirdiğini, imparatorun torunu, sınır kontu Hroudland'ın burada şehit düştüğünü yazar. Epopenin tarihsel çekirdeği budur. Manzum öyküde Roland dağlı halklara karşı değil de genel olarak epik bir düşman

1) Hac yürüyüşü: Günahların bağışlanması için bunların bağışlandığı yere yapılan toplu yürüyüş. (ç.n.)
2) Profan: Dünyasal, dindar olmayan. (ç.n.)

olan Kuzey Afrikalılara, Faslılara karşı savaşırken şehit olur; onları akrabası Ganelon'un ihaneti getirmiştir Pireneler arasındaki pusu yerine. Akıllı Olivier her ne denli zamanında hilenin ayrımına varsa da, Roland yiğitlik gururuyla yardım istenmesine izin vermez. Ancak son an yaklaştığında Roland ünlü borusunu, Oliphant'ı üfler. Büyük Karl bu boru sesini duyar, ordusuyla geri döner, ama artık çok geçtir. Roland düşmanın eline geçmesin diye kılıcını kırmak ister, ama kılıç kırılmaz çeliktendir. Kılıcı ve boruyu başının altına koyar, eldivenini bir başmelek alır, ruhunu ise melekler göğe çıkarır. Epopenin olasılıkla daha sonraki bir çeşitlemesinde Büyük Karl yiğidinin ölümünün öcünü alır.

• ŞARKININ RUHU

Roland şarkılarının dünyası, yalnız savaş için yaşayan, insan üstü boyutlardaki yiğitleriyle henüz Eddalara ve sagalara yakın durmaktadır; ama yiğitleri daha çok soylu bir ruha sahiptir ve çok daha gözükara, Hıristiyan ve romantiktirler. Delilikleri ölçüsüzlüktür, yazgılarına karşı koydukları ölçüsüz bir kahramanlıktır. İçsel soylulukları ganimet için, savaşçı kahramanlık için değil, yalnızca Tanrı için, kral için ve Fransa için savaşım vermelerinde yatar. Manzum öyküyü artık baştan sona Haçlı Seferlerinin coşkusu sarmaktadır; bu coşku atalardan kalma barbarca savaşma arzusunu Hıristiyanlık inancının hizmetine sokmuştur. Katılanları feodal ruhun kibri ölümcül bir sadakatle kahraman önderlere, önderleri efsanenin Hıristiyan prens idealini oluşturduğu "çiçek sakallı imparator" Büyük Karl'a bağlamaktadır. Ve de yazında Batı kültürünün o büyük duygusal itici gücü yurt sevgisi belirir. Yiğitler "Tere France, molt estes dulce pais" (Fransız toprağı, sen çok tatlı bir ülkesin) diye iç çeker ve ölürler, "que dulce France par nus ne seit huni" (sakın ha bizim yüzümüzden Fransa'ya halel gelmesin). Fransız topraklarının "tatlı" sıfatıyla, en somut duygu alanından, tat alma duygusundan alınma bir görüngünün soyut ülke kavramına eklendiği bu gözüpek sıfatla yeni bir dünya başlar: kentlerden ve kiliselerden sonra ulusların dünyası.

• ŞARKININ DEĞERİ

"Ozanı çiğ bir ozan, ama ozan," diyor Lanson.[3] Her ne denli içinde pek çok savaş olsa ve savaşçılar da daha sonraki Gaskonyalı delikanlılar ya da *Üç Silahşörler*'in kahramanları gibi uçarı olsalar da, manzum öykünün bitimi yine de soylu coşkunun en arı doruklarına yükselir ve sel gibi akan ünsüz uyumuna sahip dizeler acıyla ve uzak ovaların üzerinden yiğit Roland'ın boru sesi gibi uğuldar.

• ŞARKININ DOĞUŞU

Roland Şarkısı'nın ve genel olarak "chanson de geste"lerin doğuşuna ilişkin görüşler birbirinden ayrılır. Bilginler, her ne denli günümüze gelen elyazmaları ancak 1170 dolayında yazılmış olsa da, manzum öykünün XI. yüzyılda doğmuş olabileceği konusunda görüş birliği içindedirler. Yazarı belki de manzum öykünün sonunda çok belirsiz bir biçimde adını söyleyen o Turoldus'tur. Sorun manzum öykü değil de söylencenin doğuş

3) Gustave Lanson (1857-1934): Fransız yazın tarihçisi. (ç.n.)

tarihiyle ilgilidir. Eski anlayışa göre, Frankların da öteki Germen halkları gibi balada benzeyen yiğitlik şarkıları olmalıydı; bunlar bir ozan epope biçiminde onları derleyinceye dek Roland çağından XI. yüzyıla dek "halk ağzında yaşadılar". Buna göre, *Roland Şarkısı* "Roman[4] biçimine girmiş Germen içeriktir". Buna karşılık, Fransız bilginleri yenilerde hep birlikte Roland Şarkılarının ve benzerlerinin yine yazın tarihçilerinin imgeleminin ürünü olan Frank yiğitlik şarkılarıyla hiçbir ilgisi olmadığını söyleyen Bédier'nin[5] kuramını benimsiyorlar. Bédier, Fransız yiğitlik şarkılarının tümünün, coğrafyadan bağımsız kuzey söylencelerinin tersine, sımsıkı bir yere bağlı olduğundan yola çıkar: Bunlarda şarkının yiğidinin kemiklerinin, silahlarının ya da başka anılarının saklandığı kilise ya da manastır büyük rol oynar. Bunların ise neredeyse tümü hac yerine giden aynı yol boyunca yayılmıştır; örneğin, Roland Şarkılarının anıları Fransızların Havari Aziz Yakub'un kutsal emanetlerini ziyaret için hac yoluna çıktıkları Compostela yolundadır. Bédier'ye göre, yiğitlik şarkılarını, Latin dilindeki yavan verileri çağın beğenisine göre allayıp pullayarak ilgili manastırlara bağlı kilise görevlileri yaratmış ve şarkıları da hacıların kilisede korunan kutsal emanetleri görmelerini sağlamak üzere onları kışkırtmak ve ayartmak için *jongleur*ler görevlendirmiştir. Buna göre, büyük Fransız yiğitlik şiiri turistik bir propaganda amacıyla doğmuştur.

Her ne denli Bédier'nin devasa donanımlı savına şu an karşı çıkmak olanaksızsa da, insan yine de bu tekdüze, renksiz ve aşırı ölçüde rasyonalist kurama karşı çıkıyor. Ozansal ruhbilim adına karşı çıkanlar var; Roland'ın ölümünü ve öbür şarkıların yüce, savaşçı bir coşkuyla dolu büyük sahnelerini sofu, silah taşımayan papazların, yine sofu hacıları eğlendirmek üzere "bulup buluşturduklarını" düşlemek kolay değil; çünkü yapıtın tümünü öyle bir savaşçılık ruhu sarıp sarmalamaktadır ki onu göz önüne aldığımızda Kuzey'in sagalarının yabanıl Germen savaşçı öfkesi mantıklı bir spor sevdası gibi kalıyor. Şu konu tuhaf ve üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur: Bédier imge yıkımının tümünü, bir paradoks olarak idealizmden, ulusal dargörüşlülükten çıkarıp gerçekleştirmiştir. Savaştan sonra kökeni kuşkulu "günlüklere" dayanarak Alman askerlerinin acımasızlığı konusunda kitap yazan bu bilgin, Fransız yiğitlik şarkılarının Frank, Germen, yani belli bir ölçüde Alman kökenli olmasına katlanamamıştır. Manzum öykülerin tümünün Fransız toprağında XI. yüzyılda doğduğunu ileri sürmüştür.

Günümüze topu topu 80 "chanson de geste" kalmıştır. Her biri Frank krallığı çağında geçer, Pipi'de, Büyük Karl'ın, Karl Martell'in, belki de Clovis'in (Chlodvig) zamanında; Fransız söylence üretme çağı 943'te Raoul de Cambrai'nin ölümüyle kapanır. Ötekilerin neredeyse parodisi olan *Pélérinage de Charlemagne*, Büyük Karl periyodu[6] içinde belirginleşir: Büyük Karl ve paladinleri[7] Konstantinopolis kralının konuklarıdır; yatmadan önce

4) Roman: Yeni Latin, örneğin Fransız, İtalyan, İspanyol. (ç.n.)

5) Joseph Bédier (1864-1938): Fransız yazın tarihçisi, Ortaçağ Fransız yazınının ünlü araştırmacısı, profesör. (ç.n.)

6) Bir yazarın ya da ozanın içerik açısından kümelenen ve birbiriyle bağlantısı olan yaratıları, özellikle de şiirleri. (ç.n.)

7) İmparator Şarlman'ın çevresinde bulunan on iki efsanevi soyludan her biri. (ç.n.)

kimin daha iyi övünebileceği konusunda bir eğlence düzenlerler; ama Konstantinopolis kralı onların söyleşilerini dinler ve ertesi gün onları övündükleri şeyleri gerçekleştirmeye zorlar. Şans eseri kutsal topraklardan yanlarında getirdikleri kutsal emanetler onlara yardım eder, Büyük Karl zırhlar içindeki yiğidi ve atını güzelce ikiye böler, Olivier Konstantinopolisli prenses karşısında erkekliğini şaşılacak bir biçimde kanıtlar ve sonunda da tüm kenti sele boğarlar ve kral merhamet etmeleri için yalvarır. Orange'lı Wilhelm çevresiyle ilintili dönemden bir şarkı olan Moniage Guilhelm de eğlencelidir. Lotharingia periyodu (Les Loherains) sonu gelmeyen kurmaca savaşları anlatır, Kral Martell Vandallarla çarpışır, Bordeauxlular Lotharingialılarla ölümüne savaşır vb.

• ŞARKILARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Fransız yazın tarihi "chanson de geste"lerle ilgili olarak pek esaslı bir görüş bildirmez, Fransız yazını öyle zengindir ki bu gösterişten kaçınır. Başka bir yazın olsaydı, hiç kuşkusuz, büyük bir saygı gösterirdi. Büyük çoğunluğu gerçekten de tekdüze bir okuma parçası ise de, başarılı bölümlerinde gerçekçilik, soylu retorika ve gerçek bir anlatım keyfi alabildiğine yerli yerinde bir karışım sunar. Ve de insanın unutamayacağı sahneleri vardır: Örneğin, Asi Haymon-oğlu Rainaud de Montauban, kardeşleri ve adamlarıyla kış günü ormanda saklanmaktadırlar ve sefaletten artık iyice bitkin düşmüşlerdir, derken, Rainaud annesinin kalesine ulaşır ve ağlayarak masaya kapanır; çünkü annesinden utanmıştır bu davranışından dolayı – okuyucu bu gibi sahnelerde o yabanıl yüzyılların her tür sefaletini yaşar.

• *CID*

İspanyollar da şarkı söylediler, olasılıkla Fransız örneklerini izleyerek; yiğitlik şarkılarıydı bunlar; günümüze bunların pek azı kalmıştır. En ünlüsü XIII. yüzyıla ait *Cantar del mio Cid*'dir: İspanyolların ulusal kahramanı Don Diaz de Bivar, Cid el Campeador ilkin bunlarda ortaya çıkar. *Cid*, yiğitlik şarkılarında henüz daha sonraki romantik şövalye değildir, kralla bir vergi hesaplaşması sonucu kapışır, bir sürgün olarak ilk işi iki tefeciden serüvenlerini karşılayacak nicelikte bir parayı kurnazlıkla almaktır, ardından bir rahiple karısına ve kızına kaça bakacağı konusunda pazarlık eder; trajik bir çatışmaya yol açan, Cid'in kızları ile evlenen infansların (prenslerin) drahomayı aldıktan sonra kadınlara aşağılayıcı bir biçimde davranmalarıdır. Manzum öykünün tümü savaş fidyesinin ve ganimetlerin paylaşımı, tutarın kesin biçimde belirlenişi üzerinedir – bu materyalist yiğitlik şarkılarında madalyonun öteki yüzünü, yiğitliğin maddesel yanını görürüz.

Ama manzum öykü *Cid*'in "eşref saatte doğduğundan" boş yere söz etmez: Yazınsal kariyerini bu atasal ve insanı düşkırıklığına uğratan yiğitlik şarkısına değil, XVI. yüzyıla ait, *Las Mocedades de Rodrigo* adlı uyaklı kroniğe ve en başta da romanslara borçludur.

• ROMANCERO

Sekiz heceli, dörder dizelik, ünsüz uyumu taşıyan şiir dörtlüklerinden oluşan ve lirik bir ses tonuna sahip manzum öykü, yani romans İspanyol yazınının en karakteristik ve dünya yazınının da en yaygın türüdür. *Cid* romanslarının bir bölümü eskidir, XV. yüzyıla

aittir ve halkçı bir karakter taşır, öteki bölümü ise daha sonraki taklitlerdir.[8] Romancero'da *Cid* artık İspanyollara özgü olağanüstü jestlerle görkemine bürünür, onur, gurur ve yiğitlik örneğidir; Kont Lara ve oğlu kraliçenin karşısına kentlerinin onuru incitildiği için baştan aşağı karalar giymiş olarak çıkarlar; derken, birdenbire, yas giysilerini üzerlerinden söküp atarlar ve zırhlara bürünmüş olarak çarpışmak üzere bu hakareti yapanın karşısına çıkarlar. *Cid* söylencesinin daha sonraki çağın ozanları üzerindeki, Corneille'den ve Herder'den başlayarak Victor Hugo'ya, Leconte de Lisle'e ve Swinburne'e dek süren devasa etkisini böylesine güçlü teatral ve dekoratif sahneler açıklamaktadır.

Lirik Şiir

Ortaçağ'ın lirik şiirinden söz açılırsa, trubadurları ve *minnesänger*leri gelir aklımıza. Ama insanlar daha önce de, bahar ve sevi konusunda trubadurlar tarafından alabildiğine uzun süre geçerli olacak o bildik biçimi vermeden önce, bu konularda kendilerini alamayıp şarkı söylüyorlardı. Bilginler Ortaçağ lirik şiirinin erken biçimleri olarak Mayıs Şarkılarını ve Dans Şarkılarını benimsiyorlar. Günümüze gelen en eski trubadur şarkıları Poitiersli Sınır Kontu Wilhelm'in şiirleri ve en eski minnesänger de Kürenbergi Şarkılarıdır; bu şarkılar henüz çiğ bir cinsellik vurgusuna sahip halk şarkılarına yakındır ve daha sonraki *minneliedler* de yeniden bu konuya döner. Ama trubadur ve minnesänger şiirinin altın çağında halkçı hiçbir özellik yoktur; çok bilinçli, seyrek görülen bir sanat kaygısıyla işlenmiş, kapalı bir toplumsal çevre içinde yazılmış bir şiirdir bu, esnekliği olmayan, saraylı bir etiketle kotarılır.

• PROVENCE

Saray kültürü ilkin Güney Fransa'da, Provence'ın "şarkı dolu kırlarında" sesine kavuştu, Avrupa kültürü için de öylesine yazgı belirleyici bir yüzyıl olan XI. yüzyılın tam sonunda. Geri plan prenslere özgü bir zenginliğe sahip Toulouse, Poitiers, Ventadorne vb. kontlarının şatosuydu; buralarda onca barbarlık ve hüzün, kasvet yüzyılından sonra dünyasal yaşamın uysal güzellikleri ilk kez keşfedildi. Kutlamalar, müzik, dans ve sevi serüvenleri burada tıpkı daha sonraki Rönesans ve barok saraylarında olduğu gibi çok yaygındı. Sevinç efendilere özgü bir zorunluluk sayılıyordu, yaşamın en büyük hazinesi olarak *gay saber*i, sevi ve şarkının "sevimli bilimini" görüyorlardı.

• TRUBADURLAR

Tarihin bu olağanüstü güzel ve kısa anından geride kala kala trubadurların şarkıları kaldı. Bu şarkılar Provence dilini pek az bilen günümüz okuyucusu için yanına yaklaşılmaz şarkılardır ve çeviriler onların biçimsel ve müzikal güzelliğini yansıtamaz. Bu şarkılar okunmak için değil, söylenmek için yazılmışlardır, müzik olmaksızın yarım yamalak kalırlar, müzikleri ise tekdüzedir ve günümüz insanının kulağına pek bir şey söylemezler. Yine de,

8) *Romancero del Cid*'i ilkin 1612'de Juan de Escobar yayınladı.

dünya yazınının en önemli bölümlerinden birini oluştururlar: Sevinin Batı biçimini Provençal ozanlar keşfetmiş ve bu geleneği aktarmışlardır. Avrupa'nın her lirik ozanı doğrudan doğruya onlardan öğrenmiştir öğreneceklerini, Avrupalı insan seviden söz açacağı zaman, hatta seviyi duyumsadığında, günümüze gelinceye değin trubadurların okulunu izler.

• SARAY SEVİSİ

Trubadurların sevi öğretisi kısaca aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1. Kadın kültü. Ozanın iç çekişlerinin uçuşup da konduğu varlık, kadın, üst düzey bir varlıktır. Dayanılmaz güzelliği şarkıcıyı ona sevdalanmaya zorlar; kadının kendisi sevdalı değil, daha ziyade narindir; "şövalyenin sevisini bir çiçek gibi benimser ya da yadsır". Catullus Lesbia'yı sevdi, Propertius Cynthia'yı sevdi, en azından Provence şarkıcısının Yüce Kadını sevdiği gibi sevdi – ama içlerinden hiçbirinin sevisinin konusu üzerine herhangi bir esaslı görüşü yoktu, öylesine apaçık gördüler ki sevi ve nefret yüreklerinde birbirinin yanı başındaydı; büyük ayrım buradadır. Lesbia ve Cynthia ile ilgili olarak onları ele veren binlerce ayrıntı konusunda bilgimiz var; trubadur kadını konusunda o bildik ideal görünümü çizer: kadınların her biri ak tenli ve eflatundur (sarışınlar önceliklidir), salt *pretz*, yani 'değer'dir ve bedeldir, ki bu da hemen hemen aynı şeydir. Güzelliklerinin yanı sıra genellikle bilgisini ve cortezia'sını, yani saraya özgü inceliğini överler.

2. Kadın yalnızca seçkin bir kökenden gelen, kocası olan bir kadın olabilir. Bir lirik şiirde kızdan söz edilmez. Evlilik ve sevi birbiriyle bağdaştırılamaz. Maria de Champagne, "Açıklıyor ve kararlılıkla belirliyoruz ki, sevi egemenliğini evli iki eşe yayamaz," diye belirtir. Andreas Capellanus, "Evlilik sevi zorunluluğundan kurtarmaz," diye bir belirlemede bulunur. Evlilik Ortaçağ aristokrasisinin gözünde pratik işler alanına aittir; amacı mülkün artırılması ve dünyaya yasal ardıllar getirilmesidir; pratik iş, "dünyasal sevi", çoğu zaman şövalyeyi karısına, "göksel sevi" adına başka bir kadına hayran olduğunda da bağlayan pek içten bir bağdır.

Kadın ve şövalye birbirleriyle feodal bir ilişki içindedir. Şövalye bulunacağı hizmetleri sunar, kadın kabul eder, bunu belirtmek için de bir öpücük ya da bir yüzük verir. Kadın şövalyeye çeşitli görevler verebilir. Şövalye de kadına kayıtsız koşulsuz bir bağlılık göstermek zorundadır. Kadın, şövalyeye hiçbir biçimde borçlu değildir. Ama eğer isterse şövalyeyi bağlılıkla yerine getirdiği hizmetleri için ödüllendirebilir.

• ÖDÜL

Sonraki çağlar için bu ödül en duyarlı sorundur. Ortaçağlılar için çok daha az bir kafa yorgunluğu gerektiriyordu. Bu açıdan kesin bir anlaşma da oluşmadı. Şövalye vardır, sevisinin tam bir karşılık görmesi için yanar tutuşur; şövalye vardır, daha azıyla da yetinir; bir başka şövalye ödülün her türünden vazgeçer. Anlaşılan, Ortaçağlılar saraydaki evlilik yıkımını pek de trajik bulmuyorlardı. Andreas Capellanus'un sevi yasalarına göre, şövalyenin ödülü uzayıp giden, gerçek bir evlilik yıkımına yol açmayan flört olabilirdi. Zamanla münzevi çizgiler giderek daha da güçlendi: "Bakirliğim seviden gelir," diye şarkı söylüyor daha sonraların bir trubaduru olan Guilhem Montaghagol.

3. Sevi "fons et origo omnium bonorum", yani en yüce ahlaksal değerdir. Sevi insana soyluluk katar, sevdalı, cömerttir ve cesurdur, sevi her şövalye eyleminin kökenidir. Sevi şövalye eğitiminin en önemli aracıdır.

Trubadur sevisinin özü umutsuzluk değil (kadın şövalyenin duygularına karşılık verebilir), uzaklıktır. Uzaklık mekânsal olabilir, toplumsal, ahlaksal olabilir; kadın uzlaşılmaz değil de güçlükle ulaşılandır. Batı sevisi, "Faust" insanının sonsuzluğa ulaşma çabası ve iradenin merkezi bir yerde konumlandırılmasına dayanan simgesel duygu burada başlar.

• TENSONLAR, ANDREAS CAPELLANUS

Kaygısız, uçarı Provence şatolarının insanlarını sevinin kuralları şarkılardan bağımsız olarak da sürekli meşgul etti, bu konudaki tartışmalar kısmen bir topluluk oyunuydu, kısmen de *dilettant* tarzda bilimsel bir üretim. Ozanlar bu topluluk oyunlarının etkisiyle *tenson*ları, tartışma şiirlerini yazdılar; konusu, sevinin sağladığı sevinçlerin mi yoksa verdiği üzüntünün mü daha büyük olduğu ve kimi benzer temalardı. Verilen kararları kimi zaman yazıya döktüler; Andreas Capellanus,[9] *De Amore*'yi, saray sevisinin ders kitabını bunlardan oluşturdu. Efsane yenilerde kuşkuyla karşılanan "cour d'Amour"lardan, sevisel mahkemelerden böyle doğdu; bu mahkemeler yüksek düzeyden birer kadının başkanlığında, formalite niteliğindeki görüşmeler sonucu kararlar verdi.

• SARAY İNSANI OLARAK OZAN

Ozansal pratik de sevi duyguları gibi sıkı kurallara bağlıydı, hatta provençal, ikisi arasında bir ayrım gözetmezdi, şiir yazmaktan söz eden ders kitaplarına Leys d'amors, sevinin yasaları adını veriyorlardı. Ozanların bir lonca bilinci yoktu, şiirlerini yazından saymazlardı (çünkü bunları yazıya dökmezlerdi), seviye hizmet sayarlardı. Şiir saray yaşamının dile geldiği pek çok alandan biridir; bu şiirde çok büyük bir rol oynayan güzel bir selamlama biçimi olarak olağanüstü bir nezaket gösterisidir; dans ve şarkı gibi seçkin ve sanatsal bir eğlencedir. Ozansal anlaşma, tıpkı sevisel anlaşma gibi saray kurallarının bir bölümüdür.

• OZANLAR VE EFSANELER, RUDEL, CABESTANH, BERTRAN DE BORN, B. DE VENTADORN, VIDAL

Uzman olmayan kişi trubadurların şiirleri arasında bir ayrım yapamaz, her bir şiiri tek bir ozan yazmış gibidir. Bu şiirleri günümüze getiren elyazmaları birer ozanın yapıtlarını saklamaz, her biri birer seçkidir. Ozanlar kişisel profillerini çağlarında bir bütünlük taşıyan yaşamöyküsel efsaneleriyle kazanırlar. Amor de lonh'un, "uzak sevi"nin çok güzel bir şiiri esinlediği Jaufré Rudel etkileyici bir efsanenin kahramanıdır: Efsaneye göre, tüm yaşamı boyunca hiç görmediği, denizaşırı bir ülkede yaşayan bir kontese sevdalan-

9) Diyakoz Andreas, Marie de Champagne'ın, Chrestien de Troyes'nın destekleyicisi olan kadının sarayında XII. yüzyılın ikinci yarısında yaşadı. Kitabının bölümleri şunlardır: Sevi nedir? Sevi kimler arasında olanaklıdır? Neden ona sevi adı verilir? Sevinin etkisi nedir? Seviye kimler elverişlidir? Sevi nasıl elde edilir? Kilise görevlilerinin sevisi üzerine. Rahiplerin sevisi üzerine. Parayla elde edilen sevi üzerine. İstenen şeyin verilmesi üzerine. Köylülerin sevisi üzerine. Şehvet kadınlarının sevisi üzerine vb.

mıştır; öte kıyıya ulaşmayı başardığında artık ölümcül hastadır; kontes hastanedeki yatağına gelir ve trubadur bu hanımın kolları arasında ruhunu teslim eder. Châtelain de Coucy söylencesiyle Guilhem de Cabestahn'ın adını birbiriyle bağlantılandırmışlardır: Kıskanç kale komutanı ve beyi trubadurun sökülmüş yüreğini karısının yanında bulur. Sirventés'in, yani siyasal yerginin ustası Bertran de Born (yakl. 1140-1215) efsanelere yakışan, alçak bir serüvenci ozandır: İngiliz prensesini babasına karşı kışkırtır; bu yüzden Dante'nin *Cehenem*'inde başını ellerinde taşıması gerekir. En iyi trubadur olan ve kıskanç kocalar yüzünden saraydan saraya kaçan Bernart de Ventadorn (öl. 1195) efsanelere özgü bir karakterdir. İçlerinde en delisi, dişi bir kurt olarak vaftiz edilmiş olan yüreğinin kadını Loba'yı elde etmek için kurt kılığına girmiş olan Peire Vidal'dır (öl. 1205). Serüvenlerle dolu yaşamı boyunca Macar Kralı III. Béla'nın sarayına da gelmiştir. Kıbrıs Adası'nda bir Yunanlı kızla evlenir ve o günden sonra Bizans imparatorunun tahtına da göz diker. Efsane, trubadurların çağı ne denli meşgul ettiğini göstermektedir; ama henüz ozan olarak değil de şövalye ve sevdalı olarak.

Bir sonraki çağı trubadurlarla ilgili olarak iki sorun ilgilendirmektedir: 1. Trubadur sevdasındaki yaşantısal izlenim nedir? 2. Trubadur uzlaşmasının kökeni nedir?

• TRUBADUR ŞİİRİNDEKİ GERÇEK

İmgeleri yıkan XIX. yüzyıl trubadur-düşü ve trubadur-yaşamı arasındaki uzaklığa bir şehvet duygusuyla değinir. Trubaduru Yüce Kadının kocasına çoğu kez feodal bir bağ bağlıyordu: Yüksek soylu yoksul şövalyeyi ya da kentsoylu çocuğu hizmetine aldı ve trubadur için *sirventés*lerinde efendisinin politikasını güncelleştirmek, karısının güzelliğini anlatarak da saygınlığını artırmak onun için bir görev oldu. Hizmetleri karşılığında ödül kazandı; seviye dair bir ödül değil de daha somut şeyler: Giysi, yemek, konaklama, nakit para, olasılıkla küçük bir feodal mülk. Doğal olarak, bu koşullarda trubadurun kendisi ve kadın konusunda söylediği şarkılar ciddiye alınamaz. Trubadurun boyun eğdiğini, hayranlığını belirten şarkısı yalnızca bedeli ödenmiş bir *panegyricus*'tur.[10] Aslında, Yüce Kadın pek de yüce değildir: Bernart de Ventadorn bir şiirinde sevdalısına eğer kocası onu dövecek olursa nasıl davranması gerektiği konusunda akıl verir; büyük bir saray şiirinin, Erec ile Enide'nin öyküsünün kadın kahramanı sürekli olarak tokatlanır, oysa, "doğa yarattığında kendisi bile şaşırmıştır" bu başyapıtına. Ve de sevdalı şövalye de pek o denli sevdalı değildir: Sevdası yalnızca ozansal bir kurmacadır, Kadının iyi niyeti yalnızca *mentir cortes*, yani nazik bir yalandır.

XIX. yüzyılın eleştirel ruhu burada da bir parça hedefi ıskalamıştır. Bu konuda bir genelleme yapılamaz. Gerçekten de, yoksul trubadurlar vardı, bunların toplumsal ve maddi durumu hor görülen jonglörlerden pek farklı değildi – bunların Yüce Kadına duydukları sevda yalnızca sözel bir jonglörlük eylemidir. Ama trubadurların yer aldığı listede bu adı taşıyanların peşin para için ah edip inlediği konusunda bir varsayımda

10) Panegyricus: Öven, yücelten anlamına gelir ve Eski Yunanlılarda bayram nedeniyle düzenlenen toplantılarda okunan, ataların eylemlerini, herhangi bir siyasal düşünceyi vb. öven şarkılar. Daha sonra Romalılarda belirli bir kişiyi kutlayan konuşma halini almıştır. (ç.n.)

bulunamayacağımız seçkin pek çok adda vardır. Ayrıca, kocaların karılarını dile düşürmek için o sıralar ozanlara para ödediğine inanmak zordur. Ancak çok genel olarak trubadur-sevdasının duygudan çok bir saray jesti olduğu söylenebilir.

• KÖKENİ

Bir başka sorun da ilk trubadurun saray sevdasının ve şiirin miladını hazır olarak bulduğu ve kullandığı bu bağlaşmanın nereden çıktığıdır. Benimsenen genel kanıya göre, trubadur şarkısı halkçı Mayıs şarkılarının ve dans şarkılarının arılaşmasından doğmuştur. Ama saray yaşamının saray sevisini ve saray *ozanını kendiliğinden üretmiş olmasıyla* yetinmeyenler de vardır. Bu kişiler esinleyici gücü Fransız kültürü dışında arıyor. Kimileri Antik şiirden dem vurmaya çabalıyor; Ovidius'un etkisinin olduğu kuşkusuz. Kimileriyse Ortaçağ'ın o çok dünyasal Latin sevda şiirinden, vagantes-şarkıların[11] sakladığı sevda şiirinden söz ediyor. Müslüman örneklere göndermede bulunanlar da var; son zamanlarda bu görüşü destekleyen güçlü kanıtlar mevcut. Kimileri de Hıristiyan mistisizminin şiirin başlıca esin kaynağı olduğunu ileri sürüyor; her ne denli trubadurlara örnek olarak Meryem şarkılarını değil, tam tersinin onları esinlediği söz konusuysa da. Tüm bunlardan daha ilginç bir kuram ise son olarak Denis de Rougemont'un açıklamasıdır: Güney Fransa şiiri Albi sapkınlığından doğmuştur. Buna göre, ozanlar dinsel düşüncelerini açıkça belirtemedikleri için sevisel bir alegoriye büründürmüşlerdir. Yürütülen bu düşünce inandırıcı değildir – ama eğer bu iki önemli düşünsel devinim aynı çağda ve yerde yan yana yaşıyorsa (trubadurların en başta gelen destekçileri aynı zamanda sapkınlığın da destekçisidirler), birbirleriyle ortak bir yanlarının olduğu –belgelerini sapkınların kovuşturanlar yok ettiği için ilişkilerini bugün belirleyemiyorsak da– varsayılabilir.

Şuna da kuşku yoktur ki, trubadurların hızla inişe geçişi Albililere karşı yürütülen Haçlı Savaşlarının sonucudur. XIII. yüzyılın başında Simon de Monfort'un Haçlıları tüm Güney Fransa'yı yakıp yıktı. Trubadurların destekçileri mallarını mülklerini yitirdi, ozanlar ise yabancı saraylara savruldular.

• MINNESANG

Trubadurların şiirinin Kuzey Fransa'da, İtalya'da, Pirene Yarımadası'nda ve özellikle de Almanya'da pek çok izleyicisi çıktı ortaya. Alman izleyicileri, minnesängerler seviyi daha içtenlikle ve aynı zamanda daha soyut bir biçimde kavradılar.

• WALTER VON DER VOGELWEIDE

Bir parça tekdüze olan bu yığında Walter von der Vogelweide[12] belirginleşir. Canlı ve çok yönlü kişiliği Minnesang uzlaşmasını aştı ve cesur bir yenilik olarak şiirine kişisel

11) Vagantes: Ortaçağ'ın gezgin şarkıcısı. (ç.n.)

12) Walter von der Vogelweide: yaklaşık 1198'den sonra göze çarpar. Şiir bilimini Viyana sarayında Reinmar'dan öğrendi, sonra o söylencenin kuşattığı Thüring'in Wartburg'unda yaşadı, onun ardından bir dâhi ve tuhaf bir kişi olan Hohenstaufen İmparatoru II. Frederik'in çevresine katıldı, ondan feodal bir mülk de edindi. 1230 dolayında öldü.

izlenimlerini de kattı. Güncelliğini ve ölümsüzlüğünü dolaysız, içtenlikli tonuna borçludur: Theokritos tadındaki *pastourelle*'i, Ortaçağ lirik sevi şiirinin tek örneği olan *Unter den Linden* günümüze dek canlılığını korumuştur. Walter saray şiirinin zarafetiyle halk şarkısının canlılığı arasında talihli bir orta yol bulmuştur. Sevi şiirleri dışında düşünce yüklü yergi şiirleri yazdı; bunlarda çağının kokuşmuşluğuna ağıt yaktı (bu durumda öteki çağlar ne diyebilir ki), ayrıca efendisi İmparator II. Frederik'in hizmetinde siyasal şiirler yazdı. Çağdaşı bir ozan onu şiirleriyle on binlerce kişinin ruhunu lanete boğmakla suçladı; çünkü inananları Papa'dan uzaklaştırmıştı; bundan şu sonuca ulaşabiliriz: Şiirin o zamanlar yaşama hayli güçlü bir etkisi olmuş olmalıdır...

Walter sevisel sözleşmenin kapalı dünyasını yıkıp geçti, yaşantısal şarkıları ozanların Minnesang ve gerçeklik arasında yer alan uzaklığın ayrımına varmalarını sağladı. "Bu uzaklığı aşmak konusunda," diyor R. M. Meyer, "ozanların önünde üç yol uzanıyordu: Yüce Minne'yi Tannhäuser gibi yadsımak, Neidhart[13] gibi parodi üretmek ya da Ulrich von Lichtenstein gibi şiiri yaşamda da gerçekleştirmek."

• TANNHÄUSER

Tannhäuser'in günümüze gelen şiirleri önemli değildir, efsanesi daha güzel ve önemlidir. Tannhäuser Yüce Sevdaya sırt çevirip Venüs'ün mağarasına çekildi ve sıkılıncaya, günahlarından pişmanlık duyup insanlar arasına geri dönünceye dek burada yaşadı. Papa günahlarını bağışlamadı: Hacı bastonu filizlenip çiçeğe durdu, Tannhäuser ise bundan böyle sonuna dek Venüs'ün mağarasında mutluluk içinde yaşadı. Efsaneden öyle anlaşılıyor ki, Ortaçağ, insanın sandığı ölçüde asetik (çileci) bir anlayışa sahip değildi.

• NEIDHART

Neidhart de Reuenthal (yakl. 1180 ve 1250 arası), "dörpisch"in, köylü biçeminin yaratıcısıdır. Dans şarkılarında ve kış şarkılarında seçkin hanımlar değil de kanlı canlı köylü kızlar, dans etmeye hevesli yaşlı köylü kadınlar ve beylere özenen budala köylüler yer alır. Yoksul düşmüş bu gezgin şövalye hem kalelerde, hem de köylerde günceldi. Halkçı bir tat taşıyan, Flaman ressamlarını anımsatan şarkıları tekdüze, aşırı seçkin Ortaçağ şiirinde insana soluk aldıran bir renk tonu yaratır.

• LICHTENSTEIN

Göze en çok çarpan renk tonu, hiç kuşkusuz, Ulrich von Lichtenstein'dır (1227 ve 1276 arası). Ailesinden Lichtenstein prensleri çıkan bu Avusturyalı Don Quijote'nin şiirleri çok sayıdadır ve yaşamını onlara uydurmak ister. Manzum yaşamöyküsünde, daha on iki yaşında bir içoğlanıyken yaşamını bir kadına adadığını anlatır. Şövalye idmanlarında kadınının onuru uğruna pek çok kargı kırar, bir defasında parmağını da delerler. Kadının sevisi konusunda hâlâ kuşkulu olduğu için parmağını keser ve bir

13) Reunthal von Neidhardt (1180 ile 1190 arası-1246'dan önce): Alman *minne* ozanı. (ç.n.)

çekmece içinde, kısa bir şiirle birlikte o kadına gönderir. Derken, otuz kişinin eşliğinde Venedik'e gider, her biri için bir kadın giysisi yaptırır ve Lombardiya'da, Avusturya'da ve Çek ülkesinde Kraliçe Venüs'ün bu ülkeleri dolu dizgin geçtiğini ve bütün şövalyeleri düelloya davet ettiğini ilan eder. Bu tuhaf düşüncesi kesin bir başarı kazanır: Her yandan şövalyeler akar onunla çarpışmak için, 307 kargı kırar ve Viyana'ya ulaştığında artık ona eşlik eden şövalyelerin sayısı seksene ulaşmıştır. Yolda sevdiği eşiyle karşılaşır (çünkü onun karısı da vardır, hatta sayısız çocuğu) ve birlikte çok güzel bir gün geçirirler. Bu büyük yürüyüş kadını da sarsar, ama daha başka denemeler ister. Kadının kalesinin eteğinde, cüzzamlılar arasında dört gün bekler, yine de güzel bir günde bu işten bıkar; artık kadını uğruna Kutsal topraklara gitmekten vazgeçmiştir, onun yerine kendisine başka bir kadın seçer.

Minnesang da trubadur şarkısı gibi kısa bir süre sonra inişe geçer; onun mirasına kentsoylu usta şarkıcılar konmuştur.

Şövalye Epopesi

• BAĞIMSIZ AHLAK

Şövalyelik ideali Batılı insanın öte dünyada değil de bu dünyada bir anlam bulduğu ilk tutum alıştır. Dindarlık gerçek şövalyenin ana çizgileri arasındadır, Tanrı'ya hizmet en yüce hizmettir ve şövalyelik idealinin oluşmasına Treuga Dei'nin[14] sonucu olarak kabaran ve pek zor engellenen savaşma hırsını Hıristiyanlığın hizmetine sunduklarında yol veren Clairvauxlu Aziz Bernard ve ona akraba bir ruh taşıyan yüksek soylu kökenli kilise hizmetlileridir. Yine de, şövalye ideali Yeni Ahit'in idealiyle özdeşleştirilemez ve de şövalye kültürünün ilk ozanlarının Provence'ta, Ortaçağ'ın en tehlikeli sapkınlarının, Albililerin yanı başında çiçeğe durması çok karakteristik bir özelliktir.

• ŞÖVALYE İDEALİNİN ÇİZGİLERİ

Şövalye kültürü yükseksoylu saraylarında gelişti; en başta gelen belirtisi *cortezia*, yani nezakettir. Nezaketin karşıtı *vilania*, yani köylülüktür; bu da gösteriyor ki, Antik *urbanitas*ın, yani kentliliğin doğrudan devamıdır. En başta gelen çizgileri şunlardır: Koşulsuz cesaret (şövalye onuru), beden bakımı, neşelilik, cömertlik, daha önceki bölümde sözü edilen saraylı sevi ve en önemlisi de ölçü bilinci. Bu etik beklentilerin biri ya da öteki o sıralar günümüze göre yerine getirilmesi çok daha güç bir işti: Saray kural çizelgesinin doğuşuna dek insanların yıkanmanın en birincil kurallarını bile kaçınılır saydığını akılda tutalım; ölçü bilinci, yani yemede-içmede, öfkede, kinde, konuşmada, övünmede ölçülü olmak, barbar özgürlüğün oğullarına kimbilir ne yasaklar getirmişti!

14) Treuga Dei: Ortaçağ'da her türden savaşın, silaha başvurmanın yasak olduğu dönem, bunun cezası lanetlenmeydi. (ç.n.)

Şövalye ve saray kültürü aristokrat bir karakter taşır, yalnızca pek az bir azınlık bunda bir pay sahibiydi. Sonuncul düşü, sayısız formaliteler aracılığıyla tüm saray yaşamını kapalı bir formalite yaşamına dönüştürmek ve böylece de saraylı olmayan daha aşağıdaki dünyadan tümüyle ayırmaktı. Kültürün Huizinga'nın[15] yapıtlarında vurguladığı oyun karakteri hiçbir yerde bu zengin ve bol vakti olan toplumsal katmanın yaşama sanatında olduğunca apaçık değildir: Yaşamlarını sihirli bir değnek dokunuşuyla kurallara uyan, seçkin, zarif bir topluluk oyununa dönüştürmeye çabalıyorlardı. Bu süreç Provence şatolarından yola çıkar ve kralın her eyleminin oyun kuralına dönüştüğü XIV. Louis'nin sarayında doruğuna ulaşır. Arzunun ardında, yaşamı bir formaliteye dönüştürmek için, kaostan doğan korku ve insanın en yüce düşünsel içgüdüsü olan Düzen postulası bulunmaktadır.

Tüm bunlarla bunca ilgilenmemizin nedeni şövalye idealinin "yaşam"dan çok bir yazın olmasıdır. Yaşam bir form değildir; temiz, kapalı bir form dünyası ancak sanatta olanaklıdır. Şövalye dünyasının düşçüleri yazına kaçtılar: İlkin ulaşılacak ideali onda betimledikleri için, sonraysa gerçek yaşamda yaşayamadıkları yaşamı imgesel bir biçimde yazınsal olarak yaşamak için. Şövalye ideali yazınsal bir idealdir ve bunu gerçekleştirenler de Lichtenstein ve Don Quijote'dir, yani yaşamı kitaplardan öğrenenlerdir.

• KİTAP ŞİİRİ

Yiğitlik şarkısıyla şövalye epopesi arasındaki özlü ayrım, yiğitlik şarkılarının ağızdan ağıza yayılma geleneğine göre yaşayan söylenceler temel alınarak, şarkı gibi söylenmek üzere hazırlanmalarıdır; şövalye epopesi ise kitaplar temel alınarak hazırlanır ve kendisi de içten okunacak ya da yüksek sesle okunacak bir kitaptır. İlk şövalye epopelerini bilgin, kısmen papaz yazarlar yazmıştır; bunlar seçkin dinleyicilere 'chanson de geste'lerden daha seçkin öyküler sunmak istiyorlar ve bu yüzden de konularını halk tarihinden değil, bilginlerin tarihlerinden, klasik Eskiçağ'dan alıyorlardı.

• ANTİK KONULU EPOPE

Ortaçağ insanı şövalyeliğin Yunanistan'dan ya da Roma'dan çıktığını kabul ediyordu. İlk şövalye epopeleri bu düşsel dünyayı canlandırır. Lambert li Tors ve Alexandre de Bernay'nin geniş kapsamlı manzum romanının kahramanı Büyük İskender'dir;[16] Fransız şiirinin ve dramasının genel şiir biçimi olan on iki hecelik çift uyaklı Aleksandrinin adı olasılıkla bu şiirden gelmektedir. Ortaçağ'ın Dünyaya Egemen İskender'i Hint ve Yahudi kökenlidir, mucizevi ve kimi zaman da derin anlamlı serüvenlerin kahramanıdır. Camdan bir fıçıyla denizin dibine iner; düşmanından yılanların besleyip büyüttüğü, ölümcül bir öpücüğe sahip zehirli-kızı armağan olarak alır; yiğitleri ormanda günışığına çıkarıl-

15) Johan Huizinga (1872-1945): Hollandalı kültür tarihçisi. (ç.n.)

16) Ortaçağ İskender söylencesinin kaynağı İS III. yüzyıla ait bir sahte Kallisthenes öyküsüdür ve bunu Presbiteryen Başpapaz Leo X. yüzyılda Latince'ye çevirmiştir. İlk Fransızca çevirmeni Albéric de Besançon XI. yüzyılın başında bunu temel alarak konuyu işlemiştir.

dıklarında sararıp solan çiçek-kızlar bulurlar; sonunda da Cennet'in surlarını kuşatmaya kalkar, ama ölümlü olduğu için vazgeçer.

Troya Savaşı Öyküsü[17] Benoît de St. Maure'un, İngiliz Kralı II. Henry'nin saray ozanının yapıtının izinde gelişmiş, yayılmıştır. Adı bilinmeyen bir Fransız ozanı ise XII. yüzyılın ortasında *Aeneis*'i şövalye epopesine dönüştürmüştür. Kuzey Almanyalı şövalye Heinrich von Veldeke (1135 ve 1200 arası) bu Fransızca manzum öyküyü kaynak olarak kullanmış, Alman şövalye şiirini kurarak "Alman diline ilk dalı aşılamıştır". Bu ozanlar Antik tanrıları ve mitolojiyi almadılar, yapıtlarının merkezinde yeni anlayışa uygun olarak saray sevisi ve şövalye düelloları yer alır. Lavinia annesiyle sevinin niteliği konusunda uzun bir söyleşi yapar ve pencereden kendisi için Turnus ile elinde kargısıyla çarpışan Aeneas'ı izler.

• HÜMANİZM

Her ne denli Vergilius bu giysiler içinde kahramanını tanıyamaz olsa da, bu manzum öyküler yine de dünyasal kültürün ve gelecek olan hümanizmin öncüleridir. Romalılar artık burada nefret edilesi, şehit-katleden paganlar değil, izlenecek ideal karakterlerdir, hem de Hıristiyan olmamalarına karşın. Her ulus Antik kökenini sorgulamaya başlar; Britler, örneğin, Brutus'un torunlarıdır, Franklar Aeneas'ın bir yiğidinden gelmektedir. Matière de Rome'un, yani Antik konu çevresinin yeni keşfedilen Aristoteles felsefesiyle aynı zamanda belirmesi bir rastlantı değildir.

• BRETON SÖYLENCE ÇEVRESİ

Antik konulu şövalye epopelerinde artık şövalye epiğinin asıl öğelerini buluruz: Başlıca itici güç olarak saray sevisini ve bütünsel bir şövalye dünyasıdır bu, ama bu kez Eskiçağ'a aktarılmıştır. Ne ki, Eskiçağ yine de Ortaçağ'ın ruhuna aşırı ölçüde yabancıdır, ne de şövalye düşlerini kesin olanak buraya aktarabilir. Şövalye epiği Matière de Bretagne'da, yani Brötanya söylence çevresinde atmosferine uygun yöreyi ve konuyu bulduğunda gelişmiştir.

• KRAL ARTHUR

Anglo-Saksonların eski topraklarından çıkardığı Kelt Britler, Gal dağları arasına ve Brötanya'nın kayalık körfezlerine çekildiler ve burada bilicilik doğalarının hüzünlü yoğunluğuyla atasal şan şöhretten ve gelecekteki dirilişlerinden söz eden masallarda avuntu aradılar. Bu masalların merkez noktasında "Batı'daki Büyük Çarpışmayı" yitirse de ölmeyen ve Avalon Adası'nda perilerin tutsaklığında yaşayan, bir gün dönecek ve halkı için dünya egemenliğini elde edecek Kral Arthur yer alıyordu. Bilicilik gerçekleşti. Arthur ve halkı bütün dünyayı ele geçirdiler, ama masalsı krallara ve masal yaşamı süren halka uygun biçimde, masal biçiminde gerçekleşti bu.

17) Troya Savaşı'ndan söz eden Ortaçağ manzum öykülerinin kaynağı Homeros değil, daha sonraki iki Antik romandır: Frigyalı (eskiden Kütahya ve Afyonkarahisar dolayları) Dares'in öyküsü savaşı Troya gözüyle, Giritli Diktys'inki ise Yunan gözüyle anlatır.

• YAYILIMLARI, WACE

Kelt söylenceleri XII. yüzyıl boyunca Brötanya'dan ve Galler'den Fransız dil bölgesine yayıldı. Aktarımda Plantagenet hanedanından İngiliz krallarının Fransızca konuşulan sarayı büyük rol oynar.[18] Normanlar İngiltere'yi fethettikten sonra yeni toprağın düşünsel işgaline giriştiler, atasal-tarihine sahip çıktılar. Aracılığı sayesinde Büyücü Merlin, Arthur ve Yuvarlak Masası ve bütün Kelt gösterişinin Avrupa bilincine aktığı Geoffrey of Monmouth'un Latince kroniği *Historia Regum Britanniae* (1110-54) bu işlevi yerine getirir, özellikle de Wace'in 1155 dolayında bu kroniği temel alarak Fransızca manzum öykü Roman de Brut'yü yazması bu sonucu yaratır.

• MARIE DE FRANCE

En büyük Ortaçağ kadın ozanı Marie de France İngiliz sarayında yaşamış ve *lais*lerini, yani kısa manzum öykülerini burada yazmıştır. Tüm şövalye şiirleri içinde günümüz okuyucusunu doğrudan doğruya etkileyen yapıtlar bu gizemli kadının yapıtlarıdır. Fransalı Marie'nin büyüsünü belirlemek çok güçtür: Onun büyüsü tam da sözcüklerle kavranamayan, günbatımına özgü, usdışı ve ruhsal olarak alabildiğine gerçek, duyguyla ve derin, anlatılmaz bir anlamla yaratılmış eksiksiz bir atmosferdir. Kısa öyküleri sadakat üzerine, denemelerden geçiş üzerine (*Fresne, Eliduc*), ölümlülerle sevdalı periler üzerine (*Lanval*) etkileyici şövalye öyküleridir, içlerinde çoğu kez hiçbir olay geçmez, yalnızca Tristan ile Isolde ormanda buluşurlar, ağlarlar ve yeniden ayrılırlar. Marie de France gerçekten de romantizmin Ortaçağ'ı düşlediği türden tek Ortaçağ ozanıdır.

Büyüleyiciliğini sağlayan belki de Kelt söylencesinin onda ve Tristan manzum öykülerinde en talihli durağında bulunmasıdır: İlkel çiğliğinden, açık saçıklığından, abartmalarından saray çevresinde artık arınmıştır, ama daha sonraki ozanlarda olduğu gibi tümüyle şövalyelere özgü bir kostüm-oyununa dönüşmemiştir henüz yazıları. Henüz masal ormanının uğultusunu, mitosun ruha yönelik bir biçimde serimlenen sonsuzluğunu korumaktadır.

• KELT MİTOSU, ÖLÜM MİTOLOJİSİ

Çünkü Kelt söylencelerinin tümü mitik kökenlidir. Yunanlılarda olduğu gibi Keltlerde de bilgilerini, bilgeliklerini ve arzularını kalıntı bırakmaksızın mitik bir biçime büründürebilmek Tanrı vergisiydi. Ama Yunan mitolojisinin gücü plastik betimlemeyken, dünyanın gizemli şeylerini insan biçimine, elle tutulur bir biçime getirmekken, Kelt mitosu salt belli belirsiz akan ışık ve gölge, birbiri içinde eriyen yabanıl sevinç ve daha da yabanıl olan acıdır; işte, tam da bu yönüyle, bu çepersiz sezgiselliği nedeniyle, tıpkı Antik mitoloji gibi modern insanın ruhuna daha yakındır. Kelt masalı –eğer bilginlere hak verecek olur-

18) Anglo-Normanlar VII. yüzyılda en iyi Fransızlardır. Benzeri bir durum günümüzde en temiz Fransızca'yı konuşan Cenevrelilerin durumudur. Ayrıca, Ortaçağ İngiltere'sinde Fransızca konuşmak sınıf olarak ayrılmak anlamına geliyordu: Halkın İngilizcesine karşılık aristokrasinin dilidir. Marie de France, Wace, Benoît de Saint Maure, II. Henrik'in ve eşi Aquitanialı Elenora'nın sarayına bağlıdır, pek çok Güney Fransalı trubadur da buraya gelir.

sak– binlerce biçimde, tekrar tekrar öte dünyayı, mutluların yaşamını, perilerin adasını, uzak batıdaki sürekli gülen ya da sürekli ağlayan insanların adasını betimler ve bunların tümü Ölüler Adasıdır. Keltler en batıdaki Avrupa halkıdır, ölüler dünyasının bekçileridir. Prokopios'un yazdığına göre, Brötanya Yarımadası insanları Frank kralına vergi ödemek zorunda değillerdir, onların feodal hizmetleri uzak adalara ölüleri aktarmaktır...

• ATMOSFER, CHRÉTIEN

Mitik anlayış zamanla puslanmıştır, ama söylenceler işte tam da bu nedenle ruhlar üzerinde egemenlik kazanırlar: Burada her sözcüğün ve jestin derin bir anlamı olduğunu duyumsarız; her ne denli bu derin anlamın ne olduğunu bilmesek de. Yalnızca sezeriz, tüylerimiz diken diken olarak, en içsel yanlarımızda onu duyumsayarak büyük bir gizemin varlığını sezeriz. Tıpkı nereye gittiğini kendisi de bilmeyen Gral'ın gizemli çağrısıyla artık kendisine bağladığı seçilmiş yiğit gibi...

Bir paradoks olarak, Matière de Bretagne'ın şövalye şiirine aktarılmış biçiminde en büyük rolü oynayan ozan tüm bunlardan habersizdi. Chretien de Troyes,[19] bu yavan ve mantıklı Fransız yurttaşı, tıpkı Karinthy'nin[20] Simgelere karşı Hiçbir Duyarlılığı Olmayan Adamı gibiydi: Kelt söylencelerinin derin bir anlam taşıyan simgelerini sözcük anlamıyla algıladı ve kendi kendine ne denli ev varsa o denli de âdet vardır, yani âdetler değişir diye düşündü. Örneğin Perceval hasta Balıkçı Kralının şatosunda akşam yemeğindedir. Ozan akşam yemeği sırasında "bir Gral"[21] getirdiklerinden söz eder. "Ama masa örtüsü için ne diyeyim!" diye haykırır birkaç dize sonra. "Papa elçisi, kardinal, papa bile bundan daha beyaz masa örtüsü üzerinde yemek yemez!" Mitosun tek sözcüğünü bile anlamamıştır. Onun için ve –olasılıkla– okuyucusu ve dinleyicisi için önemli olan, yalnızca şövalye dünyasının yetkin betimidir: Süslü donanım, giysiler, mobilyalar, ziyafetler ve tüm şövalye lüksünün ayrıntılı betimi, heyecanlı düellolara ve şövalye oyun kurallarına sorgusuz sualsiz uyan kadınlar ve yiğitler. Şövalye şıklığının hatırı için masal ormanının gizemini harcamıştır.

Matière de Bretagne'ın alabildiğine karmaşık gerecinin billurlaştığı nokta Tristan, Arthur ve Gral'dır.

• TRISTAN

Tristan söylencesi[22] kapalı, bütünlük taşıyan bir kompozisyondur. Tristan ile Isolde'nin içtiği büyülü içki, sevinin her türden insan iradesinden bağımsız yazgısal egemenliğini

19) Chretien de Troyes, 1160-1190 yılları arasında yazdı. Koruyucusu Aquitanialı Elenora'nın kızı Marie de Champagne onu Lancelot üzerine yazmakla görevlendirdi. Yapıtları: *Lancelot ou le chevalier de charette*, *Cligès*, *Yvain* ve bir *Percefal* fragmanıdır.

20) Frigyes Karinthy (1887-1938): Mizahçı, ozan, yazar, eleştirmen, çevirmen, XX. yüzyılın ilgi alanı açısından en evrensel, en verimli, en güncel Macar yazarı. (ç.n.)

21) Gral, Holy Gral: Son akşam yemeğinde Hazreti İsa'nın kullandığı varsayılan sahan ya da kâse. (ç.n.)

22) *Tristan* söylencesinin Fransız biçimleri: *Thomas*'ın 1170 dolayına ait bitirilmemiş yapıtı, Béroul'un 1011 dolayına ait romanı. Joseph Bédier görkemli, modern bir dili olan *Tristan et Yseut*'sünü bunları bütünleyerek oluşturmuştur.

simgeler. Sevgililer ancak korkunç güçlükler pahasına birbirleriyle buluşabilirler; ama daha sonra sürüldükleri ormanda birlikte yaşarken aralarına kılıç yerleştirirler ve sonunda da Isolde kendi isteğiyle Kral Marke'ye geri döner, Tristan ise bir başkasıyla, Pamuk Elli Isolde ile evlenir. Peki neden?

Bu, Batı sevisinin gizemidir, "karşılıklı mutsuz sevi"dir (Rougemont).[23] Belki de, birbirlerini değil de seviyi, sevisel acıyı ve sevinin ölümcül tehlikelerini seviyorlardı. Sevi ve ölüm bu söylencede derin bir biçimde iç içe geçer ve Wagner'in geleceği günü bekler.

• ARTHUR, AVENTURE, LANCELOT

Tristan söylencesinde şövalye dünyasının duyusal yanını görmekteyiz, Arthur-çevresindeyse neşeli ve cesur yanını, Alman şövalye şiirinin çevirisi olanaksız şu yetkin sözcüğüyle belirtecek olursak, Hochgemüt denen o çizgiyi. Arthur'un şövalyeleri serüvenler aramak için yola çıkarlar. Serüven şövalye yaşam anlayışının en önemli öğesidir, yazgının tamı tamına karşıtıdır; serüven yazgının kitabına neredeyse hiç uymayan, beklenmedik bir olaydır: Yenilmesi gereken beklenmedik bir dev, kurtarılması gereken –olasılıkla kadınsal yalnızlığından da– beklenmedik bir kadın – derken, şövalye yoluna devam eder, sanki hiçbir şey olmamış gibi, daha sonraki serüvenlerine doğru ilerler. Kelt masal dünyası anlamı yitik mucizeleriyle, konuşan hayvanlarıyla, büyülü kaynaklarıyla, her şeyi göze alan büyücüleriyle serüven arayan şövalyeler için en elverişli alandır. Kral Arthur, söylence çevresinin merkezinde yalnızca bir ad olarak yer alır, gerçek kahraman Lancelot'dur, Kraliçe Guinevere (Genièvre) ile bir suç anlamına gelen, ama şövalyece bir sevi yaşayan Lancelot.

• GRAL

Üçüncü büyük söylence, *Kutsal Gral'ın Aranışı*, şövalye dünyasının dinsel-mistik yanına bakar. Az önce sözünü ettiğimiz Kelt masallarının gizemliliği en çok bu söylence çevresine uygundur. Gral'ın kalesi gizemli bir gizli yerdedir, yalnızca seçilmiş olanlar oraya ulaşabilir; kalede açıklanamaz törenler yapılmaktadır ve gizem, en büyük gizem Gral'ın kendisidir. Chrétien'de kap, Robert de Boron'da kadehtir ve Arimathialı Aziz Yusuf Haçın altında İsa'nın kanını biriktirmiştir bunda, Wolfram von Eschenbach'ta mucizevi bir değerli taştır... Aklı başında Chrétien bunca gizemle ne yapacağını bilemedi ve Perceval'ini yarıda bıraktı. Onun sürdürücüsü, vakur Robert de Boron dinsel bir mistisizme büründürdü söylenceyi: Gral kalesini yalnızca temiz şövalye kurtarabilir, Gawain ve Lancelot iflas bayrağını çeker, yalnızca genç Perceval (Parsifal) bulur yolu. Çok daha sonraki manzum romana artık evli, dünyasal bir yaşam sürdüren Perceval bile uygun değildir, Gral kendisine bakir bir şövalye bulur, Galahad'ı, Uzak Adaların Prensi'ni.

Ve bilginler için de bu söylence en büyük gizemlerden biri anlamına gelir: Tıpkı eskiden şövalyelerin Gral kalesini araması gibi bilginler de Gral söylencesinin kökeni-

23) Denis de Rougemont (1906-1985): İsviçre asıllı Fransız denemeci. (ç.n.)

ni ararlar. Kelt mistik öğeleri tıpkı –kökeni konusunda kuşku duyulan– kutsal metinlerden söylenceye geçen Hellenistik olaylar gibi kuşkuya yer bırakmazlar. Din tarihçileri bununla yetinmezler, Hint, İran köklerine dek giderler ya da saray sevisi olarak Albililerle bağlantı kurarlar.

Şövalye epopesi Almanlarda Fransızlara göre daha uzun ömürlüdür ve daha önemli ozanlara, örneğin Wolfram'a ve Gottfried'e anlatım aracı olarak hizmet eder.

• WOLFRAM, *PARZIVAL* VE RUHU

Wolfram von Eschenbach'ın[24] yontulmamış, tuhaf kişiliği, tıpkı büyük çağdaşı Walter von der Vogelweide gibi saray uzlaşmalarını kırıp parçalar. Şiirinde en ilginç olan da bu unsurdur. Yeteneğini ölçüp biçmek nice yapıtında özgün olduğunu bilmediğimiz için güçtür. Chrétien de Troyes'dan pek çok yararlandığı kuşkusuz; kendisi *Parzival*'inde kaynak olarak Kyot adında Provence'lı bir ozana göndermede bulunur; Guyot de Provins adında bir Fransız ozan gerçekten de vardı, ama şövalyelerden söz eden yapıtı günümüze gelmemiştir. Eğer Wolfram yapıtının büyük bir bölümünü çevirmiş idiyse de, bu konuda ona hiç de bağlılık göstermemiştir; çünkü Fransızca bilmiyordu. Çarpıtılmış Fransızca adlar şiirlerine tuhaf bir tat verir: Feirefiz, 'fair fils'ten gelmektedir; Kondwiramur belki de 'Conduire amour'dan; Orgeluze, Orgueilleuse'den ve bu türden kökeni belirlenemeyen Gramoflanz, Trevrizent gibi deyişlere yer verir.

Şuncası kuşkusuz ki, yapıtında Gral söylencesinin büyük boyutlu, genel bir biçimiyle karşılaşırız. Parzival burada Chrétien'de olduğu gibi serüven arayan bir şövalyeden daha ötededir; masallara özgü, Kelt söylencelerinde özgün bir yeri olan Balga'dan daha büyük bir anlam taşır; Parzival kıvranıp duran ve iyiye doğru savaşım veren bir candır, Faust'un şövalye biçimindeki atasıdır. Hasta Gral kralını iyileştirebileceğini, ama budalalık edip de kurtarıcı soruyu savsakladığını anlayınca büyük bir Kuşku'ya tutsak olur: Tanrı'nın kendisinden değil de Tanrı'nın iyiliğinden kuşkuya kapılır ve insani dünyadan kopar, Tanrı'yı buluncaya dek bir yarı deli olarak ormanlarda dolaşır. O zaman artık yeniden Gral kalesine gidebilecek ve oranın egemeni olacaktır.

• EŞ SEVİSİ

Bu manzum öyküdeki bir başka yenilik Parzival'in –bir kentsoylu gibi– kendi karısını şövalye sevdasıyla çılgınca sevmesidir. Onun da her iyi şövalye gibi eşini bırakıp serüven aramaya gittiği doğrudur, ama bu arada sürekli olarak eşini düşünür. Ve kış günü bir ormanda atını sürerken karda gördüğü üç damla kan zihninde eşinin yüzünü canlandırır, onun da yüzü tıpkı böyle beyaz ve kırmızıdır, bu anıyla trans durumuna geçer, bakışlarını kandan saatlerce alamaz; bu sırada bir iki saniyeliğine kendine gelir ve Kral Arthur'un şövalyelerini teker teker eğerinden alaşağı eder; sonunda Gawain bu kan

24) W. V. Eschenbach 1170-1220 yılları arasında yaşadı. Yüksek soyluların hizmetinde yoksul bir şövalyedir; bir süre o da Wartburg'un konuğu olmuştur.

damlalarını bir şalla örterek onu kurtarır. Şövalye sevisi sonunda büyüklüğünü dışsal eylemlerle değil de içsel yoğunlaşmayla açığa vurur; Dante'ye Chrétien de Troyes'dan daha yakınızdır.

• GRAL

Ama Gral'ın gizemi konusunda Wolfram'ın da Chrétien'den daha fazla bir duyarlılığı yoktur. Gral kalesinde onu da gösteriş büyüler: Gral'ın en büyük erdemi gereği, mucize yaratma gücü dolayısıyla her Gral şövalyesinin istediğini yiyip içmesidir bu. Ve de Wolfram'ın köylülere özgü, ağır aksak biçemi de betimlenen şövalye şıklığıyla tuhaf bir karşıtlık yaratır: Örneğin, Parzival üzgün bir biçimde Gral kalesinden uzaklaşırken bir içoğlanı öfkeyle arkasından bağırır: "Ir sit ein gans", bunun anlamı aşağı yukarı şudur: "Kazkafalı bir beyefendi!"

• BİÇEMİ

Bunun yanı sıra biçemi Barok gibi kişiseldir. Aklına gelen her şeyi söyler ve de aklına geldiği gibi yapar bunu ve çoğu kez de tümüyle şaşırtıcı şeyler gelir aklına. Güzel, çıplak bir kadını, örneğin, şişe geçirilmiş bir tavşana benzetir, bir başka kadının bakireliğini ise yaranın üstüne konsa hiç kuşkusuz hemen iyileştirir diyerek karakterize eder.

• GOTTFRIED

Tristan söylencesini Almanca işleyen Gottfried von Strassburg (1200 dolayı) çok daha şaşırtıcı bir yetenektir. Bu ozanda Wolfram'ın ve genel olarak Orta Yüksek Alman ozanlarının naifliğinin ve yontulmamışlığının izi bile yoktur; o salt bilinçlilik, salt ustalık, salt üstünlüktür. Uyağı, tartımı, dili öyle görkemli bir biçimde kullanır ki sesi renklendirmenin o Güney bölgesine özgü pırıltısı açısından, müzikal büyü açısından Rilke'ye ve Stefan George'ye değin ona benzer Alman ozanına pek rastlanmaz. (Orta Yüksek Almanca'nın Yeni Yüksek Almanca'ya göre daha melodik olduğu da doğrudur.) Epik ve lirik öğeleri tıpkı ustası Ovidius gibi, o şık uçarılık konusunda bir parça benzediği Ovidius gibi, tam bir ölçü içinde birleştirir. Karşılıklı konuşmaları doğaldır ve kimi zaman ağızdan bir Ortaçağ salon söyleşisi gibi dökülürler. Onun Tristan'ı bir şövalyeden çok kur yapan bir kişidir. Gottfried'i şövalye dünyasında ilgilendiren, serüvenin dışsal akışı değil, yalnızca sevidir; büyük sevi efsanesinin kahramanlarını içsel yönleriyle tanıtır, Tristan onda çağın Werther'i olacaktır.

• KLASİSİZM Mİ?

Keskin gözlere sahip, yetkin bir eleştirmendir. Çağdaşı ozanların değerini ölçer biçer ve alaycı bir tavırla en büyük rakibi Wolfram'ın saraylara özgü ölçü bilincini tanımayan imgelemine karşı çıkar; bu sözcüğü bir Ortaçağ ozanı için ne ölçüde kullanabilirsek, o ölçüde bilinçli bir klasiktir. Yalnızca çağdaşı Alman ozanlarından değil, Fransız ozanlarından da daha Latin bir ruha sahiptir – Alman yazınının böyle bir ikili mucizesi vardır.

• KUŞKU

Bu ozanın Ortaçağ'ın o zorunlu kurallarından bunca bağımsız oluşu neredeyse anlaşılmaz bir şeydir. Yalnızca seviyi ciddiye almıştır. Tanrısal yargılamayı[25] bile eğlence konusu yapmıştır. Isot kendisine kocasından ve az önce ırmağa kayıp düştüğü sırada yardım ettiği dilenciden başka hiç kimsenin dokunmadığına yemin eder. (Bu dilenci aslında kılık değiştirmiş olan Tristan'dır.) Yeminini kızgın demiri tutma denemesiyle pekiştirmeye hazırdır. Denemeyi kazanır, kızgın demiri elinde taşır ve ona hiçbir şey olmaz; çünkü "nazik Tanrı" (Gottfried'in deyişi) aslında sahte olan yemini onaylar. Söylence buraya dek sürer. Ama Gottfried buna şunu ekler: "Bundan da anlaşılacağı üzere, pek erdemli İsa rüzgâra göre (wintschaffen) sağa sola uçurulacak bir pelerindir." Bu tip bölümleri okurken Ortaçağ'ın elkitaplarına dayanarak düşündüğümüzden çok daha karmaşık olduğuna güç de olsa inanmamız gerekir.

• KELT SÖYLENCELERİNİN YAYILIŞI

Ortaçağ yazını ulusal yazınlar olarak bölünmemiştir. Kelt söylence çevresi Avrupa insanının uluslar üstü bir ortak hazinesidir – bu imgesel Avrupa görünümünün tıpkı Hıristiyan efsaneleri gibi bir parçasıdır. Arthur masalı İngiltere'den yola çıkar, Fransa'da gelişir ve en yüksek şiirsel anlatımına Almanya'da ulaşır ve ardından, çok daha sonraları İngiltere'de yeniden derlenir. Bu derleme Ortaçağ'ın tam sonunda gerçekleşmiştir: Sir Thomas Malory'nin (yakl. 1400-1471) *La Morte d'Arthur*'ü ilk İngiliz matbaacısı Caxton'ın bastığı yapıtlar arasındadır.

• MALORY

Geniş kapsamlı, ama yine de insanı sıkacak ölçüde uzun olmayan roman üç Kelt söylence çevresini –Lancelot ile Kraliçe Guinevere'nin sevisi merkezi bir konumda olmak üzere– birbiri içinde eritir. Kaynakları Fransız düzyazı romanlarıdır. Söylence Malory'ye gelinceye dek saraylara özgü tüm zorlama aşınmıştır; şövalye idealinin dış belirtilerinin bu sırada artık modası geçmiştir. Temizlenme süreci sırasında söylenceden geride kalan yalnızca değerli olan şeylerdir: Kelt masal ormanının atmosferi ve şövalyeliğin temiz idealizmi. Artık bu kitapta hiçbir ayrıntılı betim ve alabildiğine ilginç olan, ama söylencenin havasına uymayan Chrétien'in ve büyük Almanların manzum öykülerindeki ruhbilimsel derinlik yoktur. Malory'nin şövalyeleri artık kalelerin dışında başka kalacak yerin bulunmadığı, çalışan insanların ve gündelik yaşamın var olmadığı, yalnızca yiğitlerin, devlerin ve tehlikedeki küçük hanımların bulunduğu bir ülkede yaşamaktadır. Şövalyeler ve küçük hanımlar sanki yeryüzünde dolanmazlar da daha hafif ve daha hoş bir ortamda yaşarlar. Ve bu bütünü de belirsiz, kendine özgü bir melankoli sarar: Yazar olağanüstü şövalyelerin artık çoktan ölmüş olduklarını bilir, Kral Arthur da hiç dönmeyecektir, gerçeklik onun Kırmızı ve Beyaz Gül savaşlarında

25) Ortaçağ'da adalet dağıtım yöntemi. Buna göre, sanığın suçlu ya da suçsuz olduğu kimi denemelere göre, örneğin ateş ya da su sınavına, düello sonucuna göre belirlenirdi. (ç.n.)

yıkıma uğramış ve çıldırmış İngiltere'sidir ve o yenik tarafta çarpışmıştır. Kitabı konusunda yerli yerinde güzel sözler eder Andrew Lang: "Delikanlılar için ve delikanlılığını korumuş olan erkekler için *Morte* değer biçilemeyen bir hazine olarak kalır."[26]

• ALMAN HALK EPOPELERİ

Şövalye epiği en büyük etkiyi Alman topraklarında yaratmıştır: Germen kahramanlık söylencesini canlandırmış ve yeni bir ışıltıya büründürmüştür. XIII. yüzyıl boyunca Avusturya ve Bavyera topraklarında şövalye epopesi doğrultusunda Erken-Germen söylence hazinesini ele alan sayısız manzum öykü doğdu. Geçen yüzyılın bilim dünyası yazarı bilinmeyen bu yapıtlara halk epopeleri adını verdi; çünkü romantikler, Grimm kardeşler ve onların izleyicileri bu manzum öyküleri halkın kendisinin kolektif bir biçimde yarattığını düşünüyorlardı. Adlandırma doğru değildir: "Halk epopeleri" halka saray epopelerinden daha yakın değildir; konuları ve yazarlarının belirsizliğinden başka bir farkları yoktur.

• *NIBELUNG ŞARKISI*

"Halk epopeleri" arasında *Nibelung Şarkısı* XIX. yüzyıldan başlayarak Alman ulusal epopesi sayılır ve değer ve önem açısından çok belirgin bir yeri vardır.

• İÇERİĞİ

Burgundiya Kralı Gunther mucizevi güce sahip Kraliçe Brünhilda ile evlenmek ister; bu kraliçe yalnızca düelloda kazanan yiğitle evlenmek istemektedir. Gunther, Tarnkappe'si sayesinde görünmez olabilen Siegfried'in yardımıyla rakiplerini yener ve Brünhilda ile evlenir; Siegfried ise ödül olarak Gunther'in küçük kızkardeşi Krimhilda'yı kazanır. Zamanla kraliçeler arasında rekabet gelişir ve tartışmanın verdiği ateşle Krimhilda aslında Siegfried'in yenmiş olduğu gerçeğini ifşa eder. Brünhilda öç alma planı için Gunther'in en büyük feodal beyi Hagen'i kazanır; o da bir av sırasında Siegfried'i yaralanabileceği tek noktadan vurur. Krimhilda, bir süre sonra, zamanla Etzel'e (Attila) varır. Burgundiyalıları konukluğa çağırır, Burgundiyalılarla Hunlar arasında tartışma çıkarır ve Burgundiyalıların kaldığı büyük salonu ateşe verir. Korkunç savaşlardan sonra Burgundiyalılar en son ferdine varıncaya dek ölür.

• DOĞUŞU

Geçen yüzyıl boyunca, *Nibelung Şarkısı*'nın doğuşuna ilişkin olarak Lachmann'ın kuramı egemendi: Lachmann, Wolf'un Homeros kuramına dayanarak, *Nibelung Şarkısı*'nın birçok kahramanlık şarkısının çırpıştırılıp bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıktığını savlamıştı. Her bir şarkının nereden çıkıp nereye dek yayıldığını, özgün biçime birinci, ikinci ve üçüncü kişinin biçimleyip kattığı bağlamların hangileri olduğunu da kesin olarak söyleyebilmişti. Bugün artık geçen yüzyıl biliminin bu kendine güveni insanı salt eğlendirir. Epope gerçekten de kahramanlık şarkılarından doğmuş olabilir;

26) Andrew Lang (1844-1912): İskoç ozan, yazın tarihçisi, etnolog. (ç.n.)

ama pek çok şarkının birbirine yamanması biçiminde değil de büyük bir ozanın biricik şarkının konusunu epope boyutlarına çıkarması biçiminde. Olasılıkla, *Der Nibelunge Not* adlı uzun bir manzum öyküyü de epopesinin ikinci yarısına kaynaştırmıştır. Bu ozan kim olabilir sorusuna gelince, bir buçuk yüzyıllık Alman bilimsel çabası bile bunu ortaya çıkaramadı; olasılıkla hiçbir zaman da ortaya çıkaramayacak. Yalnızca şuncası sezilebilir, Avusturya'da yaşadı ve 1200 dolayında yazdı büyük epopesini.

• KOŞUTLUK

Nibelung Şarkısı manzum yazılmış bir şövalye öyküsüdür; ama erken-pagan söylencesi ilkel bir güçle saraya özgü dış görünüşü aşıp ortaya çıkar. İki dünyanın karışımı sonucu *Nibelung Şarkısı*'nın biçemi, öyküsü, dünya anlayışı tuhaf, etkisiz denemeyecek bir ikililik, koşutluk sergiler. Bir bütün olarak ele alındığında erken tarihli söylencenin bu yumuşatılmış biçimi özgün barbar boyutu olan Edda Şarkıları'ndaki biçiminden daha insancıl ve daha zevklidir.

• SÖYLENCENİN BİÇİM DEĞİŞTİRMESİ

Özgün biçimde, Brünhilda, Sigurd'un (Siegfried) sevgilisidir, ama Sigurd büyülü bir içki içer ve onu tümüyle unutur; pagan geçmişi dolayısıyla *Nibelung Şarkısı*'na alınmayan bu öğe hiç kuşkusuz Brünhilda'nın o yabanıl öç alma hırsının derin bir biçimde nedeni olur. Özgün, ilkel çevrede, kraliçeler derenin üst yanında saçını hangisinin yıkayacağı konusunda kapışırlar; *Nibelung Şarkısı*'ndaysa kendilerine eşlik edenlerle birlikte kiliseye kimin önce gireceği konusunda kavga ederler. Kesin ayrım ise şudur: Edda'da Atli'nin (Attila) Burgundiyalı kralları hazinelerine konmak için öldürtmesi ve Gudrun'un (Krimhilda) kocasını ağabeyleri için öldürmesi. *Nibelung Şarkısı*'nda ise kocası için ağabeylerini öldürtür. Çünkü bu arada Hıristiyanlık ahlaksal dünya düzenini değişikliğe uğratmıştır. Paganlarda en kutsal akrabalık kan bağıdır, kardeş kocadan önce gelir, Hıristiyan anlayışına göreyse evlilik kutsaldır, en güçlü insansal bağdır. Söylence buna uygun olarak dönüşüm geçirir.

Barbar söylence ve şövalye dünyasının çelişkisi biçemde de duyumsanır. Ozan, Brünhilda'nın büyüleyici giysisini betimler ve "vil schones" diye ya da "minnechliches" (sevgiye değer), "megedin" diye, yani kızcağız diye adlandırır Brünhilda'yı; tam da Kral Gunther'in bu kızcağızın devasa kalkanından iyice korkup geri çekilmeyi düşündüğü sırada olur bu ve de Brünhilda kargısını Gunther'in kalkanına öyle büyük bir güçle fırlatır ki Gunther ve Siegfried yere düşeyazar. Nazik Siegfried kargıyı ters bir biçimde geri fırlatır; sevgili küçük hanımı gereğinden çok incitmemek için. Bürünülen "giyim kuşam" artık neredeyse Fransız klasisizminin peruka takmış Romalı kahramanlarına ya da Biedermeier döneminin yüzü kız yüzüne benzeyen erken Macar ve Alman yiğitlerini anımsatır.

• ALMAN *İLYADA*'SI

Nibelung Şarkısı'na genellikle Alman *İlyada*'sı denir. Benzetme o denli yersizdir ki Homeros'un manzum öyküleri Yunanlıların kutsal kitabı, her türlü kültürlerinin te-

mel taşıyken, *Nibelung Şarkısı* XIX. yüzyıla dek Almanların düşünsel yaşamında hiçbir rol oynamamıştır; öyleyse, ulusal önemi İlyada'ya göre gözden giderek ırak kalan, sonradan ortaya çıkma ve sözde bir önemdir.

• NAİF EPOPE

Ama sanatsal açıdan bakıldığında bu karşılaştırma tümüyle yersiz değildir. *Nibelung Şarkısı* gerçekten epopedir; epope kaynaklı görkemde *İlyada*'ya o denli yaklaşır ki Batı yazınlarının epik yapıtları arasında böyle bir iki yapıt ya vardır, ya yoktur – ve o denli de naif bir epopedir ki *Aeneis* ve tüm ardıllarının yaptığı gibi Homeros geleneklerini bilinçli olarak izlemez, ama bunun yazarı Homeros'tan habersiz olarak büyük epopenin biçimsel olanaklarını kendiliğinden bulmuştur. Bunlar arasında sürekli süsleme sıfatları, sahneye çıkan karakterleri yücelten *epitheton* ornansları, yaklaşan ve yas tutulacak büyük olayların önceden sezilmesi, yinelemeler ve en başta da o öğrenilmesi olanaksız, Homeros'a özgü uzun soluğu vardır. Tıpkı büyük Yunanlı gibi, usul usul, bilgece ve zevkli bir biçimde, uzun uzun anlatmayı bilir. Karakterleri de sözcükleri kullanırken pek tutumlu davranmazlar: Siegfried, sırtına saplı kargıyla, uzun uzun ve oransal olarak oldukça dostça söyleşir katilleriyle; sınır kontu Rüdiger, ki Burgundiyalılara karşı duyduğu dostluk ve Hun kralına karşı yüklendiği feodal sadakat ruhunu ikiye bölmektedir, Burgundiyalılarla birbirlerinin üzerine yürüyüp birbirlerini kılıçtan geçirmeden önce daha da uzun ve daha da dostça söyleşir.

• İNSANCILLIK

Genellikle –savaş sahneleri, yanan büyük salon ve son cinayetlerin kanlı atmosferi bir yana– *Nibelungenlied*'in biçemi için "dostça" sıfatını kullanabiliriz. Gerçi öyküsü soğuk ve barbarcadır; ama bu öykü hazır bulunmuş ve yapılabildiğince yumuşatılmıştır. Yazar yapıtını yazarken kendisini belli ki ancak Burgundiyalı kralların Avusturya yüksek soylusunun insana dostça gelen, insana neredeyse güven aşılayan şatosundaki konukluğunu ele aldığında iyi duyumsamıştır. Manzum öykünün Hıristiyan yardımseverliğinin de ılık bir hava kattığı sıcak insancıllığı Homeros'u anımsatır.

• TRAGIKUM[27]

Yapıt türünün ağırlığı bakımından onu şövalye epopeleriyle karşılaştırmak olanaksızdır, belki de ona yalnızca bir tek Wolfram'ın *Parzival*'i yaklaşabilir, orada da yazgımızın ne ölçüde modern olduğunu bilemeyiz. *Nibelung Şarkısı*'nda her ne denli şık bir giyim kuşama büründürülmüş bir biçimde olsa da en kapsamlı Ortaçağ tutkuları ortalıkta dolaşır durur: Sevi, dostluk, feodal sadakat ve dipsiz bir öç alma arzusu. Ve seçkin şiirlerde şövalye ölçülülüğünün izin vermediği şey, *Nibelung Şarkısı*'nın trajik bir gelişmesi vardır, Burgundiyalıları acımasız bir pagan yazgıya, hattı yarı yarıya ayrımına vardıkları bir sona yöneltir; "her sevinç işte böyle acıya dönüşür" diyerek şarkı sona erer. Krimhilda

27) Trajedi karşısında gösterilen insansal büyüklük, sarsılmazlık. (ç.n.)

ve Hagen trajik kahramanlardır; onlara benzeyen kahramanlarla yalnızca Yunan ve Shakespeare trajedilerinde karşılaşırız; içlerinde dünyalar birbiriyle çarpışır.

• YÖRE

Ve tüm manzum öyküde büyük Ortaçağ ırmakları uğuldar; bunlar aynı zamanda yapıtın bugünkü canlı yöresel karakterini sağlar: Nibelungların hazinelerini batırdıkları Ren ve özellikle de ozanın yurdunun ırmağı Tuna, o Tuna ki, kıyısında Burgundiyalılar ölümlerine yürürler.

• SONRASI

Nibelung Şarkısı, kalan elyazmalarının sayısına bakılacak olursa, Ortaçağ'da çok güncel olmalıdır. Günümüze gelen son elyazmasını İmparator Miksa XV. yüzyılın sonunda yazdırmıştır. Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra unutulmaya yüz tutmuş, preromantizm onu XVII. yüzyılda yeniden keşfetmiştir. Bundan sonra da uzun süre unutulmuştur, ta ki Almanlar burada ne zengin bir Ren hazinesinin gömülü olduğunun ayrımına varıncaya dek. Büyük Frederik şarkının yayımcısına ağır bir dille suçlayan kaba bir mektup bile yazmıştır. XIX. yüzyıldaki işlenişleri arasında en ünlüsü Hebbel'inkidir; Wagner Ring Tetralogie'sinde söylencenin Edda biçimini temel olarak alır.

• *KUDRUN*

"Halk epopelerinin" bir başka başyapıtı, *Nibelung Şarkısı*'ndan daha az önem taşıyan *Kudrun Şarkısı*'dır. Çok daha sonraları ortaya çıkmış (en erken tarihli olanı 1240'ta, yine Avusturya'da yazılmıştır) ve *Nibelung Şarkısı* bir örnek olarak karşısında yer almıştır. Bunu *Odysseus* ile karşılaştırmak bir âdettir; benzerlik yalnızca her ikisinin de deniz kıyısında geçmesi ve sadakatle bekleyen bir kadından söz etmesi temeline dayalıdır. Ozanı anlatımın büyük bir ustasıdır; öykü birbirine çok benzeyen üç bölüm boyunca ince ince, salına salına ilerler; ve o sahne, tutsaklık acısını çeken köle prensesin deniz kıyısında çamaşır yıkadığı, haberci kuşu gördüğü sahne insanın belleğinde yer eder. Bir atmosferi olan tek Orta Yüksek Almanca manzum öykü budur.

• KRONİKLER, VILLEHARDUIN, JOINVILLE

Şövalye dünyasını bir ozansal ideal olarak değil de bir gerçeklik olarak tanımak isteyenler ulusal dilde yazılmış tarihyazımının ilk denemelerine, büyük-Ortaçağ Fransız elyazması anı yapıtlarına yönelir. Kuru, kıvrak zekâlı ve gözüpek Villeharduin (yakl. 1150-1213), IV. Haçlı Seferine katılanların Kutsal Topraklar yerine daha yakındaki ve daha büyük yağma olanağı sunan Konstantinopolis'i nasıl ele geçirdiklerini anlatır. Yapıt neredeyse çiğ bir biçimde 'chanson de geste'lerin gerçeklik yanını gösterirken bir başka büyük anı olan Joinville'in (1225-1317) kitabı Fransız Kralı Aziz Louis'den söz eder ve şövalye epiğine karşılık gelir. Kutsal kralın iyilik dolu, ciddi ve kronik yazarının da neşeli ve cesur figürü, ikisinin dostluğu, denizaşırı ilişkileri, yiğitlikleri ve talihsizliklerinin öyküsü ve uyuyan rahibin üşümesin diye üstünü örten Bakire Meryem şövalye çağının sıcak idealizmini yansıtır.

4.
Kentsoylu Yazını (1300-1500)

ŞÖVALYELİĞİN GÜNBATIMI

XIV. ve XV. yüzyıllar "Ortaçağ'ın güzü"dür; Büyük Ortaçağ kurumlarının, imparatorluğun, feodalitenin, şövalyeliğin inişe geçtiğine tanık olunur. O çağda yaşayanların kendileri henüz şövalyelik idealinin önceki yüzyılların en büyük esinleyicisi olduğunun ve artık yaratıcı gücünü yitirdiğinin ayrımında değildir. Ama hâlâ şövalye yiğitliğinin ve ün kazanma arzusunun tarihi devindirdiği düşlemiyle yaşamaktadırlar; yeni şövalye kastları, gözüpek ve talihsiz bir sona ulaşan şövalyelik girişimleri doğmuş, hatta tam da bu sırada Burgundiyalı prenslerin ve İyi Yürekli Philip'in ve Arslan Yürekli Richard'ın sarayında en bütünsel görünüşüne kavuşmuştur.

• ŞÖVALYE LİRİZMİ, MEISTERSANG

Bu geç çiçeğe duruş şövalye yazınının biçimlerine de yaşam sağlar: Christine de Pisan (yakl. 1363- yakl. 1429) ve Orléans Dükü Charles'ın (1394-1465) büyüleyici, incelikli şiirlerinde saray sevisi yaşamayı sürdürür. Derken, daha aşağıdaki bir katmana iner, kentsoylu katmanına, ama trubadurların kentsoylu mirasçıları, Fransız "grand rhétorique"ler ve Alman usta şarkıcılar bu sırada bile kaygılı bir kesinlikle şövalye şiirinin oyun kurallarına uyar ve onu geliştirirler.

• TARİH ANLAYIŞI

Şövalyelik düşlemine yapışıp kalmak en çok kronik yazarlarının tarih anlayışında görülür. "Çağlarının tarihini yazarken," diyor Huizinga, "şövalyelikten çok açgözlülük, acımasızlık, soğuk hesaplaşma, iyi kavranmış çıkar gözetme ve diplomatik kurnazlık

üzerine yazarlar. Ve, yine de, genellikle şövalyelik şanı için yazdıklarını ve şövalyeliğin dünyanın dayanağı olduğunu ileri sürerler." İçlerinde en yeteneklisi olan Jehan Froissart da yapıtının "soylu girişimler, fetihler, kahramanca silahlı eylemler" vaadiyle doğduğunu gösterişle ilan eder.

• FROISSART

Froissart'ın (yakl. 1337-1404) çağın ivme kazandıran güçlerinden, büyük hanedanlar, uluslar ve toplumsal çatışmalarından anladığı, kendisiyle akraba bir ruha sahip Chrétien de Troyes Kelt söylencelerinin simgesel anlamından ne anladıysa odur. Dikkatini şövalyelik ışıltısı, geçit törenlerinin ve kutlamaların görkemi, şövalyelik onuru ve cömertlik jestleri çeker. Kentsoylu olmasına karşın (ya da tam bu yüzden!) şövalyelere özgü olmayan her şeye karşı duyarsızdır, oysa, Flaman kentsoylularının Artevelde'ler dönemindeki büyük Kurtuluş Savaşı onun konusu kapsamındadır.

Ama, aslında, Froissart'ın tarihi, o çağın tarihini yapanlardan daha mantıklı bir biçimde görmemekle suçlayamayız. Olayın özünden başkasını sunamazdı ve bu öz izleyenleri için de özdü ve de bunu yetkin bir biçimde sundu. Okuyucu kargılardan, tolgalardan yansıyan Ortaçağ günışığından, bayrakların salınmasından onunla birlikte zevk alır ve Rodin'in sonsuzlaştırdığı, kendini adayan Calais yurttaşlarının öyküsünden onunla birlikte etkilenir; o yurttaşlar ki İngiliz kralı tarafından kraliçe hamile olduğu için tümüyle bağışlanır – ve de şövalyelere özgü soyluluk, bağışlayıcılık ve kaprisli gurur efsanelere yakışır, Froissart'ın bitmek tükenmek bilmeyen örnekleri karşısında ondan etkilenir.

KENTSOYLU RUHU

Froissart ve lirik ozanlar şövalye yazınının tekne kazıntısı, geleceği olmayan sürgünleridir; gerçekten ilginç olan, bu yazında yeni bir toplumsal katmanın düşünsel olarak dile gelmesidir yalnızca. Çünkü kentsoylu toplumu Flaman ve Kuzey İtalya kentlerinde, Paris'te, Lyon'da, Londra'da ve Nürnberg'de bu çağda doğar. İtalyan *trecento*sunun büyük üçlüsü Dante, Petrarca ve Boccaccio'nun arkasında toplumsal geri plan olarak bu yeni düzen yer alır, o üçlü ki zamandizinsel olarak her ne denli buraya aitseler de daha büyük ölçüdeki düşünsel bağlantılar nedeniyle bir sonraki bölümde ele alınacaklardır. Hümanizma, kısa öykü yazını, misterium oyunları[1] (dramaları) yazınsal sosyoloji açısından artık kentsoylu ruhuyla doğan yeni alanlardır.

• SEVİ KAYNAKLI ALEGORİ, ROMAN DE LA ROSE

İnişe geçen Ortaçağ'ın egemen yapıt türü sevi kaynaklı alegoridir. Ozanlar sürekli olarak bir Mayıs sabahı çayırda dolaştıklarını ve orada uyuduklarını ve düşlerinde ken-

1) Misterium oyunu: Ortaçağ'a özgü, sonraları Tanrı'ya saygıyla ilgili ve ondan sonra da bu konudan ayrılan, İncil'i konu alan oyun. (ç.n.)

dileri için alegorinin belirdiğini anlatarak söze başlarlar. Alegori türündeki kesin uzlaşma Fransız mahreçli *roman de la rose* aracılığıyla XIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu ders alınası manzum öykünün ilk çeyreğini yüzyılın başında Guillaume de Lorris yazmıştır, geri kalanını yüzyılın ikinci yarısında Jean Clopinel de Meung bitirmiştir. Her iki bölüm tümüyle ayrı bir ruhun ürünüdür. Guillaume de Lorris saraylara özgü sevi bilgisini toplumsal olarak bir basamak aşağı indiği anda, *klerikus*lara yanaştığı sırada tanıtır. Ortaçağ'da papaz olarak kutsanmak üzere bilimsel bir okula giden, ama ardından yine dünyasal yaşama geri dönen herkese klerikal denirdi. Klerikal Ortaçağ'ın aydınıdır; 'roman de la rose'un her iki yazarı da bunlar arasında yer almış olmalı. Guillaume de Lorris henüz saray sevisinin uzlaşmasına, antlaşmasına saygılıdır, ama bir aydına yakışacağı üzere bunu lirik ya da epik bir biçimde betimlemez – Ovidius'un *Ars Amandi*'siyle donanmış olarak, sevinin ders kitabını alegorik bir biçimde yazmak ister. Alegorik karakterleri çağın bilincine derin bir kök salmıştır: Geç Ortaçağ'ın mitolojisini Umut, Tatlı Düşünce, Çirkin Ağız ve Hoş Konukseverlik ve bunların arkadaşları yaratır ve de bunlardan biri olan Leal Souvenir'i Jean van Eyck'in tablosu sonsuzluğa katar.

• JEAN DE MEUNG

Sevinin ders kitabını sürdüren Jean de Meung'u ders kitabı seviden daha çok ilgilendirmiştir. Sevi konusunda genellikle büyük bir izlenimi yoktu, yapıtında artık bu gibi şövalye uçarılıklarına karşı mantıklı yurttaşın tepkisi yer alıyordu ve kadınlara da pek ama pek az değer veriyordu; ona göre, kadınlardan daha kötüsü yalnızca dilenen rahipler, geç Ortaçağ'ın bu sürekli olarak hedef tahtası konumundaki kişileriydi. Sevisel alegoriyi yaşam felsefesini açıklamak için kullandı, ki bu felsefe genel olarak Ortaçağ'a özgü diye bildiğimiz şeyin tam tersiydi: Jean de Meung doğal yaşam yandaşıdır; zenginler, gösterişli bir yaşam sürenler tıpkı el değmemiş sevgililer, rahipler ve kutsal bir yaşam sürdüren kadınlar gibi, evrensel geçiciliğe karşı soyu koruma adına savaşmayanlar gibi günah işlemektedirler. Bunlar cehenneme gideceklerdir. Manzum öykü Venüs'ün kaleyi ateşe vermesi ve sevdalının Gül'ü koparmasıyla sona erer.

• ETKİSİ

Günümüzün o alegoriye ve ansiklopedik anlamda ders alınası manzum öykülerine karşı duyarlılığı az olan insanı bu yapıtın hiçbir örneği olmayan güncelliğini ve etkisini güç anlar. Bu konuyu yanında ve karşısında yer alan ciddi kilise üyeleri tartışmıştır, resim sanatının da sergilediği üzere çağın imgelemini etkilemiştir, taklitçilerinin sayısı bir alay olmuştur. Bu da Ortaçağ'ın gizemlerinden biridir.

• KISA ÖYKÜLER, AMI ET AMILE, AUCASSIN ET NICOLETTE

Aynı "antinomik", isyancı ruh bir iki eski Fransız manzum ya da düzyazı öyküsünde de belirir. Walter Pater içlerinden ikisini Rönesans'ın habercisi olarak seçer. Ami ve Amile'nin sarsıcı öyküsü Ortaçağ'ın en yaygın masalları arasındadır; iki arkadaşın fedakârlığı bağlamında, Pater, Antik dostluk idealinin canlanmasını görür. Öbürü, Aucassin

ile Nicolette genel bir konu değildir, yalnızca görkemli tek bir "chantefable"dır, yani şiir biçiminde bağımsız bölümler eklenmiş bir düzyazı öyküsüdür ve masalsı bir prensten söz eder; bu prens sevi uğruna Ortaçağ insanı için önemli olan her şeyden vazgeçer, hatta yiğitlik onurundan ve cennetten bile. Cennete zaten yalnızca yaşlı papazlar ve çarpık dilenciler gider demektedir Aucassin, cennette bilge ustalar da olacaktır, yakışıklı şövalyeler ve nazik, kocalarının dışında iki, üç dostları olan hanımlar – ve bir de Nicolette.

• FABLIAUX

Fransız *fabliau*ları[2] çok daha dünyasal bir ruha sahiptir: Kısa, şakacı ve çoğu kez de aldatılan erkekler, cin gibi kurnaz hırsızlar ve en başta da kadın ardında koşan papazlar üzerine pek açık saçık öykülerdir. Bunların doğalcılığı gerçek Ortaçağ toplumunu betimliyor olsalardı o yüzyılda namuslu kadına rastlanamadığına inanmamız gerekirdi. Ama, bildiğimiz gibi, ahlaksızlık üzerine kurulu komiklik her zaman için olan biteni çarpıtmak durumundadır.

• CHAUCER

Roman de la rose, şiir biçimindeki kısa öyküler ve Boccaccio ilk İngiliz ozanı Geoffrey Chaucer'ı[3] yetiştirdi. Ozanlık kariyerine uzun, alegorik manzum öykülerle başladı; çağdaşı olan Fransız ozanı Eustache Deschamps onun için büyük bir çevirmen olduğunu söyleyerek kutlar kendisini; çünkü "çiçekler dikmiş, güller yetiştirmiştir Devler Adasında". Yalnızca ellili yaşlarındayken başyapıtı *Canterbury Tales*'i yazdığı zaman İngiliz benliğine kavuşmuştur.

• *CANTERBURY TALES*

Bu yapıt şiir biçimindeki kısa öykülerden oluşan, iç içe geçmiş bir anlatıdır. Otuz kişi bir lokantada toplanır ve lokantacının önderliğinde Canterbury'deki Thomas Becket'in mezarına hac ziyareti yapmak ister. Yolda masal anlatarak birbirlerini eğlendirirler; "Canterbury Masalları" bunlardır. Başka "çerçeveli anlatılarda" çerçeve gerçekten de kendisiyle sınırlıyken, burada en önemli unsur çerçevedir. Ozan çerçeve aracılığıyla Ortaçağ toplumunun karakteristik temsilcilerinin tümünü gözler önüne serer (yüksek aristokrasinin ve uzun yol gezgini proleterlerinin dışında); böylece, görkemli portreleri aracılığıyla çağın bir kesitini sunmak ister. Kazandığı üne değen Prologus'ta (Önsöz) figürlerini sırasıyla canlandıran ozan bununla yetinmez, onları daha sonra da sürekli devindirir ve her biri kendisine yakışan bir öyküyü, kendisine yakışan bir biçemle anlatır. Anlatılar bunun sonucu olarak çok değişiktir, Ortaçağ epopesinin tüm skalasını

2) Fabliau (Fabl): Kısa, şaşırtıcı bir biçimde sona eren manzum öykü, özellikle de XII.-XIV. yüzyıl Fransız yazınında görülür. (ç.n.)

3) Geoffrey Chaucer: 1340 yılında Londralı bir kentsoylu çocuğu olarak doğdu. Daha çocukken bir diplomat ve asker olarak saraya girdi ve yüksek rütbelere ulaştı. Fransa'da, Flaman Ülkesinde (Flandria) ve İtalya'da dolaştı, hamisi Gent Prensi Jean'ın gözünden düşünce kötü yazgıyı da tanıdı, ama daha sonra yitirdiği konumunu elde etmiştir. 1400 yılında ölür.

izleyerek dindar efsanelerden açık saçık 'fabliau'lara dek uzanır. Mizahi öyküler genellikle en başarılı olanlardır.

• GERÇEKÇİLİK

Chaucer'ın kendi çağında tek olan büyük değeri gerçeğin betimindeki kendinde (autotelic) görkemdir. Söylendiği üzere, karakterlerini her bir yandan, çevresinde dolanıp görme olanağı vardır. Başka hiçbir türden yapıt insana o zamanki toplumun orta katmanının kimlerden oluştuğunu, nasıl yaşadığını ve nasıl konuştuğunu bu ölçüde duyumsatamaz; o katman ki hem saray epiğinin ve hem de Villon'un yarattığı türden yeraltı dünyası şiirinin dışında kalmıştır. Geveze ve böbürlenmeyi seven lokantacı, dili kesilmiş Bathlı kadın, naif bir biçimde idealist şövalye, kibirli din bilginleri, birbirine akraba ve karşıt karakterler aynı keyifle, aynı merak duygusuyla çizilmişlerdir, Chaucer'ı insanın kişiliği artık kendinde bir unsur olarak ilgilendirmektedir.

• MİZAH

Mizahının daha sonraki çağların en iyi İngilizlerince takdir edilmesi boşuna değildir. Bugün artık bu mizahın ne zaman bilerek, ne zaman istemeden yapıldığı konusunda bir yargıda bulunmak güçtür. Horoz Chauntecleer'i güzeller güzeli tavuk eşiyle konuşturarak Cato'yu, Aziz Augustinus'u, Macrobius'u ve başka saygın kişileri kastettiği sırada ya da horozun başına gelenleri duyunca ağlayıp inleyen tavuklarla tıpkı Neron tarafından idam ettirilen Romalı senatörlerin karıları gibi ağlayıp inleyişlerine göndermede bulunduğu zaman Yiğit Chaucer gerçekten de kendi kendine gülümsemiş midir acaba, kim bilir?

XV. YÜZYIL

XIV. yüzyıl salt büyük kentsoylu girişimi, İtalyan ve İngiliz yazınının doğuşunun çağıdır. XV. yüzyıl ise Batı kültürünün en dehşet verici ve en verimsiz çağıdır; Fransa'yı Yüz Yıl Savaşları, İngiltere'yi Güller Savaşı yakıp yıkmakta ve Musalar (esin perileri) her yanda susmaktadır. Bu yüzyılın yalnızca bir ozanı vardır, ama bu tek kişi tüm zamanların en büyük lirikleri arasında yer alır: François Villon.[4]

• VILLON

"Yoksul Villon"un yaşamının yalnızca küçük bir bölümünü biliyoruz, gerisi gizeme ve sise bürünür. Parisli bir öğrenciydi, okulunu hiç bitiremedi, gömüt taşında da kendisine yoksul öğrenci der; gürültülü patırtılı öğrencilik yaramazlıkları ayrımına varılmaksızın ciddi kötülüklere dönüşmüştür. Villon kadınları ve içkiyi hastalık ölçüsünde bir

4) Villon (gerçek adı François de Montcorbier ya da Des Loges): 1431'de çok yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğdu; Villon adında bir diyakoz yetiştirdi onu, minnet borcu olarak onun adını aldı. 1455 yılında Paris'ten kaçar, 1461 yılında Paris'e dönerken *Testament*'ı yazar. Ertesi yıl gözden yiter.

açgözlülükle severdi, sürekli para sıkıntısı çeker ve bunu her nasılsa çözümlemenin bir yolunu bulurdu. Soygun ve hırsızlıktan tekrar tekrar hapislere düştü, bir kadın yüzünden bir papazla kapıştı ve kendisini savunmak için onu bıçakladı, Paris'ten kaçması gerekmişti; bundan sonra taşrada bir yoksul delikanlılar çetesinin üyesi olmuş olmalı. Büyük bir güçlükle Paris'e dönebilmek için izin koparabildiğinde yine sonu ölümle biten bir dövüşe karıştı; her ne denli onun bu dövüşteki rolü pek az olsa da, ölüm cezasına çarptırıldı, derken, bu ceza sürgüne çevrildi. Villon bir balad yazıp sevdikleriyle vedalaşmak üzere üç gün izin talebinde bulundu, ondan sonra ortadan yitti. Yaşamının bundan sonrası üzerine hiçbir şey bilinmiyor – olasılıkla çok geçmeden öldü.

• YERALTI DÜNYASI

Böylesi bir yaşamın yanı sıra görkemli bir yazar olması, yalnızca büyük karakter sahibi bir kişinin büyük bir yazar olabileceği ilkesinin en açık yadsınışıdır. Villon, Verlaine gibi zayıf, etki altında kalan, büyük pişmanlıklardan sonra yeniden sefahata dalan biri değildir – çok daha kötüdür. Etiyle kanıyla yazının o bildiğimiz dehşet romanlarının büyük bir konusu olan başka bir dünyaya aittir, ama bu romanlar yazarını günışığına çıkarmaz; yalnızca onlar üzerine yazılır, o yazmaz. Yazarlar genellikle "iyi çocuklar" arasından çıkar, bunlar arasında Villon yalnız ve insanı korkutan bir figürdür, Villon yeraltı dünyasının ozanıdır. Büyüleyici bir hafifliği olan şiirlerinde yankesiciler, şişman fahişeler, yabanıllaşmış alkolikler gösterir arada sırada çarpık yüzlerini, onları okurken okuyucu kötü bir topluluğa katılır; hangi konuda yazarsa yazsın, dilinin her zaman ikincil bir cehennemi uğultusu vardır; iyi eğitim görmüş, iyi yetişmişlerin çağlarında onun insanı öfkelendiren büyüsünü yaratan da işte budur. Şiirlerinin bir bölümünü bugün artık anlaşılmayan bir jargonla, sözün tam anlamıyla yeraltı dünyasının diliyle, argoyla yazmıştır, salt zor anlaşılan o modern ozanların biçemine verilen bir ad olan argo ile değil, sözün gerçek anlamındaki argoyla yazmıştır.

• ARILIĞI

Tıpkı kötü bir yaşam sürdüren öteki büyük ozanlar gibi, Villon da ruhunda çocuk arılığının o bitmek bilmeyen güç dağarını korumayı bildi; ve son saatin gelip çattığı anda günahlarından saçılıp savrulan gençliğinden, dingin kentsoylu yaşamının har vurup harman savrulmuş olanaklarından yararlanmadığı için alabildiğine pişmanlık duydu; sarsıcı bir biçimde, umutsuzca kendi kendisini iyi bir yön tutturmak konusunda uyardı; ve de annesi için yazdığı ünlü baladı *Bakire Meryem*'de basit dindarlığın en temiz, en etkileyici ses tonunu buldu.

• ÖLÜM DANSI, *MACABRE*

Villon'un ölümün karşısında duyduğu korkuyu anlattığı o dehşet anında yeraltı dünyası ve pişmanlık birbiriyle karşılaşır. O ilkin yine de ölümün ozanıdır. Yaşadığı yüzyıl ona bu rolü biçmiştir: XV. yüzyıl Ölüm Danslarının klasik çağıdır. Hıristiyan münzeviliği ta baştan beri ve özellikle de Cluny döneminde (X.-XI. yüzyıl) ölüm düşüncesiyle

yoğun bir biçimde ilgilendi, ama bu Memento Mori[5] büyük ölçüde kilise ve rahip yaşamı çerçevesi içinde kalmıştır. Ancak, "XIII. yüzyıldan beri," diyor Huizinga, "dilenen rahipler halka ölümü anımsatmak üzere vaazlar vererek onu tüm dünyada çınlamaları duyulan bir koro şarkısına dönüştürdüler." Bu koro şarkısı XV. yüzyılda ulaştı 'fortissimo'ya. Geç Ortaçağ ölüm bilincinin üç büyük motifi vardır: Geçmişteki güzellerin ve büyüklerin nereye gittiği sorunu; insan bedeninin çürümesi; ve ölüm dansı, "de Macabré la danse".[6] Macabré ya da daha sık karşılaşılan macabre sözcüğünün kökeni belirsizdir; ölüm dansı gravür sanatında, heykelde ya da manzum öyküde Ölümün herkesle, papayla, kralla, yoksul tarım işçisiyle eşit olarak nasıl dans ettiğini gösterir. (Demokratik bir isyan yönü olmayan ölüm dansı yoktur!) Olasılıkla, önceleri Ölüm değil de kupkuru olmuş, dağılmaya yüz tutmuş, üzerinde böceklerin kaynaştığı ceset dans etmiştir; o ceset ki çağın imgelem dünyasını ele geçirmiş ve grotesk devinimlerle kendisi dans etmiştir. Macabre, adı üzerinde günümüze dek groteskin ve dehşetin bu karışımını taşımaktadır.

• *TESTAMENT*

Villon'un şiirinde 'macabre'ın her öğesi bir aradadır; yetkin bir sanatsal düzeyde hem de. Onun en önemli yapıtı *Testament* (daha kısa bir öncülü de vardır) 173 bentte sahip olduğu "hiçbir şey" ile ilgili vasiyetini dile getirir ve arada da görkemli baladlarını dokur: Eski Hanımlar ve Eski Beyler Baladı'nda güzelliğin ve iktidarın geçiciliğine ağıt yakar; derken, yaşlanmış olan sevgilisini konuşturur, korkunç lanetlerle kötü konuşanları, sahte güzellikleri yerin dibine batırır ve giderek daha yeni resimlerle önümüze canlı, sinirli bir kendine güven duygusuyla geçiciliği, kaçınılmazı serer. Testamentum'un dışında günümüze pek fazla şiiri kalmamıştır, ama içlerinde yüreklere korku salan bir 'epitaphium'u (gömüt taşı yazısı) vardır: Neredeyse geçiciliğin eşiğinin hemen ötesinden yaşamda kalanlara seslendiği Asılmışların Baladı.

• GEÇ GOTİK

Villon'un şiirsel mirası topu topu iki bin küsur dizeden oluşur, yine de, yaşadığı tüm yüzyıl bunun içinde yer alır. Uyakları arasında geç Gotik, *style flamboyant*, "alevlenen biçem" çağı canlanır; dizelerinin her iki yanında Ortaçağ Paris'inin korkunç bir yaşamla kaynaşan dar sokakları durur sanki ve de Notre-Dame'ın *chimera*ları[7] bize dil çıkarır gibidirler. Villon'un açınladığı yüzyıl korkunç bir yüzyıldı, ölüm korkusu organizasyonu yok edilmiş, her bağlantısı gevşemiş toplumu bir sıtma ateşi gibi sarmıştır; şiiri tıpkı bataklıkta görülen bir "hayalet ışığı" gibi titreşiyordu.

5) Memento Mori: Ölüm anı (ç.n.)

6) Ölüm Dansı: Resimde ya da heykel sanatında betimlenen grotesk dans. Bu yapıtlarda iskelet biçiminde canlandırılan ölümün başı çektiği, yani onun çaldığı müzikle her katmandan, rütbeden ve yaştan insan dans eder. Bununla kaçınılmaz ve eşitlik gözeten ölümün gücünü alegorik olarak duyumsatmaya çabalarlardı. (ç.n.)

7) Chimera: Eskiçağ Yunan mitolojisinde arslan başlı, keçi bedenli, yılan kuyruklu, ağzından ateş fışkıran canavar. (ç.n.)

• KİŞİLİK

Oysa, Villon kendisinden başka bir şeyi anlatmayı hiç düşünmemişti – işte, bu yüzden de hasta bir çağı belgeleyen birinden daha ötededir. Çağıyla ilgili kişisel bir görüşü yoktur, gerçek her kişisel bildiri gibi bitmek tükenmek bilmeyen bir insansal bildiridir onunki. İnsanı tedirgin eden kişiliği hoş bir hayalet gibi yazınsal bilinçte durmadan evine geri döner durur.

MISTERIUM OYUNU

• ORTAÇAĞ OYUNU

Ortaçağ'ın sonunda, kentsoylu yaşam çerçevesi içinde Ortaçağ tiyatro oyunu da gelişir.

Ortaçağ tiyatrosu kilise ayininden doğmuştur, tıpkı Yunanlılarda olduğu gibi. Ama Yunan oyunu yalnızca en büyük temsilcileriyle günümüze gelmesine karşın Ortaçağ'ın tüm gelişme çizgisi ufak tefek başlangıç örnekleriyle karşımızdadır, üstüne üstlük, tam da büyük oyunlar eksiktir – çünkü büyük yaratıcıların anlatım aracı olma düzeyine erişmemiştir.

• AYİN TİYATROSU

Sahne oyununun filizlerini Kutsal Ayin[8] törenleri de içinde gizlemektedir: Papaz ve yardımcısı ikili bir konuşma gerçekleştirir, papazın söylediklerine koro yanıt verir, şarkı söyler. Kilise töreninin kimi sahneleri erken-Hıristiyan kilisesinde dramatik bir karaktere bürünmüştür; kilisenin bu iş için ayrılan bir bölümünde stilize kostümler içindeki papazlar bir söyleşi yaparlardı, hatta "canlandırma" da söz konusuydu. Litürjik oyunlar adı verilen bu oyunlar Batı kilisesinde XI. yüzyıldan başlayarak giderek daha büyük bir rol oynar. Noel'de çoban kılığına girmiş olan papazlar ağıla Küçük İsa'ya dua etmek için gelirlerdi, İsa'nın Dirilişi'nin[9] kutlandığı sırada ise Kutsal Mezar önünde oturan melek giysileri içindeki papaz kutsal kadınları canlandıranlara İsa'nın burada olmadığını, göğe yükseldiğini söylerdi.

• DÜNYASAL ÖĞELER

Litürjik oyunların devasa etkisi papazlara onun çerçevesini genişletmeyi esinledi; inananların hatırı için giderek daha gösterişli, hoş vakit geçirten, hatta eğlenceli öğeler katıldı içine. Almanya'da, örneğin, Havariler İsa'nın dirildiğini duyunca Mezar'a ulaşmak için bir yarış düzenlediler. Azize kadınlar Mezar'a yanlarında götürecekleri kokular için pazarlık ettiler. Mezar'ı bekleyen askerler içki içtiler, zar attılar, övünme yarışı düzenlediler. Tüm bunları doğal olarak Latince değil de herkes anlasın diye halkın dilinde yapıyorlardı.

8) Kutsal Ayin: Katoliklerde ve Rum Ortodokslarda en önemli ayin. Papaz bu sırada ekmeği ve şarabı ilgili kilise öğretisine göre İsa'nın bedenine ve kanına dönüştürür. (ç.n.)

9) Baharın ilk dolunayını izleyen Pazar ve Pazartesi günleri. (ç.n.)

Yenilerde bilginler Ortaçağ tiyatrosunun kilise törenlerinden kaynaklandırılamayacağı görüşündeler: Bunlarda atasal pagan kültü oyunlarından doğan halkçı öğelerin ne denli rol oynadığı giderek daha çok açığa çıkıyor.

• MISTERIUM OYUNLARI

Yavaş yavaş oyunlara öyle dünyasal, hatta açık saçık sahneler girdi ki bunları kilisenin kutsal duvarları arasından pazar yerine çıkarmak gerekmişti. Böylece, misterium[10] papazların elinden çıktı; her ne denli çoğu kez din adamları yazıyor ve sahneliyor idiyse de, kentsoylular tüm seyirliği kendi zevklerine uygun duruma getiriyorlardı. Derken, bu sırada konu çerçevesi de genişledi. Tüm Eski ve Yeni Ahit, Bizim Kadınımızın mucizeleri, azizlerin yaşamı bir işlemden geçti ve dünyasal konulu farslar (burleskler) ortaya çıktı. Temsillerin dili doğal olarak halk dilidir. Litürjik oyunlar şarkı biçiminde söylenirken, artık metni sözel olarak aktarıyor ve oynuyorlardı. Bir misterium oyununun sahnelenişi XIII.-XIV. yüzyılda yetmiş iki milletin kulağına giden bir olguydu. Zengin Fransız, İngiliz, Alman kentlerinin yurttaşları hiçbir giderden ve yorgunluktan kaçınmıyordu. Yüzlerce oyuncunun rol aldığı Misterium Oyunları vardı. Temsiller günlerce sürerdi; kırk gün boyunca bölüm bölüm oynanan bir Fransız misterium oyunu olduğu biliniyor.

• SAHNE

Ortaçağ sahne değiştirmeyi, dekor değiştirmeyi tıpkı Antik dünya gibi pek bilmiyordu. Ama, yine de, oyunun pek çok yerde oynanabilmesi için "o an yaratılan sahneler" kurarlardı. Devasa bir set üzerinde çeşitli sahneleri birbirinin altına, yanına, üstüne yerleştirirlerdi: Yukarıda meyve ağaçları ve her türden hayvanlarla Cennet, ortada Son Akşam Yemeği'nin gerçekleştiği Kaifas'ın Evi, Kudüs vb. Sol uçta Cehennemin Boğazı, bir ejderha ağzından korkunç alevler saçmakta ve şeytanlar "cehennemi bir gürültü yaparak" içeriye girip çıkmaktadır. Cehennem Verandası bir tahkimatın kapısıdır; burada İsa kapıyı açmakta, Eski Ahit'in dindar kişilerini kurtarmaktadır. Bir başka çözüm yolu "alay oluşturma sahnesi"dir: Kimi oyun sahneleri bir yol boyunca yer alır ve izleyiciler bir sahneden öbürüne gider. Bunun tersi İngiltere'de ve İspanya'da moda olan "arabalı sahne"dir: İzleyiciler bir yerde durur, sahnelerse arabanın üstünde önlerinden geçer.

• KOSTÜMLER, DOĞALCILIK, SAHNE TEKNİĞİ

Kostümler doğal olarak tarihe bağlı kalmak kaygısını gütmezlerdi. Örneğin, Bir İngiliz 'misterium'unda Aziz Paulus'un kostümü serseri bir şövalyeninki gibidir ve sahneye at sırtında çıkar.

Bu dışarıda tutulursa, doğalcı betimleme yanlısıydılar. Şehitlerin maruz kaldığı işkencenin her ayrıntısını göstermekten hoşlanıyorlardı; bu sırada bol bol kan akardı, şehidi oynayan oyuncunun giysisi altındaki tulumdan akan tavuk kanıydı bu ve zamanı geldi-

10) Ortaçağ oyunlarına bu ad verilir. Sözcük Yunanca mysterion'dan (yani gizemden) değil, Latince ministerium'dan gelmektedir.

ğinde boca edilirdi; ateşler yanar, toplar gürler, papazın biri saatlerdir Çarmıha gerilmiş olarak durduğu ve binlerce dizeyi okuduğu için öleyazar, bir Judas[11] yine gerçekte olduğuna çok benzer biçimde kendisini astığı için neredeyse boğulacak gibi olurdu. Sonuç olarak, misterium sahnesi tekniği şaşılası bir gelişme göstermiştir. Çağdaşı bir kronik 1574 yılında Valenciennes'de sahneye konan, 25 gün süren misterium oyunu üzerine şunları anlatıyor:

"Kimi zaman gözle görülür, kimi zaman görünmez bir biçimde ve ansızın ortaya çıkan melekleri ve ötekileri yukarıdan aşağıya inerken görmek olanağı vardı ve bunlar tıpatıp gerçekti; Lucifer Cehennemden yükseliyordu... Görülmeksizin. Nasıl mı?... Bir ejderhanın sırtında. Musa'nın kuru ve verimsiz değneği birden dal budak sardı. Herodes'in ve Judas'ın ruhunu şeytanlar havada yakaladılar, insanların bedenindeki şeytanları kovdular, bedeninde su toplananlar ya da başkaları anında iyileşti. Bu arada, şeytan kırk ayak yükseklikteki duvarın ta tepesine tırmanan İsa'ya yardım ederek onu yukarı çıkardı, orada görünmez oldu, derken, Tabor Dağı'nda[12] rengi değişti. Suyun şaraba dönüşmesi görülesi bir şeydi, öyle gizemliydi ki insan gözlerine pek inanamıyordu ve yüzlerce kişi şarabın tadına baktı, beş ekmeği ve iki balığı binden çok insana paylaştırdılar ve yine de on iki sepet dolusu ekmek kaldı geride. Efendimizin lanetlediği incir ağacı bir anda kurudu. Efendimizin öldüğü sırada oluşan karanlığı, depremi, kayaların kaymasını ve öteki mucizeleri yeni mucizeler izledi."[13]

• KİMİ YAPITLAR

Latince oyunlar arasında Almanya kökenli, tümüyle işlenmiş, yüksek bir coşkuya sahip bir opera olan *Ludus de Antichristo* (1160) o çağın tarihselliğine ve dünya politikasına değgin özellikleriyle belirginleşir. Halk dilinde yazılmış misteriumlar konusunda Ortaçağ'ın yazınının her dalında olduğu gibi Fransızlar ilk başlangıcı yaratanlardır. Bunların en eskilerinden biri Jehan Bodel'in Arras kentinde sahnelenen *Jeu de St. Nicolas*'ıdır: Bu yapıtta Aziz Nikola'nın heykeli bir pagan imparatorunun hazinelerini bekler. Adam de la Halle'ın *Arras Kamburu*'nun Jeu de la Feuillée'si bu yüzyılda tektir. Hiçbir şeye benzemeyen bu yapıtta yazarın kendisi baş oyuncudur: Sahneye çıkan Arraslı yurttaşlarına Paris'e öğrenim görmeye gideceğini, çünkü karısından bıktığını, oysa bir zamanlar onun nasıl da hoşuna gittiğini anlatır. Bir tiradında bu kadını bir zamanlar nasıl gördüğünü ve şimdi nasıl başka türlü gördüğünü anlatır; kadının değişmediğinden, kendisinin karnı iyice tokken başka türlü gördüğünden emindir – bu tiradın Ortaçağ'da nasıl doğmuş olabileceğini anlamak olanaksızdır. Bu gizemli oyun okuyucunun belleğinde Aristophanes'i canlandırır. XVI. yüzyıl Alman misteriumları arasında *Beş Bilge ile Beş Budala Bakirenin Öyküsü* belirginleşir; bu yapıt 1321 yılında Eisenach'ta sınır kontu Frederik'in huzurunda sahnelenmiştir; İsa'nın azizlerin araya girmesine karşın budala

11) Judas: İsa'ya Son Akşam Yemeği'nde ihanet eden havari. (ç.n.)
12) Tabor Dağı: Filistin'de 568 metre yüksekliğinde bir dağ. (ç.n.)
13) Hans Heinrich Borcherdt'ten alıntıladım.

bakireleri bağışlama eğilimi göstermemesi Sınır Kontunu öyle sarstı ki felç oldu ve iki yıl acılarla boğuştuktan sonra öldü. Misterium tiyatrosu insanın keyfini işte böyle kaçırıyordu!

• XV. YÜZYIL

Büyük, dönenen misteriumlar XV. yüzyılda ortaya çıkmıştır; tıpkı Fransız Gréban'ın ve Michel'in 50-60.000 dizelik yapıtları gibi. Bunlar artık yalnızca sahnelenmek üzere değil, insanın ruhunu yücelten okuma parçaları olarak da alabildiğine yaygınlık kazanmışlardı. O çağın Alman oyunlarında artık Reform'un ilk esintileri de duyumsanır: Theophilus efsanesinin kahramanı ruhunu şeytana satar, ama Tanrı içtenlikli pişmanlığını görünce onu bağışlar; Rahibe Jutta (Johanna) ancak ölüm anında kendisini bir erkeğe verdiği için pişmanlık duyar, yine de bağışlanır; eylem değil de ruhun gerçek pişmanlığı önemlidir.

• AHLAK DERSİ

İngiltere'de insanlar XV. yüzyılda özellikle 'morality play'lerden hoşlanmaktadır; bunlarda alegorik karakterler, canlandırılan günahlar ve erdemler birbirleriyle savaşım içindedir. Bu morality play örneklerinden biri, İngiltere'de ve Hollanda'da aynı anda (1495 dolayı) ortaya çıkan *Everyman*, Hugo von Hofmannstahl'ın elinde işlenen, Reinhardt Tiyatrosu'nda da büyük bir başarı kazanan *Jedermann* (Herhangi Biri) adındaki modern yapıttır.

• BURLESKLER

Komedi tiyatrosunun ortaya çıkışına da bu sahne tanıklık eder. Söylediğimiz gibi, komik öğe misterium oyununda da büyük bir rol oynar. Herodes ve şeytanlar palyaçolardır, hatta Shakespeare bile bir yerde palyaçoya Vice, yani Suç adını verir. Ortaçağ'ın sonunda komik oyun Fransız 'farce'larında ve 'sotie'lerinde ortaya çıkar. Bu farslar 'fabliau'ların sevgili kardeşleridir; komiklikleri en alt düzeydedir, özellikle de metabolizma komikliğidir bu. Ortaçağ'ın izleyicileri bu gibi konularda Aristophanes'in izleyicilerine göre daha az duyarlıydılar. Bu alt-yazından bir iki oyun öne çıkar; örneğin, olağanüstü, pek çok kez yenilenmiş olan *Pierre Pathelin*.

• MISTERIUM'UN GÜNBATIMI

Misteriumların çağı XVI. yüzyılın ortasına dek sürer. Egemenliklerine Protestanlığın tiyatro karşıtı anlayışı son verir. Paris'te, 1548 yılında Confrérie de la passion adlı, misterium oyunları sergileyen kuruluşun kutsal tarihi konu alan oyunlar sahnelemesi yasaklanır, bunun üzerine Confrérie oyun yokluğundan dağılır. Protestanlığa geçen ülkelerde izleyicinin beğenisi onlara sırt çevirir, yalnızca kimi daha sadık Katolik yörelerde yaşamayı sürdürür, daha sonraları ise Cizvit-Barok dönüşümü biçiminde yaşar, tıpkı günümüze dek gelen Bavyera Oberammergau'da olduğu gibi.

• YAZINSAL DEĞERİ

Yazınsal açıdan bir bütün olarak ele alındığında, Ortaçağ oyunu üzerine pek iyi şeyler söylenemez. Ortaçağ genellikle gevezedir, ama bu hiçbir yerde oyunda olduğunca sık

görülmez. Misteriumları okurken insan boğulacak gibi bir duyguya kapılır. Ruhbiliminde gizlenmiş olan dramatik olanaklar konusunda bu çağın hiçbir bilgisi yoktur. Dramatik dönüşümünü yaratan sapma, ansızın, dakikadan dakikaya gelişir: Maria Magdalena gösterişli bir giysiyle dans eder, zıplar, subaylarla gününü gün eder ve bir dakika sonra hıçkırarak İsa'nın ayaklarına kapanır – Theophilos ve Rahibe Jutta da şeytanın ya da ölümün uyarıcı sözleriyle Hıristiyan olur. Ve de, olasıdır ki, misterium yazarları bu konuda haklıydı: Ortaçağ insanının Hıristiyanlaşması gerçekten de çoğu kez böyle gerçekleşmiş olmalıdır; bilinçsel hiçbir hazırlık olmaksızın, tıpkı günahkârın ölmek zorunda olduğunu anladığı ve kurtulduğu yıldırım düşmesi anı gibi.

ALTINCI BÖLÜM

RÖNESANS

İnsan düşüncesi, anlaşılan, her zaman geçmişin özleyerek dönüp bakacağı, izlenecek örnek sayacağı bir dönemini seçiyor. Tarih ilerlediği sürece daha sonraki tüm çağlar özlem ülkesine ve paradigmaya dönüşür: Romalılar için Yunan Altın Çağı, Ortaçağ için Kutsal Metin (İncil) dünyası, Rönesans ve onu izleyen klasik yüzyılların gözünde eski Roma, Romantizm içinse Ortaçağ idealdir ve nostalji konusudur. Geçen yüzyılın ikinci yarısında, o zamana değin var olan Ortaçağ-kültünün yerini "Rönesansizm" alır: Stendhal'den Nietzsche'ye dek uzanan olağanüstü çizginin karakteristik özelliği, XIX. yüzyılın ağır ahlaksal engellerine karşı savaşım veren seçkin insanın "bireysel özgürlükleri yaşaması" üzerine, bütünsel yaşam üzerine, egemen ahlak üzerine, büyük tutkuları, yani iyiyi ve kötüyü aşma hakkı üzerine kurduğu düşlerin İtalyan Rönesansı'nda vücut bulduğunu gördü. XIX. yüzyıl arzuları üzerine kurulu bu gözlemi özellikle Taine ve Burckhardt bir sistem haline getirdi; günümüze dek ortak bilinçte yaşamını sürdüren görüntüyü onlar oluşturdu. Öğretilerine göre, Rönesans içsel tarihin en büyük dönüm noktasıdır: Düşünce kilisenin vesayetinden bu sırada kurtulur, bağımsız doğasından kaynaklanan ve diriltilmiş olan Antik "Ün Kazanma" kavramına dayalı değer sistemini bu sırada kurar; özgür düşünme ve özgür yaşam bu sırada başlar. İnsanların o zamana dek bir ağıtlar vadisi olan yeryüzünden sıyrılıp bu dünyaya ait olduklarını yeniden duyumsamaları bu sırada başlar; dünyanın uzak ülkelerini keşfederler ve bulundukları yörede, doğada gözleri açık bir biçimde dolaşırlar.

Bilim XX. yüzyıl boyunca bu anlayışı iyice gözden geçirdi. Huizinga, Ortaçağ'ın Günbatımı *adlı yapıtında Burckhardt'ın zamanında İtalyan Rönesansı'nın karakteristik yanı sayılan pek çok öğeyle artık geç Ortaçağ Fransız-Burgundiya kültüründe de karşılaşıldığını ve bunun Gotik dünya anlayışının organik bir sonucu olduğunu göstermiştir. Oswald Spengler ise Rönesans'ta yeni, cesur bir başlangıç gibi görünen şeyin pek çok kez yalnızca Ortaçağ*

ruhuna karşı bir tepki olduğunu bulguladı. Spengler Rönesans'ın soyutlanmış ve "episodique" karakterini belirginleştirir: Ona göre, "Floransa intermezzosu" öylesine kısıtlı bir alana, zamana ve toplumsal katmana yayılır ki bu yüzden tarihin gerçekten önemli akımları arasında yer almaz. Onu izleyen çağ, Barok, Rönesans'ı önceleyen çağın, Gotik'in bıraktığı yerden başlar ve Floransa 'intermezzo'sundan yalnızca dekoratif öğeleri alır. Floransa insanlığı yeni-paganlara dönüştürmemiştir; kuzeyde Reformasyon'da, güneyde Karşı-Reformcu Katoliklikte Ortaçağ'ın yüzyıllarını yönlendiren aynı dinsel gerilim yaşamayı sürdürür.

Kültür sosyolojisi de Spengler'in kuramını doğrular. Alfred Weber, Antik dünyanın dirilişini, İtalyan kentlerinde Eskiçağ kentliliğinin anılarının sürekli olarak yaşadığını, bu kentlerin Ortaçağ boyunca da yaşamayı sürdüren ve emanetçisi Bizans olan Antik unsurla ilişki içinde olduğunu, onun kent cumhuriyetlerinin politikasında da Antik polis (kent) ruhunun yaşamını sürdürdüğünü, kendisini çevreleyen feodal dünyayla sürekli var olma savaşı vererek yaşamayı sürdürdüğünü belirterek açıklar. Rönesans'ı bu kentli-kentsoylu ruh yaratır: Kentsoylular, düzeylerini kanıtlamak, doğrulatmak için Antik ruha göndermede bulunurlar. Kentsoyluyu, yani kendisini, oyunun dışında bırakan Ortaçağ'a karşılık Eskiçağ'ı canlandırır.

Refomasyon da, benzer biçimde, kentli, birazcık küçük kentsoylu kökenlidir: Kuzeyin kentsoylusu Ortaçağ'a karşı haklarını korumak, bağımsızlığını onaylatmak için Hıristiyan Eskiçağı'nı öne sürer.

Ama kentsoylu kültürünün bu utkusu Floransa'da ve Wittenberg'de yalnızca bir an sürer. Kentsoyluların zamanı henüz gelmemiştir. XVI. yüzyılın Erken Kapitalist büyük kentsoylularının en çok gelir getiren yatırımı egemenlerin ve papaların seferlerini ve görkemli yaşamlarını finanse etmektir; benzer biçimde, sanat ve yazın da kısa bir Cumhuriyet çiçeklenişinden sonra sarayın hizmetine girer, bunu izleyen iki yüzyılın biçim hazinesini Rönesans verir. Luther başkaldıran halka karşı prenslerin yardımını ister, İngiltere'de kralın kendisi reform yapar ve yarım yüzyıl içinde Protestan başkaldırı saray dinine dönüşür. Büyük Rönesans ve Reform'un kentsoylu çağı Gotik'in ve Barok'un saray döneminde yalnızca anlık bir geçiş sürecidir.

Rönesans'la ve Reformasyon'la gerçekten de Avrupa'da yeni insan, bağımsız kişilik yola koyulur, ama ancak yola koyulur, hiçbir yere ulaşmaz. Dönemin insanları arasında "dinsel düşüncelerin boyunduruğundan kurtulduklarının" ayrımında olanlar pek azdır; genellikle kendilerinin iyi birer Hıristiyan olduklarını söylerler ve en farklı olanları da Kilise ve en calıcı sorun olarak dinsel yaşamın reformizasyonu ilgilendirmektedir. Kişilik kültünü de genel bir belirti saymamak gerekir: Çünkü büyük örnekleri taklit etmeyi gerektiren Hümanizm çağı estetiği gibi bir başka çağ daha yoktur. Büyük kurtuluş (bu da yalnızca Kurtuluş değil de eski büyük bağlantı-güçlerinin gevşemesi, kültürün uygarlığa dönüşmesi süreciydi) ancak XVIII. yüzyılda, İngiliz ve Fransız Aydınlanma'sıyla gelmiştir.

1.
İtalyan Rönesansı

Dante ve Dolce Stil Nuovo

• ORTAÇAĞ'DA İTALYAN KENTLERİ

İtalyan Ortaçağı öteki Batı halklarının Ortaçağı'ndan belli bir ölçüde ayrılır. Feodalizm ve şövalyelik burada daha az kök salmıştır, Antik gelenek ise bir zamanlar yurdu olan bu topraklarda asla tümüyle ölmemiştir. Feodal ruhu taşıyan katmanlar, yani Kilise, şövalyeler ve köylüler İtalyan yazınında dile gelmez, onun yerine daha başından itibaren Ortaçağ kültüründe kendi sesini bulan katmanın, kent insanlarının sesi duyulur: Başka yerlerde Ortaçağ kalelerin ve köylerin çağıyken, İtalya'da yolcuyu sarıp sarmalayan, Ortaçağ kent yaşamının anılarıdır. Kent feodalizme karşı ilk kez ve en başarılı biçimde bu topraklarda karşı koymuştur: Lombardiya kentleri birliği İmparator Frederik Barbarossa'nın ordusunu ve düşlerini Legnano çarpışmasında darmadağın etmiştir.

• FLORANSA

İtalyan Ortaçağı'nın olağanüstü kentleri arasında tüm Rönesans hareketinin doğum yeri ve en önemli taşıyıcısı olan Floransa belirgin bir yere sahiptir. Bu kentte soylular bile kentsoylu uğraşısı içindeydi, loncalar çerçevesine katılmıştı. Floransa Yeniçağ'da tıpkı Atina'nın Eskiçağ'da oynadığı rolü oynar. Yazın ve plastik sanatlar burada bir arada gelişir: En büyük iki ad, Dante ve Giotto iki iyi arkadaştır aynı zamanda; Dante'nin günümüze gelen en eski resmini Giotto yapmıştır.

• YENİ BİÇEM

Yeni tür, Ortaçağ ruhundan bilinçli olarak uzaklaşan şiir, ilkin Floransa'da dile gelir; kendisine ilk kez burada "dolce stil nuovo", yani "tatlı yeni biçem" adını verir. İlk ustası

Guido Guinicelli'dir (ya da Guinizelli, yakl. 1240-yakl. 1276), onu izleyense "İkinci Guido'dur, Guido Cavalcanti (1255?-1300); Dante'nin arkadaşıdır; "dilin şanını", 'la gloria della lingua'yı birbirlerine onlar aktarır. Ama eğer Dante Alighieri[1] hiç de düşlenemeyecek bir biçimde utkuya ulaştırmamış olsaydı, adları ve tatlı yeni biçemleri çoktan unutulup giderdi.

• *DIVINA COMMEDIA*

Commedia'ya, yani Tiyatro oyununa daha sonraları Divina, yani Tanrısal sıfatı eklenmiştir ve bu bir "mistico viaggio"dur, yani Öte Dünyanın üç ülkesine, Cehennem'e, Araf'a ve Cennet'e yapılan mistik bir yolculuktur. Ozan "ömür yolunun yarısında" derin bir ormanda yiter; burada karşısına Vergilius'un gölgesi çıkar; Dante'nin ölmüş olan göksel sevgilisi Beatrice ozanı kurtuluş yoluna çıkarması için göndermiştir onu. Vergilius'un yardımıyla Dante cehennemin yanını yöresini dolaşır; burası bir huni gibi giderek daralan bir biçimde yeryüzünün derinliklerine doğru inmektedir; yeryüzünün merkezinde şeytan, yani Dis, yani "yeri delen solucan" donmuş bir biçimde durmaktadır. Yeryüzünü delip öteki ucundan dışarı çıkarlar; Araf Dağı burada yükselmektedir. En tepesinde de Yeryüzü Cenneti vardır; Dante kendisine yol gösterme işini devralan Beatrice ile burada karşılaşır; onunla birlikte Cennet'in giderek daha geniş, giderek daha parlak göklerine doğru uçar; sonunda en dıştaki gökyüzü olan Billur Göğün sınırlarının ötesinde Üç Kişilikli Tek Tanrı'ya bir göz atar. Söylencelere bakılırsa, *Divina Commedia*'nın her bölümünün üçlü bir anlamı vardır: İlki sözel anlam, yani öte dünyanın betimi, ikincisi gizli siyasal göndermeler, üçüncüsü ise dinsel gerçekliktir, ruhun Tanrı'ya yönelik yoludur.

• DANTE VE ORTAÇAĞ

Ortaçağ düşüncesini oluşturan ipliklerin tümü Dante'de buluşur. Büyük derlenmeyi toparlanmayı sağlayan odur; Ortaçağ insanının en derin düşüncelere daldığı sırada aklından geçenleri ve duyduklarını ve bu sırada daha alt düzey bir yaşamın ağır kaosundan çekip çıkarabildiği her karanlık tutkuyu bir bireşime ulaştıran odur.

• SARAY SEVİSİ

Dolce stil nuovo'nun ozanları sevi tarihinde yeni bir kesit başlatır. Floransalı bu bilgin soylu yurttaşlar Provence trubadurlarının kullandığı biçimleri ve bildiriyi benimseyip öğrenmişlerdi, ama seviye kavuşma arzularını, kuşku yok ki, bir uçarılık ve boşluk

1) Dante 1265 yılında Floransa'da doğmuştur; ataları kentte yaşayan soylu insanlardır. Özyaşamöyküsü olan *Vita Nuova*'ya göre, dokuz yaşındayken sekiz yaşındaki Beatrice *Portinari'ye sevdalanmıştır. Beatrice yirmi dört yaşında öldü. Dante 1293 yılında* Gemma Donati'yle evlendi. 1300 yılında bir Floransa yurttaşının ulaşabileceği en yüksek konuma ulaşır: Prior olur. Ama çok geçmeden rakip parti üstünlük kazanır, 1302 yılında doğduğu kentten sürgüne gönderilir. Dante ghibellin (XII.-XIV. yüzyılda Papalığın karşısında yer alan Alman-Roma İmparatorluğu yandaşı) olur. Yaşamı bu tarihten sonra tedirgin bir gezginliğe dönüşür. Paris'te skolastik felsefeyle tanışır, 1310 yılında İmparator VIII. Henrik ile birlikte doğduğu kente dönebilmek için İtalya'ya gider, ama imparatorun erken ölümü onun bu planını boşa çıkarır. Son *yıllarını Ravenna'da,* Guido Novello da Polanta'nın *sarayında geçirir ve 1321 yılında burada ölür. Divina Commedia* üzerinde *1307'de çalışmaya başlamış* ve olasılıkla ancak ölümünden az önce bitirebilmiştir yapıtını.

biçiminde algılıyorlardı. Onları yalnızca trubadur şiirinde düşünsel bir doğaya sahip olan şey sarmaktadır: Sevi kavramının yüce, transandantalizme kayan arılığı ve gücü. Sevi daha Provence'ta bile yalnızca duygu anlamına değil, uyulacak kurallar anlamına geliyordu; sevi dolce stil nuovo'nun elinde tümüyle entelektüelleşir. Dante "inteletto di amore"den, yani seviyi anlamaktan söz eder; Guinicelli ve Cavalcanti'nin şiirleri bilgince, hatta kısmen hukuk bilginlerine özgü sevisel bildirilerdir. Kadının çizgileri daha Provence şiirlerinde bile iyice silinmeye yüz tutmuştur; şimdi tümüyle soyutlaşır, kadın bir kavram olur.

• *VITA NUOVA*

Saray sevisinin bu yeni kesitinden kalan en önemli anı Dante'nin *Vita Nuova*'sıdır. Bu yapıt, şiirlerinin anlamını aydınlatmak, yaşamının ve Beatrice'ye duyduğu sevdanın tuhaf öyküsünü anlatmak üzere ozanın kendisinin bilgince açıklamalar eklediği bir şiirler dizisidir. Alegori ve özyaşamöyküsel gerçeklik çok değişik bir biçimde birleşir; Beatrice aynı anda hem Floransalı Folco Portinari'nin yeniyetme kızıdır, hem de büyük, belirlenemeyen bir kavramın simgesidir. Eğer Beatrice bir sokakta yürürse gözünün takıldığı her şey bir soyluluk kazanır; selam verdiği herkes titrer; suçlu olan sapsarı kesilir ve yaptığı yanlışa yanıp yakılır. Beatrice ölünce Dante yeryüzünün prenslerine mektup yazar; onlara dünyanın ne korkunç bir yitime uğradığını bildirmek için yapar bunu.

Divina Commedia'yı da Beatrice'nin övgüsünü ona layık bir biçimde şarkıya dökmek için yazmaya başlar, ona azizler arasında, göksel gülün çok seçkin bir noktasında bir yer gösterir, ona evrende bir yer verir; çünkü Beatrice artık nesnel bir gerçeklik olarak, tıpkı güneş ışığı ya da bahar rüzgârı gibi oradadır. Ozan Araf'ın doruğuna ulaşınca bu büyük manzum öykünün belki de en sarsıcı bölümünde Beatrice'siyle buluşur ve Beatrice peçesini indirince "onun büyük gücünü eski bir arzu biçiminde duyumsar". Ortaçağ ruhu, Ortaçağ sevi şiirinin transandantal duygusallığı en yüce anlatımına insanı titreten, acı dolu bir mutluluk veren bu buluşmasında ulaşır; Dante'nin mezar ötesi sevisi, Ortaçağ sevisinin sonsuz geçerliliği olan, büyük bir simgesi olarak kalır; öyle bir sevi ki, öyle temiz ve yüce bir sevi ki onu yüklenenler ancak sonsuz-varoluşta buluşabilirler; tıpkı sonsuzluğa doğru birbirine koşut olarak dağılan ışınlar gibi.

• SKOLASTİK

Dante Beatrice'nin ölümünden sonra avuntuyu bir başka kadında aradı: Donna Filosofi'de. Yaşadığı çağ Ortaçağ felsefesinin çiçeğe durduğu çağdır. Çağının her düşüncesi Dante'yi ilgilendirmektedir, bu yüzden de skolastiğin bir mucizeye benzeyen, Gotik incelik sahibi ve gözüpek düşünce sistemine karşı nasıl olur da duyarsız kalabilirdi ki?

• USÇULUK

Düşüncesinde günümüz insanını en çok şaşırtan şey keskin zekâsıdır. Çünkü Ortaçağ'ın usdışıcılık (irrasyonalizm) çağı olduğuna inanmak eğilimindeyiz; oysa, eğer ille de onu suçlamak gerekiyorsa, daha çok aşırı usçulukla suçlanması gerekir.

Praemissalar[2] gerçekten de usdışıdır – ama usdışı praemissalardan en dolaysız mantıkla sonuç çıkarılmaktadır. Bu neredeyse matematiksel denebilecek acımasızlık artık Dante'nin şiirine de girmektedir. *Divina Commedia*'yı üç sayısı üzerine kurar: Üç bölümden oluşur, her bölümde 33 şarkı vardır, tümünü bir önsöz sunar, bu demektir ki, toplam olarak yüz şarkı vardır; her bağlam üç dizeden oluşur, adı da bu yüzden 'terzina'dır; bentler birbirleriyle ilişkilidir ve ses tonu da "ölü sütunların melankolik dansı" gibi çınlar, sonsuzluğa, transandantal unsura ilerler, hem de acımasızca. Manzum öyküde astronomi çok geniş bir yer tutar; yıldızların ilerleyişine göre, çok karmaşık bir biçimde durmadan saatin kaç olduğunu öğreniriz; Dante tıpkı mekânda olduğu gibi zamanda da dakiktir.

• BİLİMSELLİK

Her konuda düşüncelere dalar ve büyük ölçüde de her şeyi bilir. Tufanın ne zaman olduğunu, Adem'in kaç yaşında olduğunu ve Cehennem'in Verandasında[3] kaç yıl kaldığını kesinlikle bilir. Ruhun, döllenmenin hangi anında insan bedenine taşındığını ve öte dünyanın bedensiz varlıklarının nasıl olup da bedensel olarak görünebildiklerini ve ne tür bedensel acılardan geçtiklerini bilir. Özellikle de, öte dünya ülkelerinin nasıl ve neden bölümlere ayrıldığını bilir. Bu skolastik çözümlemeler karşısında insan dehşete kapılır ve özelikle de Araf'ta çok sayıdadır bunlar; Cennet'te artık her şeye yayılırlar. *Commedia*'nın en değerli sayfaları bunlar değildir, ama okumadan geçecek olursak büyük yapıtın en başta gelen güzelliklerinden birini, muazzam kompozisyonu yitirmiş oluruz. Çünkü bu eşsiz yapıda her şeyin nasıl da yerli yerinde olduğunu bize anlatan skolastik bölümlerdir; *Divina Commedia* Düzen'in büyük destanıdır. Dante sonsuz Yasa'yı, sonsuz Hiyerarşi'yi şarkıya dökmüştür, öte dünyanın, yani ahlak ve ruh dünyasının coğrafyasını kurmuştur, her suçun ve her erdemin evrendeki yerini kesinlikle belirlemiştir. Ortaçağ düşüncesine, skolastiğe bununla ozansal bir anıt dikmiştir, o zamana dek uygulanan, evrende her şeyi yerli yerine oturtan en büyük girişim bu olmuştur.

• KATOLİSİZM

Katolik dünyası *Divina Commedia*'yı bu yüzden en önemli yazınsal gururu sayar: Çünkü Katolik dünya anlayışı, göğü-yeri-cehennemi büyük bir birlik halinde içeren Düzen ve Yasa'nın çizdiği görkemli eğri, en ozansal anlatımına bu yapıtta kavuşur.

• SİYASET

Ama *Commedia*'da siyaset alanına giren konular, günümüz okuyucusunu düşünsel ve sevi kaynaklı lirik öğelerden daha canlı bir biçimde etkiler. Dante sanki pek çok diri tutkuyu ve gerilimi bu bölümlere taşımış gibidir. Öte dünyayı pek çok bilinen insanla doldurmuştur; Cehennem'e özellikle siyasal hasımlarını yerleştirmiştir, daha mutlu ülke-

2) Praemissa: Silojizmin sonuç çıkarılan iki tezi. (ç.n.)

3) Cehennemin Verandası: Katoliklere göre Eski Ahit'te aziz yaşamı sürdürenlerin ruhunun İşa'nın kendilerini kurtarmayı bekledikleri yer, *limbo*. (ç.n.)

lerde ise ideal bildiği siyasal kişileri ödüllendirir. Sürgün Dante hasımlarından ölümsüz bir öç almıştır. Cehennem'in en derin yöresinde hainlerin cezalarını çekmesine –diyerek değinmektedir J. C. Powys–[4] ve onlar arasından da en ağır cezayı çekenlerin siyasal hainler olmasına, yani Parti'nin amaçlarına bağlılık göstermeyenlere dikkatimizi çeker. Apolitik Shakespeare ve Goethe'ye karşılık, işte, dünya yazınının en ateşli siyasal tutkulara sahip üçüncü büyük ozanı.

• FLORANSA

Sürgünün siyasal tutkusunun ardında daha sıcak ve daha suskun bir hümanizma uzanmaktadır: Sıla hasreti. Floransa'yı ahlaksal olarak kırbaçlar durur, hiçbir kışkırtmayı esirgemez ondan, ama manzum öyküsünü yazarken yine de aynı kentte yaşadığı insanların kendisini tam da bu büyük yapıtı nedeniyle geri çağıracaklarını umar ve Cennet'e ulaşınca şu sözcükler dökülür dudaklarından:

Eğer olursa bir gün, yüreğimin istediği gibi,
bu Kutsal Şarkı, ki gök ve yer onun işdeşidir,
ve de beni yıllarca zayıflatan o şarkı,
ve yenecektir acımasızlığı, o acımasızlık ki,
kovdu beni ağılımdan, bir kuzucuk olduğum yerden,
ve uyukladığım o yerden, alçak kurtlara karşın,
yeni postum gelişecektir, hiç taşımadığım,
yeni bir ses duyuracağım, evimde süslemek üzere
başımı yeni yapraklarla, o eski kilisemde...

Floransa! Ne denli küçük bir kent ve uzun yüzyıllar boyunca nice dünyalar sığdı oraya! Dante'nin Cehennem'i, Cennet'i kucaklayan öfkesinin ardında bir gerçeklik olarak ufak tefek ne çarpıklıklar, küçük kentler arası kıskançlıklar yer almakta! Dante'nin dünyası nasıl da küçüktü! Ve bu minik dünyaya her şey sığıyordu – belki de yalnızca gerçek bir insansal derinliğe sahip siyasal tutku, kısıtlı bir ölçüye sahip, komşuluk ilişkilerine dayalı bu toplumda olasıydı. Devasa imparatorlukların yalnızca tebaları vardır; insan gerçekten severse ancak küçük bir yurdu sever.

• DANTE VE RÖNESANS

Görmüş olduğumuz üzere, Dante'de, o büyük bireşimcide Ortaçağ'ın tüm büyük düşünce gücü anlatımını bulmaktadır – bir istisna dışında: yiğitlik ruhu. Oysa, Dante'nin kendisi de bir savaşçıydı, Campaldino çarpışmasına katılmıştı, ama terzinalarında yiğitliğe yer yoktur. Bu olumsuzluk artık onu Ortaçağ'dan çıkarıp daha barışçı hümanizmin daha barışçı dünyasına götürmektedir. Rönesans Dante'nin renk tayfında Ortaçağ'a göre daha az bir yer tutar; Dante'nin Rönesans'a aidiyeti son zamanlarda kuşkuyla karşılanmaktadır.

4) John Cowper Powys (1872-1963): İngiliz roman yazarı, ozan ve denemeci. (ç.n.)

• ANTİK ÖĞE

Antik öğeyle olan ilişkisi onu yine de Rönesans'a bağlar. Daha önce gördüğümüz gibi, Antik şiiri Ortaçağ ozanları da biliyordu ve ondan çok şey öğrenmişlerdi; ama Dante işin özünü öğrenen ilk kişidir: Konular değildir öğrendiği, biçimlerdir. Terzinalarında Vergilius'un hexameterlerinin ağır saygınlığını canlandırır. Onun gözünde Roma halkı artık Hıristiyan kovalayan pagan bir sürü değil, Tanrı'nın egemenlik için seçtiği ulustur, imparatorluğun, ghibellin düşüncesinin ta eskilere dayanan bir taşıyıcısıdır. Siyasal konulu yazısı *De Monarchia*'da bu konuyu çözümler.

• GÜNDELİK DİL

Yine de, Latince yazmaz en başta gelen yapıtlarını, oysa, bu, o çağ için anlaşılır bir durumdu, halk dilinde, "Floransa dilinde" yazar ve böylece ortak dile tümüyle yeni bir saygınlık kazandırır. Ortak dili seçmesinin nedeni besbelli ki aktivist şiir anlayışıdır: Manastırların ve okulların halktan uzak kalan insanları için değil de prensler ve yurttaşlar için yazmayı amaçlar ve kendisi de gerçekliğin oluşturulmasına savaşçı bir biçimde katılmak ister. Bu artık Rönesans'tır.

• ŞİİRİN SAYGINLIĞI

Ortaçağ, ozanı pek öyle sayınamıştır, onda görse görse biraz daha nitelikli bir "jongleur"ü görmüştür. Şövalye ozanlar ozanlıklarıyla değil de şövalyelikleriyle övünürlerdi. Dolce stil nuovo ozanları şövalye değildir; başka bir saygınlık aramak durumundadırlar. Bu yüzden bilimlere yönelirler; çünkü laiklerin gözünde bu her ne denli tuhaf görünüyorsa da bilime Ortaçağ'dan daha çok değer veren bir başka çağ pek yoktur – doğal olarak, yalnızca dine ve hukuk bilimine. Floransalı ozanların şiiri bir bilime dönüştürmeleri ve böylece toplumsal konum olarak bilginler düzeyine yükselmeleri büyük bir yazın sosyolojisi yeniliğidir. Soyut silikliği bu yüzden ararlar, alegoriden bu yüzden hoşlanırlar; onların anlayışına göre şiirin amacı soyut, bilimsel gerçekleri simgesel olarak okuyucuya ulaştırmaktır.

• YENİ BİÇİM DİLİ

Bu saygınlık bilinci yeni biçimi yaratır. Dante artık Ortaçağ şövalyesinin oyunbaz uçarılığıyla yazmaz şiirlerini, onun şiirlerinde bir bilginin özeni ve duyunçluluğu (vicdanı) duyumsanır. Çift uyakların yerini karmaşık sone ve terzina alır; naifliğin çağı sona ermiş (çift uyak bir parça naiftir her zaman), yüksek ve bilinçli şiirin çağı, "incipit vita nova" başlamıştır.

• BİÇİMSEL SEÇKİNLİK

Ortaçağ ozanı yapıtını seçkin kılmak istediğinde seçkin şövalyelerin eylemlerinden söz etmiş ve yüce beyefendinin lüksünü, Gral şövalyelerinin yiyip içtiği beyaz masa örtüsünü vb. naif ayrıntılarla betimlemiştir. Floransalılar Antik örneklerin etkisiyle şiirin gerçek seçkinliğini içeriğin değil de biçimin sağladığını keşfederler: Sözcüklerin

seçilmesi ve yerleştirilmesi, uyakların, tartımların ve dize-bölüklerinin özenle seçimi. Antik şiirin en önemli etkisi budur: Ozanın yeni saygınlık bilincinin uygun taşıyıcısı olması için biçimi yüceltirler. Ozanı en kibirli soyluyla eşit kılan saygınlık bilincidir bu; "amor e cor gentil son una cosa", yani sevi ve soylu yürek aynı şeydir diyerek şarkı söyler Guinicelli ve sözcük dağarında sevi, şiir anlamına gelmektedir.

• DANTE'NİN KİŞİLİĞİ

Dante için bu saygınlık bilinci daha da önemlidir; çünkü kişiliğinin en temel çizgisi gururdur. Öte dünyada her suça acımasız bir ceza verir ve suçluları aşağılayarak ezer; "aşağılama" onun en gözde, en karakteristik sözcüğüdür. Ama kibri böylesi bir katılıkla ezemez; onun acımasızlığındaki tek gedik budur. Kibirliler Cehennem'de de onun gururlu yüreğine yakındır. Alevden mezarından yarı yarıya yükselen, aşağılayıcı bakışlar taşıyan Farinata'yı derin bir saygıyla selamlar ve Tanrı'ya söven Capaneus'tan söz ederken onu onayladığını yadsımaz, onu sonsuz cezalandırma yıkamamıştır, göğe horgörü işareti yapar ve der ki: "Yaşarken ne idiysem, bugün ölüyken de oyum!" Ama gerçek kibir sanatçıların, ozanların kibridir. Araf'ın burnu büyüklerin cezasını çektiği basamağında öncelikle ressamlarla karşılaşır ve bütün Araf'ın en unutulmaz kişisi Sordello da bir ozandır:

...Salt bir göz attı
bize, sakin mi sakin, dinlenen bir arslan gibi.

• INHUMANUM[5]

Acımasızlık Dante'ye özgü "aşağılama"nın oldukça yakın bir akrabasıdır. Dante, bir iki istisna dışında, Cehennem'de sonsuza dek ceza çekenlere acımaz; onların bu cezaya layık olduklarını bilir. Ona kalsaydı o da tıpkı Sonsuz Yargıç gibi davranırdı (çünkü aslında Dante bu ruhları sonsuz ceza ile cezalandırmak pahasına şiiriyle ölümsüzleştiren kişidir). "Haklı olarak kapıldığı öfkesiyle" kendisine yüzünü göstermek istemeyen bir lanetlinin saçını çekiştirmek için ta yanına dek gider, bir başkası yüzünde donup kalmış buzları silmek için boş yere ağlamaktadır, gözyaşları buz kesmektedir. Suçlu cezasını çeksin – bu noktada engizisyonun ve Püritanizmin atasının yanında dikilmekte olduğumuzu anlarız. Öteki iki büyük ozan, Shakespeare ve Goethe hümanizmin büyükleriyken, Dante *inhumanum*un ölümsüzüdür.

Devasa şiirinin ardında dev gibi bir kişilik bulunmaktadır. Dünya ozanları sürüsü içinde Dante büyük bir yırtıcıdır, Arslan ya da Parstır. Bir insan ki, içinde küçük adına hiçbir şey yoktur, her şey salt saygınlık ve güçtür, her devinimi anıtsaldır.

Kibir, katılık ve erkeklik Dante'nin biçeminin de temel ses tonudur. Ortaçağ İtalyancası tıpkı kikloplara özgü duvarların o devasa kümeleri gibi atasal, kaba ve çiğdir. Şurası da doğrudur ki, ötede beride suskunlaşıp çağıl çağıl akan bir melek müziğine de dönüşebilmektedir.

5) Inhumanum: İnsancıl olmayan, acımasız. (ç.n.)

• GERÇEKÇİLİĞİ

Sanatsal yetenekleri arasında en belirgin olanı betimleme gücüdür. Her şeyi görür ve okuyucuya da her şeyi gösterir. Cehennem düşlenemeyecek bir kâbus olarak kalmaz; *Inferno*'yu bir kez okuyan, korkunç sarmal huninin yanı yöresi ve "ovaları" arasında yolunu şaşırmaz. Dante, bu spiritüalist ozan, aynı zamanda dünyanın en büyük gerçekçisidir de. Sunduğu sahneler öylesine gerçekçidir ki insan İtalya'nın herhangi bir kentinde değil de Cehennem'de dolaştığını unutur. Şaşılası bir insan uzmanı ve betimleyicisidir. Benzetmeleri de pek çok kez psikolojik benzetmelerdir; kendi kendisinin ve oyuncularının ruhsal durumunu bilinen, gündelik ruhsal durumlara benzetmeyi sever, böylece de okuyucuya yakın kılar.

Gerçekçiliği en güçlü bir biçimde Cehennem'de görülür, laik okuyucu için de *Commedia*'nın en etkileyici bölümü her zaman için bu bölüm olarak kalmıştır. Kimileri Araf'ın bilgeliğine ve siyasal tutkusuna, bir de Cennet'in öte dünya müziğine çok değer verirler; ama, hiç kuşkusuz, Cehennem bilimsel bir hazırlık olmaksızın da insanı sarıp sarmalayan bir okuma parçasıdır.

• EVRENSELLİK

Büyük Katolik ozan tıpkı Shakespeare ve Goethe gibi insansal konuları bir bütünlük içinde sunarken de evrenseldir,[6] dünyası tam ve kendine göre yasaları olan bir dünyadır. Hiçbir çağa ve ulusa bağlı olmayışı anlamında da evrenseldir, her zaman herkese seslenir. Hatta Shakespeare'den ya da Goethe'den de daha evrenseldir, çünkü Shakespeare yine de bir İngiliz'dir, Goethe ise bir Alman'dır; oysa, Dante Katoliklik gibi uluslarüstüdür. "Shakespeare," diyor çok güzel bir benzetmeyle T. S. Eliot, "Dante gibi insan yaşamının o büyük yayılımını ve büyük çeşitliliğini anlıyor; ama Dante aşağılanışın en derin ve yücelmenin en üst noktasına ulaşmıştır."

TRECENTO[7]

Yeniçağ Dante'nin yapıtıyla ilk ışıklarını gönderiyor; ama yeni bir ruha sahip yazının ilk yaratıcısı ve havarisi bir başka Toscanalı, Francesco Petrarca'dır.[8]

• PETRARCA HÜMANİZMASI

İlk hümanist odur. Artık dünyaya tam bir tutkuyla yönelen ilk kişidir; o, dünyada insanlığın erişilmez ve geri getirilemez altın çağını görmektedir. "Kendim için yazıyo-

6) "Katolik", evrensel demektir. (ç.n.)

7) Trecento: İtalyan yazınının ve sanatının XIV. yüzyıla karşılık gelen bölümü; sözcük "üç yüz" anlamına gelir. (ç.n.)

8) Francesco Petrarca (Aslında Petracco) 1304 yılında Arezzo'da doğmuştur. Babası Floransalı bir sürgündür, Avignon'da, Papalık sarayında yaşamaktadır. Petrarca da gençliğini burada geçirir. İlk Roma yolculuğu 1339'dadır. Aynı yıl Vaucluse'deki münzevi yaşamını düzenler. 1541 yılında Roma'da ozanlık çelengi takılır başına. 1347 yılında Cola di Rienzi Roma Cumhuriyeti'ni kurmak ister. Petrarca onun yanına koşar. Sonraki yıllarda Padova'da ve Milano'dadır; diplomatik yolculuklarına buradan çıkar. 1362'de Venedik'e yerleşir. 1370'te Padova yakınlarındaki Argua'da yeni bir inziva yeri edinir. Burada 1374 yılında ölür.

rum," der, "ve yazı yazarken onları arzulayarak ilişki kuruyorum atalarımızla..." Latin sözcüklerinin egemenliği altındadır. Elyazmalarını inceler, Cicero'nun, daha sonra yüzyılar boyunca taklit edilecek olan *periyot*larını içeren ve pek bilinmeyen mektuplarını bulur, onları kopya eder, metinleri "emendal" eder, yani düzeltir, metin eleştirisi yapar, klasik filolojinin temellerini atar. Latince metinler tüm varlığını öylesine sarar ki yüreğinden durmaksızın alıntılar fışkırır: "Ailem İmparator Augustus'un kendi ailesinden söz ederken söylediği gibi, eskidir." Tapındığı Laura ölünce bir kodekse şu dizeleri not eder: "En temiz ve en güzel bedeni Küçük Hemşirelerce[9] gömüldü, göç ettiği gününün akşamında. Ama ruhu, bu konuda hiç kuşkum yok, tıpkı Seneca'nın Scipio Africanus'tan söz ederken söylediği gibi, geldiği o göğe geri dönecek."

• LATİNCE YAPITLARI

Çağdaşları Latince yapıtlarına bakarak onu büyük Antik yazarların –onlarla eşit düzeydeki– bir ardılı sayıyorlardı. Kendisi ise yarım kalmış manzum öyküsünü, Scipio'nun ününü şarkıya döken *Africa*'yı yaşamının en önemli yapıtı sayıyordu. En büyük etkiyi özenle yazdığı ve pek çok kopyasını çıkardığı *Mektuplar*'ıyla yarattı; bir kez daha deneme ve makale biçimine dönüşen bu yapıt türünü yeniden canlandırdı ve o güne dek yalnızca skolastiğin soyut ve kuru yöntemleriyle yetinen bilimin ifa edilmesini kolaylaştırdı.

• *CANZONIERE*, LAURA

Ölümsüzlüğünü yine de İtalyanca şiirlerine borçludur. Oysa, yüzlerce sonesini, şarkısını ve *sestina*sını[10] çağın çelebilik modasına uymak için ikincil bir uğraşı gibi yazmıştır. Yazın tarihçileri De Sanctis'ten beri Petrarca'nın getirdiği büyük yeniliğin, sonelerin Laura'sının soyut bir göksel varlık değil de gerçek bir yeryüzü varlığı olmasında yattığını belirtiyorlar. Şiir ormanında, ötede beride gerçekten de bedensel imgeler de belirir, Laura'nın gözlerinden, hatta bacaklarından bile söz edildiğini görürüz – ama yine de, Laura, Beatrice'ten daha az idealize edilmiş değildir. Araştırmacılar günümüze gelinceye dek onun gerçekten yaşıyp yaşamadığını, yaşamışsa gerçekten bir kadın olup olmadığını belirleyememişlerdir. Ozan ondan söz ederken yalnızca bir tek belirliyici özelliğe değinir: Acımasızdır o – ve bunu da tümüyle ciddiye almak olanaksızdır.

• DUYGUSALLIK

Gerçekten büyük olan yenilik *Canzoniere*'nin duygusallığıdır. Io son un' di quei che 'l pianger giova, yani "ağlamanın bir sevinç anlamına geldiği kişilerdenim" diyor. Acımayla gösterilen, solgun, sevdalı kişisini Ovidius'un ve Propertius'un elejilerinden yola çıkarak canlandırır: Bu bir ozansal tutumdur, ama Petrarca'nın gerçek doğasına uygundur. Melankolik, kendini yiyip bitiren, Ortaçağ'ın acedia, yani "iyilik getiren tembellik"

9) Küçük Hemşireler: Protestanlarda dinsel bir karakteristiği olan kadınlar birliği; ruhsal bakım ve toplumsal işlerle ilgilenen, öncelikle hastalara bir görev olarak bakan ve bu konuda yemin etmiş olan, arkadaşlarıyla bir birlik halinde yaşayan kadınlar topluluğu. (ç.n.)

10) Sestina: Bir tür gazel. (ç.n.)

adını verdiği ve en başta gelen günahlardan saydığı o tembel hüzne dalmayı seven biridir. Melankolisi onun hoşuna gider, incelikli üzüntüsünü özenle saklar ve sevinçle dizelerine döker. In guisa d'uom che pensi, e piange, e scriva, yani tıpkı düşünen, ağlayan ve yazan bir insan gibi: Kendisini böyle görmeyi sever. Dolce stil nuovo'da duygusal öğe eksikti; Petrarca yüzyıllarca geçerliliğini koruyacak olan umutsuz sevi formülünü yaratarak şiire duygusallığı getirir. Petrarca'yı izleyen binlerle ozan acımasız, katı yürekli güzeller için yazıklanmıştır, zamanla her yabanıl hayvanın yumuşadığını, ama kadının yüreğinin yumuşamadığını anlattı onlar; Petrarca'nın (kısmen Latin kökenli) benzetmelerini ve alegorilerini aktardılar ve durmamacasına yinelediler.

• SONE

Böylece, Petrarca'nın şiir biçimi sone günümüze geldi. Katı kapalılığıyla, şaşılası dengesiyle büyük ustaların elinde bir mücevher, bir başyapıttır, ama taklitçilerin elinde biçimsel incelikleri aracılığıyla bildirinin tümden eksik olduğunu becerikli bir biçimde gizleyebilmektedir. "Sone tıpkı kedi gibidir, sürekli dört ayağı üzerine düşer" diyordu Théophile Gautier. Sanki bir şiirmiş gibi olduğunda da, içinde hiçbir şey olmadığında da durum budur.

• PETRARCA VE ORTAÇAĞ

Sonraki çağlar bu büyük yenilikçide yalnızca yeni olanı görmüştür – ama, aslında, Petrarca çok büyük ölçüde Ortaçağ insanıdır. "Entelektüelliği Ortaçağ'a özgü, duygularıysa Yeniçağ'a" biçiminde bir belirleme yapıyor De Sanctis. Latince yazılarında münzevi yaşam idealini ilan eder, Karthauzien[11] rahibi olan küçük kardeşini kıskanır. Etkisi yabancı ülkelerde hiçbir engelle karşılaşmaksızın Gotik ruhla uyum sağlar. Her ne zaman bir yeniliğe kalkışacak olsa bundan en çok korkan kendisi olmuştur. Antik ün kazanma arzusunu canlandırmış, ama sürekli olarak dünyevi böbürlenmenin aşağılanması gerektiğinden söz etmiştir. Kendisine ozanlık çelengi takılması için elinden geleni yapmıştır, ama yalnızca "başkalarını da bu doğrultuda teşvik etmek için". Antik yaşama hayrandı, ama örnek gösterdiği kişilere paganlığın karanlığında yaşamak zorunda kaldıkları için acıyordu. Yüzyıllar boyunca en güncel sevi ozanıydı, ama yaşamını dünyevi tutkularla harcadığı için duyunç acısı çekiyordu. Mont Ventoux Dağı'na çıktı, çevreyi görmek için dağa çıkan ilk kişiydi, ama dorukta Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ını açtı ve kitap tam da o şaşılası, bizim de alıntıladığımız yerinden, Augustinus'un insanın bakışlarını kendi ruhundan uzaklaştıranları yargıladığı yerinden açılınca düşkırıklığına uğrayarak kendisiyle hesaplaşmaya girişti.

İki çağın sınırında yaşadı; tedirginliğinin, melankolisinin, kendisini ülkeden ülkeye kovalayan gezginlik hevesinin nedeninin bu olduğu söylenir. Bu üst düzey memnuniyetsizlik onun doğasının en çekici çizgisidir.

11) Karthauzien: Katı kurallara göre yaşayan erkek tarikat üyesi. Üyeleri ömür boyu süren katı bir suskunluğu yeğlerler. (ç.n.)

• KİŞİLİĞİ

Karakteri çok çeşitli biçimlerde değerlendirilir. De Sanctis onu zayıf, kadınsı, talihsiz bulur, Voigt ve okulu büyük yenilikçi dehasının çizgilerini belirginleştirir. İçtenliksizliği yaşamında ve yapıtlarında göze çarpar: Özgürlüğün hayranı kara zalimlerin sarayında kendisini iyi duyumsar; dünyevi hazineleri hor görür, ama Papa'nın Avignon'unda yalvarıp da kendisine zengin bir gelir elde etmek için yıllarını geçirir. Laura'ya umutsuzca sevdalıdır, ama bu arada yatağına girenler yığınla yasadışı çocuk doğurur; bıktığında da bu kadınları acımasızca yanından kovar. Temiz tek coşkusunun öznesi olan Cola di Rienzi'yi de yarı yolda bırakır, Papa'ya onun adına tek söz etmez ve Capitolium'da neden kahramanca ölmediğini sorar yüzüne karşı.

• KİTAP KURDU

İçtenliksizliğinin açıklaması Petrarca'nın tam bir kitap kurdu olmasıdır. Onda en sıcak sesleri yaratan kitaplığıdır; bir *Bizantinolog*dan aldığı Homeros'unu sevgiyle kucaklar, her ne denli okumayı bilmese de; efsaneye göre, ölü Petrarca'yı başını bu kitaba dayalı olarak bulmuşlardır. Kitap olmayan şeye karşı duyarsızdır. Gerçeklikle her ilişkisi soğuk ve zorlamadır. Her şeyden ve herkesten uzaktır, ölümsüzleştirdiği seviden de. Sonelerin büyük bölümü Laura'nın ölümünden sonra yazılmıştır; dikkat edecek olursak, sonelerde Laura kişisel olarak karşımıza çıkmaz, yalnızca ozan onu düşünür, onu anımsar ya da gözünde canladırır ve de bu imgesel eylemi içinde görkemine ulaşır. Petrarca'nın kişiliğine giden yolun anahtarını burada aramak gerekir.

• YAZARLAR PRENSİ

En önemli yapıtı oynadığı roldür: Ölçüsüz bir övünmeyle ve saygınlık bilinciyle ozana dışsal, toplumsal benimsemeyi getirmiştir. Papalar, imparatorlar ve prensler onunla dost olmaya çabalamışlardır. Saygınlık bilinciyle ve kayıtsız koşulsuz yazarlık varlığıyla büyük yazar-prensler dizisi arasında, Cicero, Aziz Hieronymus, Erasmus, Voltaire, Goethe dizisinde yer alır.

Üçler Kümesinin[12] doğası içlerinden birinin daha önemsiz oluşudur; bu yazgı, İtalyan yazınının üç tacı, "tre coroné"si arasından Boccaccio'nun[13] yazgısı olur.

• BOCCACCIO

Bu olağanüstü Floransalı küçük kentsoyluyu iki dev ozana --onlarla birlikte anılır– bağlayan hayranlık bağlarıydı. Dante kültünü kuranlardan biridir; Petrarca'yla dostluğu yaşamının en büyük gururudur, ama bu dostlukta o her zaman yalnızca koşulsuz hayranlık duyan kişidir, sadık bir dindardır, ki alabildiğine bencil bir kişi olan Petrarca,

12) Üçler Kümesi: Triumvirlik. (ç.n.)

13) Giovanni Boccaccio 1313 yılında Paris'te doğmuştur, babası Floransalıdır. Oğlunu önce tüccar, ardından hukuk bilgini olarak yetiştirir. Boccaccio Napoli'de öğrenim görür, Napoli kralının yasadışı kızı olan ve yapıtlarında Fiammetta adını verdiği Maria d'Aquino ile burada tanışır. 1340 yılında Floransa'ya döner ve kendisini bilimlere adar. 1373-74'te Dante üzerine konferanslar verir. 1375'te ölür.

ona kendisini sıcak tutacak bir palto alabilmesi için vasiyetnamesiyle elli altın font bırakır. İki büyüğün yanında o bir parça Sancho Panza'yı anımsatır – ama Sancho'daki Don Quijote'den farklı bir yanı da vardır: Gerçeklik duygusu. Dante'yi siyaseti sürgüne yollarken, Petrarca kamu yaşamında yalnızca süslü sözler eden bir hatip olarak kalırken, Boccaccio her ne denli küçük bir çevrede olsa da kentinin yönetimine mantıklı ve etkin bir biçimde katılmıştır. Sevisi salt ozansal bir düş değildir, Fiammetta'nın yanında zevkleri de tatmıştır, aldanışın ve kıskançlığın her türlü işkencesini de. Bir filolog olarak cesaretten yoksun ve ortalama biridir, ama Tacitus'un yapıtlarının elyazmasını o bulur; bir yazar olarak her yapıtıyla yeni bir yapıt türü yaratır ve *Decamerone*'siyle özelliğine temel bir sanatsal biçim verir: Özelliği, bu yeryüzünde bir yerinin olmasıdır.

• YAPITLARI

Çağı ve kendisi Latince yapıtlarına önem verir, oysa, bunlar kısmen ansiklopedik (leksikal), kısmen Ortaçağ yapıtlarıdır, örneğin *De casibus virorum illustrium* ve *De claris mulieribus*. İtalyanca yazdığı *Filostrato* (Chaucer'dan başlayıp Shakespeare'i izleyen Troilo ile Criselda öyküsü) ve ilk pastoral romanı *Ameto* pek de az Ortaçağ karakteri taşıyan yapıtlar değildir. Adını öykü derlemesi *Decamerone* getirir günümüze.

• *DECAMERONE*

Boccaccio yüzyıllar boyunca öykünün biçimini belirlemiştir. *Decamerone*'de ruhbilimsel ve çevre betimine yönelik sapmalara yer vermez; adının da gösterdiği gibi,[14] özü yeniliktir. Eli açıklık, sadakat, sadakatsizlik ya da budalalığın beklenmedik, yepyeni örneklerini anlatır ya da düpedüz yazgının hesaba katılmayan, göz kamaştırıcı bir çeşitlemesini sunar; Boccaccio özellikle bu sonuncular konusunda çok duyarlıdır, Latince exemplum-derlemeleri[15] de yazgının tuhaf oyunlarını belirginleştirir; çağdaşı Fransız ve İngiliz yazarları, Huizinga'nın da söylediği gibi, Boccaccio'da neredeyse Tanrıça Fortuna'nın[16] emprezaryosunu görmüşlerdir, bu özelliğiyle Boccaccio'nun kendisi de mitsel bir kişiliğe dönüşmüştür.

• EROTİZM

Modern çağda *Decamerone* ilkin erotik masalları, evliliklerin yıkılmasını anlatan eğlenceli ve renkli öyküleriyle ünlüdür, bitmez tükenmez güncelliğini bunlara borçludur. Yakınlarda erkeklerin yüksek düzeydeki kadınlarla uygunsuz bir biçimde konuşmalarına şaşılırdı, hatta kadınlar da öyle pek uygun bir dille konuşmazlar. Boccaccio'nun cinsel ahlak konusundaki anlayışı pek aşırı biçimde münzevi değildir; evliliğin yıkılmasını, eğer bu gerçekleşebilirse, yalnızca yargılamakla kalmaz, gözle görülür bir biçimde becerikli, kurnaz kadının yanında yer alır. Buna öyle büyük bir önem vermek doğru değildir; "Ortaçağ'ın katı ahlakından kurtulmak" anlamına gelmez bu. Büyük Ortaçağ'ın

14) Decamerone: Yüz öyküden oluşan derleme. (ç.n.)
15) Exemplum: Örnek alınacak, ders alınacak öykü. (ç.n.)
16) Fortuna: Eski Romalılarda talihin ve rastlantının kaprisli tanrıçası. (ç.n.)

Fransız 'fabliau'ları bu açıdan Boccaccio'dan daha "özgürdür". Genel olarak şu söylenebilir: Boccaccio Ortaçağ öykü yazınını terbiyeli kılmıştır, en azından saygın, periyodik bir biçime sokmuştur; günümüz okuyucusu için biçeminin ciddiyeti açık saçık konusuyla çok eğlenceli bir karşıtlık oluşturur. Katı Ortaçağ etiği ayrıca çok da sorunsaldır.

• ANTİKLERİKAL ÇİZGİ

Modern okuyucunun gözüne çarpan bir başka çizgi, kilise kişiliklerinin, özellikle rahiplerin bu öykülerde rol alması, hiç de saygın olmayan bir rol oynamalarıdır. Bu, erotiklikten daha sınırlı bir "kurtuluş"tur: Rahiplerin aşağılanması Geç Ortaçağ'ın en genel sahnesidir ve Fransız 'fabliau'larında Boccaccio'ya göre daha güçlüdür. Bu büyük boyutlu ve fanatik gibi görünen "papazca homurdanış" yalnızca dinsizliğin değil, kilise karşıtı bir duygunun da göstergesi sayılmaz. Geç Ortaçağ'ın her türlü papaz zayıflığına karşı duyarlı olmasının nedeni, Kilise'nin saygınlığıyla tam anlamıyla yüz yüze gelmesidir. İnançta aldırmaz olan kişi papazın davranışına da aldırmaz. *Decamerone*'nin ikinci öyküsünde Abraham adlı bir Yahudi Roma'daki papazların ahlaksız yaşamını görünce Hıristiyan olur; çünkü kilisesinin ve bu papazların bile yıkamadığı Tanrı'nın ne muazzam bir güce sahip olduğunun ayrımına varır. Gaspary'nin[17] Boccaccio'nun kilise karşıtı tutumundan yola çıkarak düşündüğü gibi, bu öyküyü salt ironik bir amaçla anlatmaz, o çok daha naiftir; Boccaccio gerçekten de Tanrı'nın kudretine bir örnek sunmak istemiştir. Çok dindar bir kişidir, yaşlandığında *Decamerone*'sindeki açık saçıklıklardan utanç duyar ve bir ara bir rahibin öte dünya görüngülerinin etkisiyle neredeyse kendisi de rahip olmaya kalkışır; onu bundan Petrarca'nın eleştirel ruhu alıkoyar.

• MİZAHI

En güçlü yazarlık özelliği mizahıdır ya da, daha doğrusu, mizahının yansıttığı sevinçtir. Bir insan ancak Toscana gökleri altında bu denli uyumlu bir biçimde keyifli olabilir. Eğlenceli öyküleri ciddi olanlara göre çok daha başarılıdır. Sorumsuz, güvenilmez, üçkâğıtçı ve şakacı kişileri, özellikle de şaşılası iki ressam, budala meslektaşları Calandrino'yu aptal yerine koyan Bruno ve Buffalmacco unutulmaz karakterlerdir.

QUATTROCENTO

• HÜMANİZM

Quattrocento'da, yani XV. yüzyılda Üç Büyüğün ağırlığı çökmüştür yazının üzerine. Yüzyılın sonuna dek adından söz edilecek İtalyanca hiçbir yapıt yaratılmamıştır. Quattrocento hümanistlerin altın çağıdır, Yeni Latin yazarların çağıdır; İtalya onlar aracılığıyla Avrupa'da düşünsel önderliği kazanır.

17) Adolf Gaspary (1849-1892): İtalyan yazınını çok iyi tanıyan, Alman Roman filolojisi öğretim üyesi. (ç.n.)

• ESKİÇAĞ'IN KEŞFİ

"Humanitas" sözcüğü, daha önce gördüğümüz üzere, Cicero kökenlidir. Ama quattrocento yazarları yine de tam olarak Cicero'nun kullandığı anlamda kullanmazlar bu sözcüğü; onlar bundan daha çok kültürü anlarlar: Humanitatis studia sunt quae hominem colunt, yani "humanus" (insancıl) çalışmalar diye insanı eğiten şeylere denir. Çağın temel havası bir parça bahara özgü, ilkel, çığlık çığlığa bir coşkudur; yazına göre plastik sanatlarda daha güçlü bir biçimde duyumsanır. Bu coşku ilkin Antik dünyanın yeniden keşfedilmesinin sevincidir. Her ne denli Ortaçağ Antik hazinelerini unutmamış olsa da, diyor Huizinga, "Ortaçağ" Eskiçağ'ın gölgesinde yaşarken, Rönesans Eskiçağ'ın saçtığı güneş ışıklarına varır.

• KLASİK FİLOLOJİ, YENİ LATİN YAZINI

Hümanistlerin ilk işi gereçlerin olabildiğince keşfedilmesidir. Ruhları elyazması arama ateşi sarar. Bu alanın klasik ismi çok yolculuk yapan, Alman manastırlarına da girip çıkan Poggio Bracciolini'dir (1380-1459). İkinci durak, bulunan hazinelerin değerlendirilmesidir: Hümanistler bir gezgin öğretmen olarak İtalya'yı ve dünyayı dolaşırlar, metinleri açıklarlar, doğru Latince ve derken doğru Yunanca'yı öğretirler. Yunanca quattrocento'nun başarısıdır, Ortaçağ'da hiç kimse Yunanca bilmezdi. Şimdi Floransa'da ve başka yerlerde Konstantinopolis'ten gelmiş olan Manuel Chrysoloras, sonra bir dâhinin ve kararsız bir insanın ruhuna sahip İtalyan Filelfo (1398-1481) öğretmeye başlamıştır.

Ama hümanistler bu filolojik etkinlikle yetinmezler. İçlerinden neredeyse her birinin yazınsal ün beklentileri de vardı, Latince yazılarıyla Antikçağ büyüklerine layık ardıllar olmak istiyorlardı. Çok büyük kapsamlı Yeni Latince yazını böyle doğdu. Bu konuyla uğraşanlar arasında gerçekten büyük ozanlar da vardır; örneğin, daha sonraki Floransa sarayının süsü olan Napolili Pontano (1426-1503) ve Angerianus, Marullus ve Poliziano ve öncelikle de "öpücüklerin" Hollandalı ozanı, ressam, heykeltıraş ve saray dalkavuğu Johannes Secundus (1511-1536); ama genel olarak bakıldığında Yeni Latince şiiri büyük yaratıcıların toprağı değildir. Hümanistlerin temel yazarlık ilkeleri taklittir: Kendilerini, Roma örneğinin biçemini ve çeşitlemelerini ne denli yetkin bir biçimde özümsemişlerse, o denli büyük yazar sayarlar. Yapıtları günümüzde insana sanki kısmen alıntı derlemeleri, kısmen de parodilermiş gibi gelir. Kimi zaman özgün bildirileri olmuş olsa da, onu da özenle stilize ederler ve Antik dış görünüşlerin ardına saklarlar.

• EPİGRAM, JANUS PANNONIUS, PANEGYRICUS, EPİSTOLALAR

Karakteristik yapıt türleri esin ve bildiri gerektirmeyen, yalnızca iyi bir fikir ya da şıklık gerektiren küçük yapıt türleridir. Epigram bunlardan biridir ve bu konuda en usta olanlardan biri daha sonraların Pécs piskoposu, Macar Janus Pannonius'tur (1434-1472). Epigramlarını epey gençken, İtalya'daki öğrenim yıllarında yazmıştır; yurda dönünce ağıtlar yazdı; János Hunyadi'den[18] söz edecek olan destanı yarım kalmıştır. Panegyricus da,

18) János Hunyadi (1405 dolayı-1456): Macar yüksek soylusu, komutan, Macaristan valisi. Osmanlılara karşı kazandığı başarılarla ünlüdür. (ç.n.)

yani övgü şiirleri de bu kısa türlerden biridir; bu türün işlenmesi doğal olarak hümanistin toplumsal konumunun bir sonucuydu: prensin ya da başpapazın sarayında onların dostu ya da sekreteri olarak ya da olasılıkla iyi cinsinden bir palyaço olarak yaşıyordu. (Mátyás'ın[19] sarayındaki Galeotto bunlardan biri olmalı.) Janus Pannonius bu türün de ustasıydı. Ama en önemli hümanist yapıt türü Petrarca'nın canlandırdığı mektuptur. Bunlar ilk başta günümüz deneme yazarının karşılığıdır, en zevk verenleri, örneğin, İsviçreli Poggio'nun mektuplarında görüldüğü gibi yolculuk ve ülke betimleridir. "Ciddi sorunlarla", siyasal ve inançsal sorunlarla pek isteyerek uğraşmazlar İtalyan hümanistleri; içlerinde bir parça zorlama bir uçarılık vardır. Birbirleriyle daha çok filolojik konularda mektuplaşırlar, birbirlerini över ya da bir iyilik yapmalarını isterler. Prenslere ve başpapazlara ise özenle işlenmiş dilenci mektupları yazarlar.

• ÖLÜMSÜZLÜK

Hümanist dilenci mektubunun temel düşüncesi şudur: Hümanist yüce bir beyefendiye mektup yazdığı ya da bir yapıtını ona adadığı zaman, yüce beyefendinin ölümsüzlüğünü sağlar; çünkü mektubu ya da –daha çok– yapıtı koca bir kültür dünyası ve gelecek çağlar da okuyacaktır; böylece, istenen ödül hak edilmiş olacaktır. Tuhaf olanı, çağın büyüklerinin hümanistle eğlenmemiş, gerçekten de onu ödüllendirmiş olmasıdır; belki de, onun yazınsal öcünden korkmuşlardır. Hümanistler arasında en iyi biçeme sahip ikiyüzlü Filelfo İstanbul'u fethettiği zaman Türk imparatoruna da Yunanca bir mektup ve övgü şiiri yazmış ve sultan tarafından ödüllendirilmiştir.

• HÜMANİST YAŞAM BİÇİMİ

Ama yazın tarihi açısından tek tek hümanist ve yapıtı değildir önemli olan, tüm hümanist yaşam biçimi önemlidir. Bu çağ uzman kişileri tanımamıştır daha; büyük hümanist her şeyden anlar. Aynı kişi hem bilgin, hem ozan, hem öğretmen, hem diplomat ve hem de gazetecidir. Düşünce dünyasının her alanına aşinadır, tümüyle olmasa bile çok yönlüdür. Daha sonraki Neo-hümanist insan ideali, uyumlu bir biçimde işlenmiş insan, artık onun yaşam biçiminde gizlidir.

Girişte belirttiğimiz üzere, hümanistler geçen yüzyılın anlayışının öğrettiği gibi, uzaktan bakıldığında bile "kurtulmuş" ve "modern" değillerdi. Doğal olarak, onların arasında da gözüpek ve asi bir ruha sahip olanlar vardı: Napoli sarayındaki Lorenzo Valla (1407-1457) bunlardan biridir. Papalığın dünyevi egemenliğinin temeli olan ve İmparator Konstantin'e mal edilen bağış belgesinin sahte olduğunu ortaya çıkardı; *De Voluptate* adıyla çığ zevkin her şeyin üzerinde bir değeri olduğundan söz eden bir kitap yazdı, her şeyle ve herkesle alay etti, eleştirdi ve Engizisyon'un karşısına çıkarıldığında da utku dolu bakışlarla onların gözlerinin içine baktı ve başına da hiçbir şey gelmedi. Ama bu bir istisnadır. Pek çok hümanist ya kilisenin sadık bir oğludur ya da en azından öyle davranır ve ancak çok sakıngan bir biçimde şamata koparır.

19) Mátyás Hunyadi (1443-1490): 1458-1490 yılları arasında hüküm süren hümanist Macar kralı. (ç.n.)

• ETİKLERİ

Hümanistler "pagan yaşama sevincini" ilan etmemişlerdir. Çünkü, aslında, bu açıdan kurtulmaları gereken bir şey yoktu. Ortaçağ'ın –azizleri, münzevileri ve dünyanın aşağılanması gerektiğini ilan eden yazınına karşın– gündelik yaşamda pek öyle katı bir etiği yoktu. Acımasız münzevi ideallere gerek duyulmasının nedeni yarı barbar halkların cinsel anarşilerine şöyle böyle bir düzen sağlamak isteğiydi. Örneğin, Poggio'nun o zamanki Güney Almanya kaplıca yerlerinin alışkılarına dair ettiği sözler günümüz havuz yaşamının en aşırı gözüpekliklerini bile aşar.

Gerçekten de, hümanistler arasında da çok ahlaksız bir yaşam sürdüren ve çok açık saçık yapıtlar yazanlara da rastlanır: Beccadelli (1394-1471) *Hermaphroditus*'unda insanın adını bile anmaya cesaret edemeyeceği Yunan mahreçli bu suçu apaçık över; Poggio yaşamı boyunca kendisinin en çok hoşuna giden açık saçık fıkraları yaşlandığında derler; Enea Silvio Piccolomini'nin (1405-1464) *Historia de Euryalus et Lucretia*'sı erotik öykü yazınının başyapıtıdır (Bunun Macarca karşılığı belki de Bálint Balassa'nın[20] yapıtıdır). Hümanistlerin erotik yazını şövalyelerin Petrarca'nın idealizmine karşı gösterdiği bir tepkidir, seviden anladıkları *fecetia*, yani kaba şakadır ya da bunun kadınlara göre bir iş olduğudur. Ama hümanist çevreler dışında genellikle bu yapıtlar mahkûm edildi ve Enea Silvio, II. Pius adıyla Papa olunca gençlik dönemi yazılarını yadsıdı. Unutmamalıyız ki, quattrocento ile Geç Ortaçağ'da, François Villon'un yüzyılındayız; eski etik güçler sarsılmaktadır, yenileri ise daha doğmamıştır.

• SÖZEL COŞKU

Hümanistlerin yazılarındaki çığlık çığlığa coşku pagan yaşama sevincinin canlanması değil, tam anlamıyla yazınsal, hatta dilsel bir belirtidir. Hümanisti kendinden geçercesine mutlu eden şey, sihirli değneği, yani biçemi bulmuş olmasıdır, onunla en sıradan nesneyi bile altına dönüştürür, yüksek yazın düzeyine çıkarır. Her yazar bilir ki, dünyada insanın kendi biçemini bulmasından daha büyük bir mutluluk yoktur. Dolce stil nuovo'da daha yerel bir Floransa olgusu olan şey hümanizm sayesinde dünya yazınını ilgilendiren bir olguya dönüşür: Seçkin biçim dünyası doğar, orada şeyler Ortaçağ'da olduğu gibi nesnel nitelikleri dolayısıyla yüksek bir değere sahip değildir, bu yüzden saraya yakışır da değildir, biçimsel karakterlerinden dolayı bu böyledir. Hümanist hiçbir şey anlatmayan bir anekdotu bile seçkin bir Latinceleştirmeyle anlatır ve bu nedenle de onu yazınsal kılar. Bu yönüyle gerçekten de modern yazın hümanistlerle, şık biçemin keşfiyle başlar: Artık 'ne'nin değil de 'nasıl'ın hesaba katıldığı yazındır bu.

• KLASİK SAÇAKLAR

Sonuç olarak, hümanizmin ölçütü nedir? Avrupa yazınını yüzyıllar boyunca kurtulamayacağı yeni bir klasik *pseudomorphosise*[21] yönlendirmeleri olumsuz yanlarıdır. Yazına

20) Bálint Balassa (1554-1594): Ozan. Macarca Rönesans lirik sevi şiirinin yaratıcısıdır. (ç.n.)

21) Pseudomorphosis: Sahte biçim; bir madenin kendi kristal yapısına göre değil de kimyasal olarak başka bir karışımın kristal yapısına göre biçimlenmesi. (ç.n.)

gereksiz Antik süsler takıp takıştırdılar: Yazına anlaşılmamış bir mitolojiyi, ağır zincirleme tümceleri soktular, devlet yaşamının olgularını uygun düşmeyen Antik kavramlarla özdeşleştirdiler ve böylece de siyasete tedirginlik yaratan bir terminoloji kattılar; üretken, yaratıcı yöntem yerine tıpatıp takliti egemen kıldılar.

• SAHTE ESKİÇAĞ

Eskiçağ'ı keşfettiler, ama keşfedilmeye değer Eskiçağ'ı değil. Yunanca'yı pek az biliyorlardı, Cumhuriyet Roma'sına karşı duyarlı değildiler; Voigt'un belirttiği üzere quattrocento Geç Roma'yı mezarından çıkardı: Seneca'yı, Plutarkhos'u, Claudianus'u. Eskilerden en başta retoriği ve stoacı davranışları öğrendiler, bu demek oluyor ki, alabildiğine "geç dönem" uygarlığının ürünlerini benimsediler; kültürleri aslında daha çok gençti bunun için; onu organik bir biçimde kendilerine benzetmeyi başaramadılar.

• ORTAÇAĞ DÜNYA GÖRÜŞÜ

Ve de bu Eskiçağ'ı Ortaçağ usulünce yaşadılar. Antikçağ onlar için kurtuluş değil, tam tersine, saygınlıktı. Yöntem hiç mi hiç değişmez, yalnızca gereç çoğalır: Şimdi artık yalnızca azizlere değil, Eskiçağ'ın büyüklerine de göndermede bulunmaktadırlar, hem de aynı biçimde eleştirel olmayan bir saygıyla. Beccadelli ahlaksızlığı yüzüne vurulunca Eskiçağ büyüklerinin de ahlaksız yapıtlar verdiğine değinir ve böylece hümanistlerin duyuncunu rahatlatır.

Buna karşılık, Petrarca'nın izinde yürüyerek düşünce insanının bilincini oluşturmaları, uygun toplumsal durumu yaratmaları ve böylece daha sonraki yüzyılların kültürel varlıklara karşı genel değerbilirliğini hazırlamaları onların lehine bir durumdur. Humanitatis studia, yani Antik kültür onların elinde toplumsal ayıklamanın aracı olmuştur. Pek çok hümanistin kökeni karanlıktır; kendileri bundan söz etmezler ve de eğer muhaliflerini dinleyecek olursak en alt katmanlardan geldiklerini görürüz: Fielfo, Poppia'ya göre bir gündelikçinin oğludur, bir papazın piçidir, yine de prensler onun dostluğu için yarışmaktadır. Hümanist kültür sayesinde, yetenekli olan, alt katmanlardan yukarıya çıkabilir ve toplumda layık olduğu yere ulaşabilir.

• SEÇKİN EĞİTİMİ

Bunun yanı sıra, kapalı bir aydın katmanının, bilinçli bir düşünsel elitin yaratılışına da katkıda bulunurlar. Hümanistler mektuplaşma aracılığıyla tüm Avrupa'da yetkin, uluslarüstü bir bilginler cumhuriyeti oluştururlar; bu cumhuriyeti dünyevi iktidar da tanır ve değerbilirlik gösterir, üyeleri ise dışa kapalılıklarını kıskançlıkla korur.

• "HUMANUM" İLE BAĞLANTI

Daha sonra ortaya çıkanlar açısından hümanistlerin en belirgin önemi bu toplumsal roldedir. Quattrocento XVIII. ve XIX. yüzyılın olağanüstü hümanizm idealiyle burada bağlantı kurar. Hümanistlerin sınıf bilinci zamanla Avrupa bilincine kültürün bir değer olduğunu anlatmıştır. Onlar kültürden daha yalnızca okuryazarlığı ve anlatım

gücünü anlıyorlardı; ama gerçek Antik kültürün yavaş yavaş öğrenilmesi sonucu kültür kavramı derinleşti ve zamanla kültürel gerecin yaşanması, uyumlu ruhun kurulması anlamına geldi. Bu tür insan artık yalnızca kültürlü değil, ahlaksal olarak da bu kültürü taşımaya layıktır. Böylece, hümanistler gerçekten de ruhsal olarak en güzel idealimizin yolunu açmış oldular.

CINQUECENTO

İtalyan hümanistlerinin çağı XV. yüzyılla birlikte kapandı. Burckhardt'a göre, hümanist yaşam biçiminin mezarını kitap basımı kazmıştır: Ucuz basılı gramerler, metin yayınları ve yorumlar Klasik Eskiçağ'ın gezgin-havarilerini gereksiz kıldı. Ama düşünceleri ve öğretileri o zaman dek çoktan utkuya ulaşmıştı ve bir an düşlenen hümanistlerin Eskiçağ'a yansıttıkları olağanüstülük canlanmış gibiydi; İtalya topraklarına sanki yeni bir altın çağ gelmiş gibiydi.

• LORENZO DE' MEDICI

Bu büyük geçiş anında, ruh, henüz kentte yaşayanlarınki gibi özgür ve akıllıdır ve saray insanlarınınki gibi parlak ve seçkindir. Geçişi duyumsatan Lorenzo de' Medici'dir, Floransa'nın ona yerinde bir deyişle Magnificio, yani Büyük adını verdiği efendisidir (1449-1492). Medici'nin öncülleri Floransa'yı tıpkı Perikles'in Atina'yı yönetmesi gibi tam yetkiyle, ama hiçbir san taşımaksızın yönettiler. Lorenzo da san ardında değildir, ama yaşam biçimi o çağın tüm prenslerinden daha prensçedir. Yüksek kentsoylu ve hümanist çizgileri korur ve devasa boyutlara ulaştırır, çağın en büyük sanat ve bilim destekçisidir, ama şövalye-yükseksoylu yaşam biçimiyle de bağlantı kurar. Avcı, kahraman sevdalı ve silahşördür; sarayının ozanı Poliziano'nun en güzel İtalyanca manzum öyküsü *Stanze per la Giostra*, Lorenzo'nun sevgilisi onuruna düzenlediği büyük şövalye alıştırma oyunlarını sonsuzluğa katar. Kendisi de ozandır, Botticelli'nin portresini yaptığı ve aslında kendisinin değil de kardeşi Giuliano'nun sevdiği Simonetta Vespucci'yi sevi şiirleriyle selamlar. Egemenliği sırasında saraydaki oyun ve bayramın cennetini gündelik dünyanın üzerine çıkarmıştır.

• MEDICI SARAYI

Onun sarayı Yeni Latince yazınının en parlak kesitidir. Angelo Poliziano (1454-1494) burada yaşar. Borinsky'nin[22] genel bir gerçeklik olarak belirttiği ve yenilenmiş olan Latince'nin, Geç Ortaçağ'ın o uzlaşmalarla donup kalmış ulusal dillerine göre daha renkli, atmosfer yaratmaya ve yöre betimine, kişisel özelliklerin belirginleşmesine daha elverişli olduğu biçimindeki belirleme onun şiirleri için gerçekten geçerlidir. Lorenzo ve Poliziano Floransa Akademisi'nin de üyesiydiler: Akademiye yaşam veren, doktor ve

22) Fritz Borinsky (1903-?): Alman eğitimbilimcisi, öğretim üyesi. (ç.n.)

filozof Marsiglio Ficino (1433-1499), akademinin gururu ise Prens Pico della Mirandola'dır (1463-1494); her ikisi de Platon'un düşünce dünyasıyla Hıristiyan öğretisini uzlaştıran, panteistik dünya görüşü ve yaşam anlayışının hazırlayıcılarıdır.

Ama kutlamalarda geçit töreni yapan pagan tanrılar bizi yanıltmasın. Ortaçağ'ın Hıristiyan değer dizgesi yitmemiştir, katışmamış bir güçle geniş halk katmanları arasında yaşamaktadır, Lorenzo'nun yanı başında Savonarola yer almaktadır; ressamlar dinsel konulu resimler yapmaktadır, *Malleus Maleficarum*, yani cadı yakmanın hümanist bir Latince'yle kurulu elkitabı 1487'de yayınlanır. Ve de yeni bir değer dizgesi ardındaki iki büyük yazar, Machiavelli ve Castiglione Ortaçağ'a sanıldığından da güçlü bağlarla bağlıdırlar.

• *PRENS*

Machiavelli'nin[23] ünlü ya da kötü bir ün kazanmış olan yapıtı *Il Principe*'dir. Prensler için egemenliklerini nasıl kazanacakları, nasıl güçlendirecekleri ve koruyacakları konusunda salıklar veren bir derlemedir; iktidarın erişilmez elkitabıdır. Verdiği salıklar pratik, soğuk, mantıklıdır, etik ya da duygusal hiçbir yan tanımaz; yalnızca amacı göz önünde bulundurur: iktidar. "İnsanlara karşı," der, "ya iyi davranmak ya da onları mahvetmek gerekir; çünkü büyük acıların öcünü almaya kalkışabilirler, (...) o yüzden, eğer birinin canını yakmışsak, bunu öyle yapmalıyız ki, öç almasından korkmayalım." "Kazanç arzusu çok doğal ve geneldir, insanlar ele geçirebilecekleri her şeyi ele geçirirler ve bu yüzden onları övmek gerekir, azarlamak değil." "Prens kendi malı olmayan şeyler, bir de kendi buyruğunda olanla, ona ait olmayan şeyler konusunda cömert olmalıdır; Kyros, Caesar ve İskender böyle davrandı; çünkü başkasının malını saçıp savurursa kendisinin ününe bir zararı dokunmaz, bunun yalnızca yararı olur, buna karşılık, kendisininkini saçıp savurursa zararlı olur." Prensin eğer iktidarını sağlamlaştırmak istiyorsa hiçbir acımasızlıktan, ihanetten, verilen sözden dönmekten korkmaması gerekir, hatta tüm bunlar onun için bir zorunluluktur; çünkü eğer zayıflık gösterirse iktidar elinden çıkar ve devlet anarşiye sürüklenir.

Üstü kapalı bir biçimde belirttiği ideali, yanında bir süre yaşadığı Cesare Borgia'dır. Sinigaglia'da verdiği sözde durmayarak tuzağa düşürdüğü ve kendisine karşı komplo kurmuş olan condottiereleri[24] öldürdüğünde Cesare'nin yanındaydı; bu olayla ilgili olarak Floransa Cumhuriyeti'ne baştan sona derin bir onaylama içeren bir rapor gönderdi. Prensin yalnızca iki şeye gereksinimi vardır, bu iki şey fortuna ve virtù'dur. Virtù, iktidarın sarsılmaz bir biçimde istenmesi ve ona ulaşmak için gerekli araçların hızla ve seçici davranmaksızın benimsenmesidir. Bu virtù en başta gelen insansal değerdir; insanı ötekilerin, yani yine kötü olanların, onun yanı sıra da tembel ve zayıf olanların

23) Niccolo Machiavelli: 1469'da seçkin, ama yoksul bir Floransalı ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1498'den 1512'ye dek Cumhuriyetin ikinci kançılarında, yani dışişlerinde çalışır. Medicilerin geri dönmesiyle işini yitirir, yedi yıl boyunca küçük mülkünde yoksulluk ve çaresizlik içinde yaşar. 1519'da ona yine görev verilir. 1527'de İmparatorluk yandaşlarının Roma'yı ele geçirmesinden ve İtalya'nın birleştirilmesine ilişkin planlarının suya düşmesinden sonra ölür.

24) Condottiere: Ortaçağ'ın ücretli birliklerinin komutanı. (ç.n.)

üstüne çıkarır ve de onlar bir diktatörün egemenliği altına girmeye layıktırlar; çünkü "in mondo non c'è che volgo", yani yeryüzünde yalnızca yığınlar vardır.

• AMORALITAS[25]

Machiavellei'nin yapıtındaki yenilik, kötülüğün koşulsuz, kaygısız bir olgu olarak benimsenmesidir. İnsanlığın ahlaksal ilkeleri, Ortaçağ'ın yüce Hıristiyan ve şövalye ideâlleri onun üzerinde hiçbir iz bırakmamıştır; aşırı gerçekçinin gözleri önünde yalnızca atasal içgüdüler bulunmaktadır, onun prensinin yalnızca bunlarla hesaplaşması gerekir. Politikada ahlak yoktur, yalnızca gereklilik, *necessita* vardır.

• XIX. YÜZYIL ANLAYIŞI

Eski yazarların ahlaksal tutumunu genellikle alabildiğine katı bir biçimde yargılayan XIX. yüzyıl Machiavelli karşısında anlayışlı ve bağışlayıcıydı. İnsanlık dışı düşüncelerini amacın, yani İtalya'nın yabancı boyunduruğundan kurtarılması amacının kutsallaştırdığı düşünülüyordu; Machiavelli'ye bu acımasız ilkeleri dikte ettiren ateşli yurtseverliğiydi. Onun alabildiğine nesnel, Ortaçağ boşinançlarıyla puslanmamış saygınlığını, dünyayı çıkarın ve iktidar arzusunun yönettiğini ve *ragione dello stato*, yani devlet çıkarının ahlaksal kaygılarla uğraşamayacağını ilk kez söylemeye cesaret ederken gösterdiği içtenliğini benimseyerek onaylamak boyunlarına borç olmuştur.

• ORTAÇAĞ MACCHIAVELLI'Sİ

Ama gerçek şu ki, Spengler'in tüm Rönesans için söyledikleri Machiavelli için de çok yerli yerindedir: Onda yeni bir düşünce dünyası değildir anlatım bulan, ona bu sözleri ettiren Ortaçağ'a karşı duyulan tepkidir. Machiavelli alabildiğine nesnel, önyargısız değildir; iyilik ve daha üst düzey bir ahlak adına ne varsa onlara karşı önyargılıdır. Papazlara ve Hıristiyan dinine karşı son derece büyük bir nefret duyuyordu; yazılarında bu olumsuz tutku dile gelmektedir. Nesnel de değildir, onun için modern çağın bilimsel kişiliksizliğinden daha uzak hiçbir şey yoktur. Eğer iki prens arasında bir seçim yapması gerekseydi, yani ihanet ve cinayetle amacına ulaşanla, aynı amaca namuslu araçlarla ulaşan arasında bir seçim yapaması gerekseydi, hiç kuşkusuz, kötüyü seçerdi. Valeriu Marcu'nun dediği gibi, "iktidarın bu bakir sevdalısı", kuşkusuz, kendi insanlık dışılığından zevk alıyordu; tıpkı iktidarın öteki kuramsal hayranları olan Swift, Stendhal ya da Nietzsche gibi. Dalkavukluk yaparak çoktan vaftiz edilmiş olması, kutsanmış olmasıyla ve Aşai Rabbani ayinine katılmış olmasıyla övünür, yalan söylemekte ise artık edebiyat doktorluğunu elde ettiğini belirtir; "épater le bourgeois"[26] çizgisi de eksik değildir onda. Hiç kuşku yok ki, ne zaman şaşırtıcı bir insanlık dışı tümce yazsa, onu keyif verici bir duygu kaplıyordu.

25) Amoralitas: Her türlü ahlakın yadsınması; ahlaksal ilkelerin eksikliği. (ç.n.)

26) Épater le bourgeois: Alışılmadık, beklenmedik, gözüpek bir deyişle küçük kentsoyluyu irkiltmek. (ç.n.)

• *MANDRAGOLA*

İşte, tam da bu yüzden onun yapıtlarını Rönesans çağının "büyük kurtuluş" belgeleri olarak görmek doğru değildir. Kendi çağının karakteristik özelliklerini taşımaz: Çağdaşları kitabını kovuşturmuşlardır ve adı da hemen onu izleyen çağda, örneğin Elizabeth çağı İngiliz oyun yazarlarının kullandığı dilde şeytanla özdeştir; Machiavelli bir mitos olmuştur, kötülüğün bedenleşmiş kişisidir salt. Bu kurtuluş değildir: Böylesine zıt bir konuma sürüklenen kişi Ortaçağ dünya anlayışının daha da çok içindedir. Machiavelli olumsuz bir biçimde Gotik bir ruhtur, tıpkı Ortaçağ'ın olumsuz anlamda dindarlığın egemenliği altına girmiş satanistleri gibi. Olağanüstü komedisi *Mandragola* da Ortaçağ'dan, eski öykülerin zorbaca şakalarından beslenir, ama burada, onlarda olgunlaşmamış bir keyif olan şey satanist bir kinizm olur. Oyunun kadın kahramanı öykülerdeki kadınlar gibi cinsel duygularını izleyerek evliliğini yıkmaz, zorunlu olarak, annesinin, günahını çıkaran rahibin ve yanıltılan kocasının onu ikna etmesi üzerine ve bu dünyada her şeyin kötünün hizmetinde olduğunu ve onun da kötü olmaktan başka yapacak bir şeyi olmadığını anlaması üzerine evliliğini yıkar.

• CASTIGLIONE

Rönesans'ın ideal arayışının bir başka yöndeki açımlanışı Kont Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) olağandışı kitabı *Il Cortegione*, yani Saray İnsanı'dır (1528). Yazarın kendisi de saray insanıdır, önce Urbino prensinin, sonra Papa'nın hizmetindedir. Öldüğünde İmparator V. Karl şunları söylemiştir: "Tüm dünyadaki en özel şövalye oydu." Yapıtında kuramcı yazar değil de saray insanının kendisi yaşam biçiminden ve amaçlarından söz etmektedir: Bu soylu sanatsever, Rönesans'ın en usta düzyazı yazarıdır.

• SARAY İNSANI

Kitabı Platonik bir diyalogdur. Urbino sarayının şövalyeleri ve hanımları bir insanın nasıl yetkin bir saray insanı olabileceğinden söz ederler. Birinci planda şövalyelere, Ortaçağ'a özgü çizgiler yer alır: Saray insanı, doğal olarak, seçkin bir kökene sahiptir, cesur bir savaşçıdır, yetkin bir kılıç ustasıdır, her türden erkek becerisinde en üst düzeydedir, dine ve hanımlara saygılıdır. Ama söz söylemenin de sanatçısıdır (şaka kuramıyla ayrı bir bölüm ilgilenir), çok güzel dans eder, işini iyi bilir, salonlarda bile – bunlar Barok'u ve Rönesans'ı imleyen bir özelliktir. Latince ve Yunanca bilir, büyük yazarların yapıtlarını tanır, kendisi de şiir yazar, şarkı söyler, olasılıkla resim yapar, ama kesinlikle sanattan anlayan biridir – ama tüm bu konularda yalnızca bir soylu *dilettant* olarak kalır, gerçek bilginler ve sanatçılarla yarışmak onun düzeyine göre değildir. En başta gelen karakter çizgisi ise Castiglione'nin *sprezzatura* dediği ve yaptığı her işle ikincil bir iş gibi, uçarılıkla, neredeyse tek eliyle ilgilenmesidir, en güç işlerde bile söz konusudur bu özellik. Gerçek seçkinlik bunlardan oluşur. Bir kentli çabası, zorlaması ona yakışmaz; seçkinlik geniş yüreklilik işidir, irade işi değildir. Aristokrasinin sınıf bilinci işte burada naiflikten sıyırılıp bilinçli olur, bir yasaya dönüşür.

En güzeli seviden söz ettiği sonuncu kitaptır; Platon geleneği ve şövalyelik çağı idealizasyonu Castiglione'nin sevi öğretisinde Eski ve Ortaçağın bireşimine ulaşır ve de kitabın sonunda Urbino'nun salonunun gündoğumundaki alacakaranlığında tıpkı bir Atina *symposion*unun üzerindeymiş gibi ortalığı Tanrı'ya yakınlığın o büyük anı sarar.

• ARIOSTO

Il Cortegiano şövalye dünyasıyla Barok saray kültürü arasında bir geçiştir. Ariosto'nun *Çılgın Orlando*'su konusunda da aynı şey söylenebilir. Ariosto[27] da saray insanıdır, olaysız yaşamı Este'lerin, Ferrara beylerinin hizmetinde geçer. Ama saraya hayran değildir, yalnızca daha iyisini bulamadığından bu yaşamı seçer. Düşçü ve dalgın ozan ruhuna –bir gün Capri'den Ferrara'ya ayağında terlikle yola çıktığı anlatılır– izlenimciliği andıran çoban şiirlerinde (pastoral şiirler) alışılmadık bir biçimde şarkıya döktüğü dünya daha uygundur. Saray yaşamı onun için aşırı bir bağ anlamına geliyordu; efendisi Kardinal Estei Ippolito 1517'de kardinallik makamına geçmek için Macaristan'a gitmeye hazırlandığında Ariosto sürekli nezle olduğunu, *hyperboreus*ların[28] ülkesine gitmeyi istemediğini ileri sürerek onun ardına düşmek istemedi.

• İTALYAN ŞÖVALYE EPİĞİ

Fransız yiğitlik şarkılarının dünyası, Karolenj söylence çevresi İtalya'da yurduna göre daha direşkendir. İtalyan kentlerinin halkı XVI. yüzyılda bile hiç değişmeksizin Paladinlerden söz eden *cantastorie*'yi, yani sokak şarkıcılarını severek dinler ve seçkinler kendilerinden söz eden manzum ve düzyazı romanları severek okur.

• PULCI

Lorenzo il Magnifico'nun sarayında yaşayan ve *Morgante Maggiore* adlı uzun manzum öyküsünde şövalyelik konusunu yarı yarıya mizahi bir biçimde ele alan, öykünün merkezine aşırı yemek yiyen, grotesk bir devi yerleştiren Luigi Pulci (1432-1484) çağın beğenisinin hizmetindedir.

• BOIARDO

Scandiano Kontu Matteo Maria Boiardo (1441-1494) ise bu halkçı şiiri *Orlando Innamorato* adlı epik yapıtıyla saray şiiri düzeyine çıkarmıştır. Boiardo'nun ölümüyle onun devasa boyutlu manzum öyküsü okuyucularını büyük üzüntüye salarak yarım kalmıştır. Pek çok kişi onu sürdürmeyi denedi ve sonunda Ariosto yarıda kalmış olan masal ipliğini ele aldı ve *Orlando Furioso*'yu, yani Çılgın Orlando'yu dokuyup yazdı.

27) Ludovico Ariosto: 1474 yılında Reggio'da doğdu. *Orlando Furioso* üzerinde 1506'da çalışmaya başlar, ilkin 1516'da yayınlanır, son biçimini 1532'de alır ve İmparator V. Karl'a bu sırada sunar yapıtını. 1533'te Ferrara'da ölür.

28) Hyperboreus: Kuzeyli. (ç.n.)

• SARAY EPOPESİ

Bu manzum öyküde 'chanson de geste'lerin gereci artık tümüyle saray kılığında ortaya çıkar. Hıristiyan dini uğruna savaş artık olaylara yalnızca bir ad olarak yön verir; Hıristiyan ve pagan şövalyeler genellikle birbirlerini iyi anlamaktadır, gerçek itici güç saray sevisidir. Boiardo'nun manzum öyküsünde Tatar Hanı'nın kızı Angelica Büyük Karl'ın sarayına şövalyeler kendisine sevdalansın ve savaştan uzak kalsınlar diye gelir. Bu olağanüstü savaş hilesi gerçekleşir ve herkes Angelica'ya sevdalanır, o ise herkesi parmağında oynatır. Ariosto işte burada sürdürür öyküyü. Yiğit Orlando Angelica'nın sıradan bir şövalye olan Medoro'nun sevgilisi olduğunu bilir; büyük bir çılgınlığa kapılır ve Hıristiyan ordusunun zararına olarak tümüyle işe yaramaz biri durumuna düşer. Ama, sonunda, yazgının oğlu Prens Astolfo kanatlı atın sırtında Ay'a uçar, insanların yeryüzünde yitirdiği her şey oradadır, burada, bir şişenin içinde Orlando'nun aklını bulur ve yeryüzüne getirir. Orlando eskisinden de akıllı olur ve Hıristiyanlar paganları yener.

• YAPITIN YAPISI

Bu özet doğal olarak uzun manzum öykünün içeriğinden bir görüntü oluşturmaz, olsa olsa havasını duyumsatır. İçinde epizodlar karman çorman bir biçimde yer alır, Ariosto öncülleri gibi *cantastorie*'yi, yani şarkıları her zaman en ilginç yerinde keser ve tekdüze olmasın diye yeni bir öyküye başlar. Yapı kurma biçimini halı dokumaya benzetir.

• YAPITIN SANATSALLIĞI

En büyük değeri kesin sanatsallığıdır. Şiirinin yapısında, vurgulamasında, imgeleminin seçici renkliliğinde, 'cinqueocento'nun ressamlarını alabildiğine tekilleştiren aynı çekicilik ve yetkinlik ışıldamaktadır. Dış güzellik açısından *Orlando* yüzyılının gerçek ve olağanüstü temsilcisidir.

• SORUMSUZLUĞU

Ama, öte yandan, sorumsuzluğun yiğitlik şiiridir bu yapıt. Gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktur, çağın ya da insan ruhunun ağırlığıyla yeryüzüne indirebileceği bir güç yoktur, bütün manzum öykü Astolfo'nun kanatlı atı sırtında dört nala, Ay'ın altında ilerlemektedir. Huizinga, *Homo Ludens*'inde, "Ariosto," der, "denebilir ki, oyunun ve şiirin aynı şey olduğunun kanıtıdır." Hıristiyanları Hıristiyan ve paganları pagan değildir, şövalyeleri devindiren sevi de sevi değil, sevi adı verilmiş saray korkusudur, yiğitler gerçek yiğit değildir, çünkü silahlanmış Amazonlar onları adım başı eğerlerinden yere yıkar; ozanın kendisi de kendi öyküsüne inanmaz, onunla alay eder, başı kesilen şövalyenin başını yerine koyup savaşmayı sürdürmesine izin verir ve de kötü bir büyücünün keşfettiği tüfeği Orlando şövalyelere layık olmadığı gerekçesiyle denizin derinliklerine atar. Ama, Hegel'le birlikte, Ortaçağ'ın kesin yenilgisini getirecek ölçüde de alay etmez; büyük bir genellemeyle, yine de, şövalyelik olgularını cidiye alır, yapıtın en az yarısını düellolar kaplar, bu yüzden de eğer insan bir solukta okuyacak olursa pek eğlenceli sayılmaz – ya da

şu söylenebilir: Ariosto alayı bile ciddiye almaz. Yeri günümüz beğenisiyle bir durum almanın çok güç olduğu o büyük yapıtlar arasındadır.

Hiçbir yere ait olmamasıyla da İtalyan Rönesansı'nın özgün sosyolojik durumunu anlatır; yarı halkçı, yarı saraylıdır, ama hiçbir yere kesin biçimde demir atmış değildir; Barok'un daha yoğun ışınlarında emilinceye dek gökkuşağı gibi rengârenk, güzel ve eğlendirici bir göksel belirim olarak kalır.

• RÖNESANS-ÖLÜMSÜZLÜK

Ozanlar İtalyan Rönesansı'nın, özellikle de Yeni Latin ozanlarının emin olduğu ölçüde hiçbir zaman ölümsüzlüklerinden emin olmamıştır. Oysa, bugün Cinquecento'nun büyük yazınsal önderlerini, hümanist taklit şampiyonu Bembo'yu (1470-1547), kardinal, komedi ustası Bibbiena'yı (1470-1520), Kutsal Azize üzerine Latince epope yazan Napolili Sannazzato'yu (1456-1530) ya da İtalyanca bir destanla Gotlardan kurtulan İtalya'yı şiire döken Trissino'yu (1478-1550) ya da "Tanrısal" Aretino'yu okuyan kaldı mı? Oysa, Aretino kendisinden bir övgü şiiri ya da bir mektup satın alabilecek parası olanlara en az bin yıl yaşayacak bir ün vaat ediyordu.

• ARETINO

Pietro Aretino (1492-1556) Cinquocento'nun en çok kutsanan yazarıdır; güncelliği tüm yazarların güncelliğinden daha gizemli ve anlaşılmazdır. Yazınsal değer adına hiçbir şey yaratmamıştır; mektuplarında, ötede beride yetkin bir izlenimci taslak sunmayı başarmıştır, örneğin Tiziano'ya konu olarak sunduğu ve Canal Grande'de günbatımını betimlediği, göğün şaşırtıcı renkleriyle dolu mektubu gibi. Gençliğinde çağın kimi egemenlerine alay yazıları yöneltti ve Ariosto'nun ona taktığı sanı gururla taşıdı: Il flagello dei principi, yani prenslerin kırbacı. Ama daha sonraları onları kırbaçlayacağına çok yüksek fiyatlar karşılığı prensleri göklere çıkardı.

• ÜNÜ

Bir yazar olarak o güne dek hiç kimsenin onun kadar saygınlığı ve gücü olmamıştır – ondan sonra da yalnızca Voltaire'i ve Goethe'yi sayabiliriz. Ama bu yazarlar da onun kazandığınca kazanamamıştır. Çok büyük bir görkem içinde Venedik'teki malikânesinde yaşamış, harem kurmuş, gözdelerle kuşatılmış, mal varlığını cömertçe dilencilere, bohemlere ve sokak kadınlarının her türüne dağıtmıştır. Onunla dost olmak için papalar ve prensler yarışmıştır, imparator ciddi bir bağlaşığıyla görüşür gibi onunla görüşmüştür, ünlü paralı askerler komutanı, "delle bande Nere", Aretino'nun kolları arasında can vermiştir. Tiziano onsuz yaşayamamıştır, ona balık kartalı, divinissimo, adorando, miracola di natura adını vermiştir ve, daha da ötesi, Michelangelo ona signore e fratello diye seslenmiştir. Ün kazanmayı, kendisinin reklamını yapmayı çok iyi bilmiştir. Mektuplaştığı kimselere sürekli olarak ne tür hayran mektupları, değerli armağanlar aldığını belirtmiş, böylece onları da hayranlık mektubu, armağanlar göndermeye özendirmiştir; sokak şarkıcılarına kendisiyle ilgili şarkılar söylemeleri için para vermiş ve iyi

bir para karşılığı övgü şiiri yazdırabilecek kişileri bulduklarında bunu kendisine bildiren adamlar tutmuştur.

• SANATÇILAR

Cinquecento'nun gökçeyazını hiç de o çağın plastik sanatlarıyla aynı düzeyde değildir. İşte, tam da bu yüzden, daha sonraki çağı ilgilendiren, büyük ressamlar ve heykeltıraşlarla bağlantısı olan yazılardır.

• MICHELANGELO

Michelangelo'nun[29] şiirleri bunlar arasındadır. Bunlarda, resimlerinde ve heykellerinde devlerin alnını ve giysilerinin kırışıklığını trajik bir büzgüye dönüştüren o Titansal kıvranışı söze döker. Michelangelo'nun soneleri uçarı Petrarca geleneğini izlemez. Savaşım dolu dizelerinde Dante'nin yüce idealizmi ve derin bir umutsuzluk yeniden dile gelir – ve de ünlü son sonesi büyük başyapıtlar arasına girer:

Artık ne oyma kalemi, ne fırça avutuyor,
Biricik sevi uğruna kıvranıyorum,
O sevi ki beni çarmıhta kucaklayıp yüreğine basıyor.

• VASARI, CELLINI

Giorgio Vasari'nin (1511-1574) bir ressam olarak yetkin, naif ve sıcak özyaşamöyküleri, sanat tarihinin en başta gelen kaynaklarıdır ve kuyumcu, heykeltıraş ve serüvenci Benvenuto Cellini'nin görkemli yaşamöyküsü de bunlar arasındadır. Cellini cinquecento'nun ahlaksal anarşizminin temsilcisidir: Yaşam her türlü insan ölçüsünü aşan bir özsaygı, inat, huysuzluk ve öç alma hırsı ile doludur. Her iki sayfada bir birini bıçaklar ya da biri sırtından bıçaklanır. Gerçekten de, bu, vita pericolosa, yani tehlikeli yaşamdır, öylesine ki, okuyucu iyice güçten düşer, *Orlando*'nun ve *Münchhausen*'in bu şaşılası karışımı karşısında ne fiziksel olarak, ne de gözüpeklikle karşı durabilir; Vasari, eğer yazılanlar doğruysa, bir bahse tutuşup Roma'nın surlarında büyük connétable'ı, kenti kuşatan ordunun komutanı Karl Bourbon'u vurmuştur.

29) Michelangelo Buonarroti: 1475 yılında Caprese'de doğmuş ve 1564'te Roma'da ölmüştür. Şiirlerini yaşlılığında yazmıştır ve bir bölümü Vittorio Colonna'ya ithaf edilmiştir.

2.
Kuzey Hümanizmi, Reformasyon

KİTAP BASIMI

• BASILAN İLK KİTAPLAR

Çinliler Avrupalılar'dan epey önce kitap basmayı biliyorlardı; bunun Avrupa'ya Çin'den bilinmeyen yollarla mı geldiği, yoksa bağımsız olarak mı keşfedildiği konusu tümüyle belirsizdir. Avrupalı ilk matbaacı günümüz kitap biliminin konumuna bakılırsa Gutenberg değil, Haarlemli (Hollanda) zangoç Coster'dir ve ilkel matbaasında ders kitapları basmıştır. Yöntemini Mainzlı Johannes Gutenberg öylesine geliştirmiştir ki yıllarca süren denemeleri sonucu tüm varlığını bu işe harcamış ve 1450 yılında tüm Vulgata'nın basımına başlayabilmiştir. Bu "Gutenberg-İncili"nden 45'i o tarihten sonraki yüzyılları aşabilmiştir: 33 kâğıt nüsha ve özellikle süslenmiş 12 parşömen nüsha. Sankt Paul Benediktin Manastırı'nın parşömen nüshası 1926 yılında satışa çıkarıldığında Berlinli bir koleksiyoncu bu kitap için 1.500.000 Avusturya şilini ve ayrıca 250.000 dolar ödemiştir.

Ama o zamanlar basılı kitabın değeri elyazmasından daha azdı: Tıpkı hazır giysinin ölçüye göre yapılana oranı gibiydi aradaki fark. Yazarlar matbaacının yapıtlarını basmasına karşıydılar; hakkında dava açılan matbaacılar olmuştu; çünkü başarılı yapıtlarını elyazması gibi satıyorlardı. Pek çok kimse tüm bunları geçici bir moda sayıyordu.

Karşıt her fikre karşın şimdi de hiç koşulsuz düşüncenin tarihi yönlendirdiğine inanan bizler, bir an için olsun kitap basımının bulunmasının salt bir teknik rastlantı sonucu daha sonraki yüzyılların yazınsal ve ruhsal gelişimine yön verdiğine inanmı-

ruz; tersinin gerçekleştiğinden eminiz; düşüncenin yön değiştirmesi kitap basımına yol açmıştır. Bir buluşun doğum anı hiç de rastlantı değildir; insanlar her zaman gereksinim duydukları şeyi keşfederler ve de her zaman gereksinim duyulan şeyi bulurlar. Düşünce artık gerçekten de ortaya çıktığında kitap basımını beklemekteydi.

• KİTAP BASIMI VE KENTSOYLULAR

En büyük hazırlığı yapan, Geç Ortaçağ Alman ve Felemenk kentlerinin ilkesel değil de "yaşamsal-demokrasisi"dir (Alfred Weber). Orta ve küçük kentsoylu katmanı ve serpilmeye başlayan sanayi proletaryası burada, büyük kentsoylularca yönetilen İtalyan ya da hükümet iktidarının daha çok buyruğu altında olan Fransız ve İngiliz kentlerine göre çok daha erken bilinçlenmiştir. Zanaatçının sözü burada daha önce Batı kültüründe herhangi bir yerde olduğundan daha çok geçerliydi; bunun sonucu olarak kendisini ve işini de daha iyi değerlendirmiştir. Artık atalardan kalma teknikle yetinmiyor, araç-gerecini alabildiğine yetkin ve olabildiğince kolay kullanılabilir kılmaya çalışıyordu. Matbaanın bulunmasına da bu zihniyet yol açmıştı. Ama, yine bu yaşam-demokrasisi yalnızca kitap basımının doyuma ulaştırabileceği bir gereksinimi de yaratmıştı. Hümanizmin sonucu olarak, burada, kuzeyde seçkin katmanlardan küçük kentsoylu düzeyine inenler arasında yazılı nesnelere duyulan ilgi artmıştı. Bu yeni okuyucu kitlesinin pahalı kodeksler alacak parası yoktu; kitabın ucuza mal edilebileceği bir yöntem bulmak söz konusuydu. Neden ve sonuç yer de değiştirebilirler: Basılı kitap yine giderek daha geniş bir okuyucu kitlesini eğitti ve böylece kendi pazarını giderek genişletti. Kitap basımını demokrasi düşüncesi yaratmıştır ve kitap basımı demokrasinin en büyük bağlaşığı ve silahıdır: Başka hiçbir insan buluşu ya da kurumu iki insan arasındaki haksız farklılıkları sona erdirmek için kitap basımının yaptığı kadarını yapmamıştır.

• ERASMUS, ALDUS VE FROBEN

Kuzey hümanistleri de kitap basımının doğduğu yaşamsal-demokrasiden doğar ve büyür. İtalyan hümanist saray insanı hor görerek halk katmanlarından uzaklaşırken, Kuzey hümanizminin en büyük temsilcisi Erasmus Rotterdamus[1] toprağı sürenin sabanının yanında, çırağın perdahta kendisinin arılaştırdığı İncil'i okuyacağı günün düşünü kurmaktadır. Yaşamının en güzel aylarını yapıtını basmakla uğraşarak Venedik'te, ünlü Aldus Manutius'un yanında, matbaada geçirir; "kitap basımı sırasında da bir şeyler öğrenmek için" düzeltmeleri kendisi de gözden geçirir; daha sonra ise Basel'de, Froben'in

1) Desideiro Erasmus Rotterdamus ya da Roterodamus'un gerçek adı belli değildir. Gayrı meşru bir çocuktur, ailesinden söz etmeyi sevmez. 1469'da Rotterdam'da doğdu. 1492 yılında akrabalarının isteği üzerine rahiplik yemini eder, daha sonra onu bu yemininden Papa kurtaracaktır. Manastırdan 1493'te çıkar, Paris Üniversitesi'nde öğrenim görür, daha sonra İngiltere'de, Fransa'da, İtalya'da yaşar. 1500 yılında ona birden ün kazandıran yapıtı yayınlanır: *Adagia*. Bir Latince deyişler derlemesidir bu yapıt. 1514'te Basel'de Froben'in yanına yerleşir, 1516-18 yılları arası onun altın çağıdır. 1536'da Basel'de ölür.

yanındadır. Bu büyük kentsoylu, basılı kitabın ilk prensi, ancak matbaada yarı düşünsel, yarı teknik bir işle uğraşırken rahat ediyordu.

HUMANITAS ERASMIANA

• DİNSEL HÜMANİZM, YUNAN İNCİLİ

İtalyan hümanisti, arı Latin dilini yeniden canlandıracak olursa, eski Roma'ya, soyunun olağanüstü köklerine geri döneceğini duyumsamaktadır. Kuzey hümanisti bu dönüşü duyumsamaz ve bu yüzden de buncasıyla yetinmez: Erasmus Hıristiyanlığın temiz, bozulmamış erken kaynaklarına dönmek ister. İtalyanlar büyük Latince metinlere özgün biçimlerini verirler – Erasmus İncil'in özgün biçimini arar, yaşamının başlıca amacı Yunan Yeni Ahit'inin yayımıdır. Kuzey hümanistlerini dinin ve kilisenin can alıcı sorunları uğraştırmaktadır ve en başta da Hıristiyanlıklarıyla Antik'e duydukları hayranlığı uzlaştırmaya çabalarlar. Erasmus düşünsel atası Aziz Hieronymus'u bu yüzden o denli çok sevmekte ve yayınlamaktadır.

• TAMAS KEMPIS

Erasmus Deventer'de, Devotio Moderno adı verilen softa hareketinin okullarından birinde büyür. Bu Devotio Moderno, Ortak Yaşam Kardeşleri'nin derneği Tamás Kempis'in (1380-1471) geri planıydı. *De Imitatione Christi* adlı yapıtı İsa'nın izlenmesinden söz eder; içtenlikli, basit bir yakarıdır, gündelik uysal mistisizmin klasik bir örneğidir. Söylenenlere bakılırsa, İncil'den sonra en büyük basım sayısına bu kitap ulşamış ve beş yüz yıldır üzülenlere avuntu sağlamıştır. Macarca'ya ilk çevrisini Péter Pázmány yapmıştır.

• ERASMUS VE LUTHER

Luther'in yolunu Erasmus'tan daha iyi açan kimse yoktur. İncil eleştirisiyle ve skolastik teolojiyle yaptığı savaşla Luther'in ortaya çıkışını hazırlamıştır. Önceleri Luther'i büyük bir sevinçle selamlamıştır – ama Luther'in eylemlerinin sonuçlarının yazınsal ve dinbilimsel tartışmanın sınırlarını aştığını görünce geri çekilmiştir. Alman hümanistlerinin her biri, tüm düşünsel Almanya onu boş yere Luther'in yanında yer almaya ve saygınlığıyla onu korumaya zorladı, Erasmus yan tutmamayı yeğledi, derken, ona karşı bir tutum sergiledi, her ne denli Karşı Reformasyon'un çalışmalarına katılmak eğilimi göstermediyse de, gelenekler adına ortaya çıktı.

Sergilediği tutum hem korkakçaydı, hem de cesurca. Erasmus yaşamdan, sorumluluktan, ciddi savaşımdan korkuyordu, erkekçe davranan bir karakteri yoktu ve Bonae Litterae'ye, yeniden doğan yazın konusuna hizmet edecek hiçbir şeyi sevmiyordu. Peki, bu korkaklıktan daha büyük bir cesaret var mıdır? Taşların bile bir tutum takındığı bir çağda tutum takınmamak, bebeklerin bile kılıca sarıldığı bir sırada barışı savunmak ve barışçı kalmaktan daha büyük bir cesaret var mıdır?

• ERASMUS VE BARIŞ

Erasmus çağın seçkinlerinin ruhunda bir arzu olarak yer alan idili pek çok kez betimlemiştir: Güzel, bakımlı bir bahçede gezinmek, lezzetli ve savurganca olmayan bir ziyafette hümanist arkadaşlarla yer almak ve klasik yapıtların güzelliği konusunda düşüncelere dalmak... Kurduğu düş 'serenitas'tır, ruhun güz parıltıları saçan sevincidir, Batı yazınında ilk büyük yazarı olduğu barıştır.

• İLK "UYGAR"

Tüm güncelliği ve saygınlığına karşın, kendi çağına yabancı kalmıştır; gerçekten de, yüzyıllarını aşanlar arasında yer alır. Kişiliğini öylesine "modern" kılan özellikleri yalnızca XVIII. yüzyılda genelleşmeye başlar: İnsanın doğuştan iyi olduğu konusundaki iyimser inancı, pasifizmi, pratik duyarlılığı, rahatlığa ve bütünselliğe, doğru yaşam biçimine karşı duyduğu ilgi.

• HIGIÈNE

Bedensel temizliği yazın alanında keşfeden odur; tüm yaşamı bulaşıcı hastalıklardan, vebadan, yani bu sıralarda yayılan ve günümüze göre çok daha can alıcı olan "Napoli Hastalığı"ndan sonu gelmez bir dehşet duyarak geçmiştir; ama "bilginlerin hastalığı" nezleden de çok korkardı. En yetkin yapıtı bu tür gündelik şeylerden söz eden Latince söyleşilerin bir derlemesi olan *Colloqia*'dır. Karakterleri, berber araçlarını temiz tutmazsa, otelde temiz bir yatak serilmezse vb. bunun ne denli tehlikeli olduğundan söz ederler. Her biri tek perdelik birer yetkin oyundur diyor Huizinga. Sanki bizim aramızda, soğuk-sıcak su uygarlığında büyümüş bir insan birdenbire XVI. yüzyılın olağanüstü ve arınmamış dünyasına geri dönmüş ve o da bunları yazmış gibidir. Erasmus'un belki de bu temizlik duygusu eksiksiz bir biçimde saklanmamış İncil metinlerinden ve tam anlamıyla erken-kilise kökenli olmayan törenlerden dehşete kapılmasına yol açmıştır.

• KUŞKUCULUK

Bedensel öğelerin ahlaksal düzeye çıkarılması, örneğin, vejeteryanlık ya da Hindıların soluk alıp verme yöntemleri Spengler'e göre çok daha sonraki bir döneme aittir. Bu, Erasmus'ta "sonraki" bir çizgidir, insan bağlı olduğu saflar arasında duyumsar bunu ve hiçbir zaman da bu konuda emin değildir: Erasmus'un kuşkusu budur. Acaba Huizinga haklı mıdır? Erasmus'un saygınlığı ne denli yıktığının ayrımında mıdır, İncil'in Latince metnini kuşkuya sürüklediğinin ve yüzyıllar boyunca kutsallaştırılmış daha bir yığın başka Hıristiyan geleneği yerle bir ettiğinin ayrımında mıdır? *Colloqia*'nın yanı sıra günümüzde de ilginçliğini ve eğlendiriciliğini koruyan yapıtı *Budalalığa Övgü*'sünde (Encomium Moriae, 1509) kanıtlanan bu değildir. Budalalık bu yapıtta kendisini övmektedir, bu dünyadaki her türlü büyüklük ve her türlü sevincin temeli olarak bu yapıtta kendisine övgü düzmektedir. Mutsuz, akıllı insan, her türlü iktidarın ve saygınlığın kendilerine altın tepside verildiği talihli budalaları kıskanmaktadır. Yazar, geçerli

olan tüm değer dizgesiyle, ruhunun derinliklerini genel bir kuşkunun sardığı kişi olarak, Swift'e özgü bir rahatlama duygusuyla dalga geçmektedir.

İNGİLİZLER VE ALMANLAR

• THOMAS MORE

İngiliz hümanizminin en belirgin karakteri Erasmus'un dostu Thomas More'dur.[2] Ünlü yapıtı *Utopia* bir kavram haline gelmiş ve büyük bir yapıt türünün kurucusu olmuştur. Bu kitap Amerika'yı dolaşmış denizcilerin öyküleri temel alınarak ortaya çıkmıştır. Romanın kahramanı Hythloday bir Uzakbatı adasına düşer. Yurttaşlarıyla burada tanıştığı yetkin devlet, Platon'un ideal devletiyle neredeyse aynı yetkinliktedir. Her ne denli More için ekonomik yaşamın yeniden örgütlenmesi pek sorun değilse de, burada da özel mülkiyet yoktur; düzen ve disiplin burada da tamdır, yaşam her türlü yaşam belirtisini kurallara bağlar. *Utopia* artık tıpkı daha sonraki yazarların, örneğin Madách'ın[3] Falanszter'i düşlediği gibi soğuk, kışlaya benzer bir dünyadır. Daha sonraki ütopyalardan ayrıldığı tek nokta, Reformasyon öncesinde yazılmış olduğu için henüz çalışma kültünü tanımamakta oluşudur. *Utopia*'da ağır işleri serfler yapar (eşitlik düşüncesi henüz ortaya çıkmamıştır), özgür insanlar yalnızca kesinlikle gerekli işleri görürler: Yaşamlarının asıl bölümü boş vakittir. Yetkin ve her şeye gücü yeten devlet örgütünün bütün görevi, yalnızca, yurttaşları için, kendilerini tümüyle klasik araştırmalara adayabilecekleri dingin bir boş vakit yaratmaktır. Yiğit hümanist gerçek mutluluğun herkes için Yunan ve Latin yazarları okumaktan geçtiğinden emindir.

• BACON

İngiliz hümanizminin geç kalmış büyüğü Francis Bacon ya da Verulam Lordu (1561-1626) aynı zamanda modern felsefenin de öncülerinden biridir. Bacon, Elizabeth Çağı'nda, İngiliz dilinin doruğa ulaştığı dönemde ulusal dillere güven duymamış, "önünde sonunda iflas edeceklerini" söylemiştir. Önemli felsefi yapıtlarını Latince yazmıştır. Yazın tarihi açısından önemini yine de İngilizce denemelerine borçludur. Özlü, sıkı yazılardır bunlar; yukarı tırmanmaya çabalayan saray insanlarına dünyada nasıl geçerlilik kazanılacağından söz eden Machiavellici yol önerileridir. Bacon bu işte ustaydı – Machiavelli gibi salt kuramcı değildi. Geçerlilik kazanmak için kendisini destekleyen ve en büyük dostu olan kişiye, Essex'e ihanet eti ve Lordlar Kamarası başkanı olduğunda da malını

2) Sir Thomas More: 1478'de Londra'da doğmuştur. 1528'de Lordlar Kamarası başkanı ve adalet bakanıdır, 1535 yılında Katolik inancından vazgeçmediği için idam edilir, Kilise 1935 yılında onu azizler arasına katar. O günden beri *Utopia*'sı (Yunanca ou-topos, yani var olmayan-ülke) düşsel her yetkin ülkeye ve bu gibi yerlerden söz eden her yapıta ad olmuştur. 1516'da yayınlanmıştır.

3) Imre Madách (1823-1864): Macar oyun yazarı, ozan. Ünlü trajedisi *Az ember tragédiája*'nın (İnsanın Trajedisi) XII. sahnesi olan 'Falanszter' gelecekten söz eder. (ç.n.)

mülkünü artırmak için iktidarını kötüye kullandı. Pope[4] ondan söz ederken, "En akıllı, en parlak ve en aşağılık insandı," der.

• ALMAN HÜMANİZMİ

Alman hümanizminin önder kişileri Reformasyon'un hazırlayıcıları olarak ünlüdür. Johannes Reuchlin (1455-1522) hümanist dil bilimlerini İbranca'ya bile yaymıştır, bu yüzden Dominikenlerle savaşa tutuşmuş ve bu savaşın etkisiyle Skolastik dinbiliminin ve rahiplerce kullanılan Gotik Latin dilinin yetkin parodisi *Epistolae Obscurorum Virorum* doğmuştur; yapıtın ikinci bölümü Ulrich von Hutten'in elinden çıkmıştır.

• HUTTEN

Hutten (1488-1523) kılıçla ve kalemle dövüşen bir şövalyedir; hümanizm ile Reformasyon arasında bir geçiştir. Kendisini naif bir coşkuyla yeniden doğan yazının kucağına atar; "O saeculum! O litterae!" onun ünlü çığlığıdır. Ama *litterae* onun elinde giderek bir savaş aracına dönüşür; eski olanla ve devrimci hararetinin tüm ateşiyle nefret ettiği her şeye karşı bir araçtır. Latince yazdığı ve sonra da çağın demokratik ruhunun etkisiyle Almanca'ya çevirdiği ünlü tartışma yazılarından (*Vadiscus*, *Inspicientes* vb.) ondaki reformasyonun dinsel olmayan, yani toplumsal ve ulusal anlamdaki itici güçlerini görebiliriz. Hutten yabancılardan nefret eder, ayrıca bir Alman olarak İtalyanlar karşısında bir azınlık kompleksi vardır; o İtalyanlar ki Almanya'nın tüm parasını çalmakla kalmaz, üstüne üstlük buna bir de gülerler. Roma'ya karşı yapılacak savaş onun için ulusal bir konudur, Almanların yüzyıllarca kulağından tutulup yönetilmelerinden sonra kendilerine gelmeleridir. Ama reformasyon Meryem kültüne yönelince Hutten'in şövalye yüreği sıkışır ve Almanlardan etkileyici bir şiirle hiç olmazsa *Miasszonyunk*'a[5] dokunmamalarını rica eder.

REFORMASYON YAZINI

• DEĞİŞMEYEN METİN

Büyük öncü Martin Luther'i elinde kitapla betimlemek âdettir. Protestanlık ve kitap basımı birbirinden ayrılmaz bir ikilidir. Luthercilik kitap dinidir; muhalifleri onları *bibliolatria*, yani kitap putlaştırıcılığıyla da suçlamışlardır. Temel eğilimi Kutsal Yazı (İncil) metnine geri dönüştür, Gotik karmaşadan sonra Erasmus'un da ilan ettiği üzere basit erken-kaynaklara yönelmektir. Thienemann[6] İncil metninin bu sarsılmaz kutsallığını büyük ölçüde sağlayan şeyin basılı İncil'in artık değişmeyen metni olduğuna işaret

4) Alexander Pope (1688-1744): İngiliz ozan eleştirmen. (ç.n.)

5) Miasszonyunk (Kadınımız demektir): Augustinus tarikatına bağlı rahibelerin 1597'de oluşturduğu dinsel kuruluş. (ç.n.)

6) Tivadar Thienemann (1890-1985): Üniversite öğretim üyesi, yazın tarihçisi, dilci, Germanist. (ç.n.)

eder; kodeksler her yazılışta değişen, güvenilmez ve pahalı olduğu için de yalnızca pek az kişinin ulaşabileceği metinlerdir.

• LUTHER

Martin Luther[7] halkın çocuğudur; kişiliğinin baskın özelliklerini halkçı çizgiler belirler: Birden patlayıveren, efendilere özgü, engel tanımayan anlatım yeteneği, tuhaf, ağırkanlı ve etkileyici narinliği, ayrıca köylü akıllılığı ve dışarıdan ve yukarıdan gelen her şeye karşı gösterdiği inatçı cesareti onun halkçı çizgileridir. Arkasında dinsel bir kılığa bürünmüş olarak Almanların yüzyıllar boyu birikmiş ulusal ve toplumsal arzuları sıralanmaktadır. İncil çevirisi Yeni Yüksek Almanca'nın kesin ve büyük utkusudur; mezmurları ve şarkıları, aynı zamanda konuşmaları ve Masa Başı Söyleşileri özlü tümceleriyle yüzyıllardır Protestan mezhebini ve de Alman halkının yüreğini yalnızca içerikleriyle değil, anlatım gücüyle de güçlendirir ve avutur.

• CALVIN

Öteki büyük reformcu Jean Calvin'in[8] karakterinde bu halkçı öğe eksiktir: Latin büyük kentsoylularının kor haline gelmiş, çelişkiye katlanamayan akılcılığının temsilcisi odur; onun hareketi Fransa'da yığınlara değil, yüksek düzey kentsoylulara ve merkezi iktidara karşı bağımsızlığını koruyan soylulara dayanır.

• YAZINSAL YAPITLAR

Eğer Reformasyon'a salt yazın açısından bakacak olursak, görmemiz gereken, yeni doğmuş kitap basımının başlangıç ateşinin coşkusuyla dünyayı kaplamış olan broşür ve tartışma yazıları selinden yalnızca iki büyük reformcunun yapıtlarının belirgin olmasıdır: Calvin'in *Institutio*'su ve Luther'in tartışma yazıları: *An den christlichen Adel deutscher Nation von dem christlichen Stanhdes Besserung*, *Von der Freiheit eines Christenmenschen* vb. Bu birkaç yapıt, tartışma yazılarının insana hüzün veren okyanusunda ne de az. Nitelik bakımından seçime girişen ve yalnızca büyük sanatsal değerleri hesaba katan yazın tarihi, aslında, yazının niceliksel özellikleri konusunda doğru bir görüntü sunmuyor: Mezhepler arası savaşların iki yüzyılında, XVI. ve XVII. yüzyılda insanların daha çok broşürler ve tartışma yazıları okuduğunu gerektiği biçimde duyumsamıyor; karşı karşıya duran mezhepler birbirlerinin başına XVI. yüzyılda daha çok broşürler, XVII. yüzyılda ise kalın kitaplar fırlatıyorlardı. Yazınsal ürün olan basılı kitapların en azından büyücek yarısı, ama belki de dörtte üçü dinsel tartışma içeriğine sahiptir – geri kalan-

7) Martin Luther: 1483 yılında Eisleben'de bir madenci ailenin çocuğu olarak doğar. Augustinus tarikatı rahibi olur, Roma'da edindiği acı deneyimler sonucu, büyük ruhsal çatışmalardan sonra tarikattan ayrılır. 1517 yılında Wittemberg kale kilisesinin kapısına ünlü kuramını çiviler, 1520'de papanın buyruğunu yakar. Yeni Ahit çevirisi 1522'de, eksiksiz Almanca İncil'i 1536'da yayınlanır. 1546'da Eisleben'de ölür.

8) Jean Calvin (asıl soyadı Caulvin) 1509'da Noyon'da doğmuştur. Başyapıtı *Christianae religiones institutio*'yu 1536'da yazdı. Kendisinin yaptığı Fransızca çeviri yeni Fransız düzyazısının önemli bir durağıdır. Yıllarca Cenevre kentini yönetmiş ve orada 1564 yılında ölmüştür.

lar bizim yazın adını verdiğimizden tümüyle başkadır; en başta Protestan ülkelerde ve yalnızca bir yan ürün olarak, neredeyse özür dileyen bir jestle yayınlanıyorlardı.

• RESSAMLAR

Yazın, bu çağın tuhaf, korkunç gerilimler, korkular ve mucize beklentileri arasında savrulan havasını dile getirmiyor; plastik sanatlar kuzeyde de yazından daha çoğunu anlatıyor; Holbein, Dürer, Grünewald, Brueghel'in yapıtları çağların büyük sarsıntısını içimize işliyor.

• HALK DİLİ

Reformasyon yazın tarihini doğrudan değil de sonuçlarıyla etkilemiştir. Halkın enerjilerini yazına boca etmiş, halkı yazıyla ilişkiye geçirmiştir. Luther Almanca yazdı ve büyük tartışma yazıları savaşı –hümanistlerin kapıldıkları dehşet sırasında– bu halkın dilinde gerçekleşmiştir. Bu yüzden de yazının toplumsal konumu değişmiştir.

• GROBIANİZM

Bu değişim her açıdan avantajlı değildi. Yazına halk ruhunun kalınkafalılığı ve kabalığı başıboş bir biçimde aktı. Luther'in kendisi de deyişleri seçmiyordu, muhalifleri ve ona bağlı olanlar ise hafif bir deyimle zorlama sözcüklere sarılıyordu. "Grobianizm"[9] Alman yazınında yüz yıllık bir egemenlik sağladı ve ancak Barok'un karşıt aşırılığı olan *précieux* incelik tarafından yazından kovuldu.

9 Grobian: Kaba, bayağı, terbiyesiz kişi. (ç.n.)

3.
XVI. Yüzyılda Fransız Yazını

Rönesans ve reform aynı yüzyılda, XVI. yüzyılın başında girer Fransız topraklarına. Gotiğin gerçek yurdundaki bu anti-gotik tepki başka yerlere göre daha güç benimsenir. Gotik ruh direnmeyi daha da güçlü bir biçimde sürdürür, ama yüzyılın sonuna gelindiğinde Antik'in utkusu kesinleşir.

Bir sonraki yüzyılda Fransızlar artık eski sanatlarını tümüyle yadsır ve ulusal benliklerine klasisizmde ulaşırlar.

• HÜMANİST ULUSAL RUH

Fransız Rönesansı'nda ulusal çizgi ta baştan beri güçlüdür. Hümanizm başka yerlerde de ulusallık düşüncesini güçlendirmiştir – ama Fransa'da hümanistlerin ilk işi Antik yazarlardaki Galya'ya ilişkin her veriyi toplamak olmuştur; İtalyanlarla bu çizgide de rekabet edebilmek için kendilerine özgü ayrı bir Fransız Eskiçağı olsun isterler. Hümanist rekabet Fransız ruhunun şan şöhret kazanma eğiliminden gelişir; Fransız hümanizminin başından beri polemikçi bir doğası vardır: İtalyanlara onlardan geri kalır hiçbir yanları olmadığını göstermek isterler.

RÖNESANS DÜZYAZISI

• DÜZYAZI ROMANLAR

Kitap basımının yayılması şövalye epiği tarihinde yeni bir sayfa açar. Destanlar düzyazı-romanlara dönüşür; zaten düzyazı metnin, jongleur anısını destekleyen uyağa gereksinimi yoktur; yaratmadaki ucuzluk ve bolluk yüzünden alt düzey toplumsal kat-

manların eline ulaşır, bir zamanların saray eğlencesi halk kitabı olur; köylülerin değilse de en azından kentsoyluların okuma kitabıdır artık.

• RABELAIS

Rabelais'yi[1] de büyük romanı *Pantagruel*'i yazmaya bu halk kitaplarının başarısı itmiş olmalı. Başlangıçta belki de *Morgante*'nin yazarı Pulci gibi bir grotesk-kahramanlık öyküsü yazmak istiyordu. Devler o sıralar çok büyük bir modaydı. Halk kitabının yazarı artık yazdıklarına inanmamaya başlayınca onu kahramanlarının giderek daha büyük boyutlara ulaşmasından alıkoymaz olmuştu, böylece, devlere ulaştılar; şövalye dünyasının ayrıştırılmasıydı bu. Rabelais de *Gargantua*'yı ve ikinci kitaptan başlayarak yapıtın kahramanı olan oğlu Pantagruel'i iyi niyetli, çok iştahlı bir dev olarak betimler; ama yapıtına neredeyse istemeksizin hümanizmin sorunsalı olan eğitimi yeni temellere oturtmak gibi daha ciddi düşünceler de katmıştır ve de yapıt ilerledikçe devler giderek küçülmüş, sorunlarsa giderek ağırlaşmıştır. Reformist karakter giderek daha büyük bir rol oynar, kilise ilişkileriyle, rahiplerle ve eskimiş düşünce dünyasının son büyük burcu Sorbonne'la, Paris Üniversitesi ile edilen alay büyük yer tutar; sonuncu (V.) kitapta Rabelais'nin o büyük keyfi artık yoktur, kala kala eleştiri kalmıştır yalnızca – çağdaşları da artık bu kitabın kısmen Rabelais'nin yapıtı olduğunu düşünüyorlardı.

• YAPITIN DİLİ

Ünlü, o kutlanan Rabelais-keyfi ilkin biçeminde görülür. Fransız yazınının en zengin yazarı odur. Anlatım sağlayan her sözcük onun için elverişlidir; Yunanca ve Latince'den aktarılmış sözcükleri, en azından beş Fransız ağzının söz dağarını, teknik ve mesleki terimlerinin, sözcüklerinin ve deyimlerinin sonu gelmez yığınını rahatlıkla kullanır. Bir kavramı adıyla anmakla yetinmez, yakın anlamlı sözcük seliyle doldurup taşırır, böylece de okuyucunun bu eşsiz bolluktaki sözcük selinden soluğu kesilir. Yapıt dilcilerin ve yorumcuların sevinç kaynağıdır, anlamak için özel bir sözlük gerekir, açıklanması işiyle ayrı bir bilimsel kuruluş uğraşmaktadır. Uzmanı olmayan için tüm bu bolluk çok az bir mutluluk sağlar.

• GALYALI RUHU

Rabelais yığınla sözcük kullanır ve sözcüklerin pek çoğunun kendisi de basılı duruma gelince şaşkınlıkla çevresine bakınır. Rabelais 'esprit gaulois'nın, Gal Ruhu'nun en başta gelen temsilcisidir; bu kimilerinin sandığı gibi incelikli iğnelemeler değil de kaba ve açık saçık şakalardan hoşlanmak anlamına gelir. Rabelais bu açıdan modern her imgelemi

1) François Rabelais (1494-1553): Chinon yakınlarındaki La Devinière'de doğdu. Babası hali vakti yerinde bir avukattır. Fransisken rahibi olur, daha sonra üst düzey bir izinle Benedikten tarikatına geçer. Koruyucusu Paris Piskoposu Jean du Bellay eşliğinde Roma'da dolaşır; yıllarca Montpellier'de doktorluk yapar, derken, Sorbonne kitapları yüzünden onu kovuşturunca bu mesleğini imparatorluk bölgesi olan Metz'te sürdürür. Yaşamının son yıllarında Meudon Kilisesi geliri onundur. *Pantagruel*'inin ilk kitabı 1532'de, tümü ise 1533'te yayınlanır; son kitabın otantik olmadığını düşünürsek tümü 1553'te günyüzüne çıkar.

aşar ve yalnızca Aristophanes ile karşılaştırılabilir. Bir doktordu, bedenin her işleyişi onu ilgilendiriyordu ve de şaşırtıcı dilinin fantezisi özellikle bedensel işlevleri betimler ya da dolaylı olarak anlatırken en canlı noktasına ulaşır. Kahramanları insanüstü bir biçimde çok yer içerler ve bununla orantılı olarak ve sıklıkla öteki maddesel eylemleri de gerçekleşir. Biçemini pek çok kişi taklit etti, örneğin Balzac da *Contes drôlatiques*'te onu taklit etmiştir, ama onun özgün ve korkunç zenginliğine ve kabalığına hiç kimse ulaşamamıştır. Rabelais o zamanlar daha bir düzeni olmayan sözcük imparatorluğuna öyle yabanıl bir adanmışlıkla, öyle açgözlü bir iştahla saldırmıştır ki benzerini ancak İspanyol fatihleri Amerika'nın hazineler gizleyen balta girmemiş ormanlarında gerçekleştirmiştir.

• YAŞAMA SEVGİSİ

Rabelais zamanla bir efsane oldu; bol iştaha dayalı bir yaşam sevgisinin bedenleştiği kişiye dönüştü. Yaşamın bu belirimini sevdi, yemeyi, içmeyi, tarım işçilerinin ve sanayicilerin becerikliliğini ve keyfini sevdi – ve de iyi kitapları da tıpkı lezzetli lokmalar gibi cinsel bir açgözlülükle yalayıp yuttu. Ahlak öğretisini tek tümcede özetledi: Fais ce que tu voudras, yani, istediğini yap. Rabelais'nin ütopik imparatorluğu Thelema Manastırı'nın kapısı üzerinde yazılıdır. Thelema'nın üzerinde karnı iyice doymuş ve çok okuyan insanların dingin ve uysal mutluluğu titreşir. Dünya yazınının sayısız ütopyaları arasında insanın en severek kalmak istediği yer hiç kuşkusuz Thelema'dır, Rabelais de Thomas More gibi insanın özünde iyi olduğuna inanır: İnsan eğer eğilimlerini özgürce izlerse kardeşlerine zarar verecek bir şey yapmız; çünkü yemek ve içmekten aldığı haz tüm ruhunu kaplar...

• GOTİK SANAT

Ama yine de Thelema bir manastırdır. Rabelais anti-gotik karşı tepkinin en önemli temsilcisidir, kendisi de hâlâ bir Gotik ruhtur. Mizahı Ortaçağ mizahıdır, Fransız 'fabliau'larının kaba şakacılığı ve skolastiğin parodisidir. Dili düşünülebilecek en Gotik dildir; ona klasik ölçüden ve uyumdan daha uzak hiçbir şey yoktur. Rabelais tuhaf bir biçimde yüzünü ekşiten çarpık karakterlere, 'gargouille'lara benzer; şu Gotik kiliselerin köşelerinden bize sırıtan 'gargouille'lara. Çınlayan kahkahaları gereğinden bir parça yüksek perdededir sanki. Aristophanes böyle gülmezdi. Sözcüklerdeki, renklerdeki, kokulardaki bolluğun, metabolizma-orgialarının, yani aşırılığın, haykıran keyifliliğin ardında sanki itiraf edilmeyen bir dehşete kapılmışlık vardır, bir halkçı-Gotik dehşet, tıpkı o çağın büyük ressamlarının, özellikle de Brueghel'in çizgilerindeki dehşettir bu.

• DİNSİZLİK

Eğer Abel Lefranc'a, en önemli Rabelais uzmanına inanacak olursak, Rabelais açıkça belirtmeksizin materyalist ve Tanrı'yı yadsıyan biriydi. Kapıldığı dehşet belki de hiçbir şeye inanmadığının bir anda ayrımına varan kişinin dehşetidir. Çevresindeki dünyayı dinsel tutkular gerilime sokmakta, yüzyıllık savaşa girişmek üzere kılıçlar bilenmekte ve o sanki itiraf edilmeyen bir hastalıkla, inançsızlığıyla bir başına ortada durmaktadır. Rabelais ve XVI. yüzyılın büyükleri arasından daha birkaç kişi yukarıya doğru bakan

yüzyıllardan sonra dünyevi dünyayı ilk kez keşfettiler ve hiçbir anlamı olmadığının ayrımına vardılar. Uğradıkları bu şaşkınlıkla öylesine umutsuzca eğlendiler.

• NAVARRALI MARGIT

Çağın bir başka Fransız öykü anlatıcısı Kral I. François'nın kızkardeşi, Navarra Kraliçesi Margit'tir (1492-1549). Bu olağanüstü akıllı ve içtenlikle dindar kadın, hümanistlerin ve Reform yandaşlarının en büyük savunucusudur; onları Sorbonne'un kovuşturmalarından kurtaran da odur. İtalyan yazınına büyük bir saygı duyduğu için *Decamerone*'yi örnek alarak büyük bir çerçeve-öykü derlemesi yazmıştır; yalnızca yedi günün öyküsünü bitirebildiği için kitabına daha sonra *Heptameron* adı verilmiştir. Dindar kraliçenin öyküleri büyük İtalyan örneğinden daha az eğlendirici değildir, ne de daha az özgündür – bu da çağın büyük iç çelişkileri arasına girer. Ustasından ayrıldığı tek nokta onda duygusallık öğesinin daha büyük rol oynaması ve erotizmini Rönesans tarafından yeniden keşfedilen Platonik sevi öğretisinin soylulaştırmasıdır. Çerçeve karakterlerinin söyleşisi, yani Fransız salon yaşamının en eski yazınsal anısı olan bu söyleşi, denebilir ki, öykülerle eşit önemdedir. Söyleşi henüz bir parça ağırdır ve katılanların kendileri de sözlerinin vaaz gibi olmasından dolayı özür dilerler – yine de gerçek saray insanlarıdırlar artık, saray Fransa'sının habercileridirler.

LİRİK ŞİİR

• RÖNESANS LİRİK ŞİİRİ

Fransız lirik şiirinin Rönesansı düzyazıya göre biraz geç gelmiştir – ama Fransız lirik şiirinde başka hiçbir Rönesans yazınında görülmeyen bir güçle, eskimeyen bir canlılıkla ve yeniden başlama havasıyla boy atmıştır. Bu yeniden doğuşu Fransız ve İtalyan hümanist şiiri, bir de I. François'nın çok zeki ve güzel şiirler yazan saray ozanı Clément Marot (1496-1544) ve özellikle Lyon Okulu adı verilen okul hazırlamıştır. Petrarca'nın sesini ve Platonik düşünce düzyazısını Fransız şiirine sokan Lyonlu ozanlardır; bunların ilki, puslu, sezindirici ve yer yer tam anlamıyla olağanüstü bir ozan olan Maurice Scève (1501-1564) kitabına şu adı vermiştir: *Délie objet de plus haute vertu* – Délie, idée, yani ide demektir. Bir başka özellikle büyük yetenek, ateşli kadın ozan Lousie Labé'dir; soneleri sevi şiirinin büyük anıları arasında yer alır (yakl. 1525-1566).

• PLÉIADE

Pléiade'ın ozanları belki de bu iki kişi ölçüsünde büyük yetenekler değildi; yine de, ortaya çıkışları yazın tarihinde sürpriz ve büyük bir dönüm noktasıdır. Tıpkı modern zamanların "avantgarde" ozanları, izmciler gibi ortaya çıktılar: Bir küme halinde, kendilerine önce Brigade, sonra Pléiade adını verdiler, savaşçılık konumundan takımyıldıza yücelerek, kendilerinden önceki ozanları ve sıradan insanları alabildiğine hor görüp meydan okuyarak; kuram onlarda da eylemden önce geldi.

• KURAM

Pléiade'ın programını 1549'da yayınlanan *Defense et illustration de la langue française*'iyle Joachim Du Bellay açıkladı. Bu olağanüstü tartışma yazısı iki ayrı cephede dövüşür: Hümanistlere Fransızca'yla da Yunanca, Latince ya da bu arada üçüncü klasik dil durumuna gelen İtalyanca'yla olduğu gibi güzellikler yaratılabileceğini kanıtlar – gericiler ise o güne dek yazılanların tümünün değersiz olduğunu kanıtlar. Demek, takındığı tutum oldukça paradoks içeriyor: Latince değil de Fransızca yazmak gerek, ama, öyle ki, önce o güne dek Fransızca yazılmış olanları unutmak gerekiyor. Karmaşık ve boş Gotik biçimleri, baladları ve benzerlerini, *grand rhétoriqueur*lerin eskimiş sanatını fırlatıp bir yana atmak gerekir ve onların yerine Antik biçimleri, yani od'u, epigramı, 'elegia'yı vb. getirmek gerekir, daha sonra da destanı ve trajediyi. (Buncasıyla *illustration*dur, yani süsleme.) Dile gelince, onu Yunan-Latin sözcükler ve deyimlerle süslemek gerekir. *Defense*'ın tonu, bu yüzyılda İtalya'ya onca saldıran Fransız şövalyelerininki gibi savaşçı ve serüvencidir: "Yağmalayın," der, "bir kez daha o ünlü Gal-Yunan ulusunu kurun." Fransız topraklarındaki Yeni Hellas'ı.

• OZAN SAYGINLIĞI

Öte yandan, ozanın saygınlık bilinci Pléiade üyelerinde hümanistlere göre daha güçlüdür. Gerçek ozan yalnızca bilgin değil, kutsal, fanatik bir peygamberdir, esinlenmiş ozandır, en yüce işleri gören ve bildirendir. Burada, yeni bir ozan-aristokrasisi dile gelmektedir, şiir onlar için Antik Geç Ortaçağ'da olduğu gibi boş bir oyun değil, tanrısal bir armağan ve en yüce insansal görevdir.

• DU BELLAY

Defense'ın yaratıcısı Joachim Du Bellay (1522-1560) seçkin ama yoksul bir şövalye ve incelikli, melankolik bir ozandır. Uzun yıllar bir kardinalin maiyetinin üyesi olarak Roma'da yaşamıştır. Roma'da, hümanistlerin bu Mekke'sinde yoldan çıkar ve *Les Antiquités de Rome* ve *Regrets* adlı şiir kitaplarında yer alan yergici sonelerinde papalık kentiyle yüksek soylu yaşamının çelişkisini dile getirir; ama aynı anda şaşılası yıkıntıların melankolisini ve ozanı için için yiyip bitiren sıla özlemi de dile gelir. En ünlü şiiri *Heureux qui Comme Ulysse* diye başlayan şiirdir ve kendisi için Latin Tiberis'e ve deniz havasına göre Gal Loire'ın, Anjou topraklarının ılık havasının, la douceur angévine'in daha hoş olduğundan söz eder.

• RONSARD

Pléiade'ın önderi suskun Du Bellay değil, arkadaşı, yüzyılın ünü almış yürümüş ozanı Pierre de Ronsard'dır.[2] Yaşamının dönüm noktası kral nedimiyken sarayı terk etmesi ve büyük hümanist Jean Dorat ve Du Bellay ile birlikte Paris'teki Montagne de Saint-Geneviève okulundaki yoksulluğa Yunanca öğrenmek üzere çekildiği andır; Dorat hümanist ün ar-

2) Pierre de Ronsard: 1524 yılında Vendemois'daki La Poissonière şatosunda doğmuştur. Taht vârisi Dauphin'in sarayında *paj* olarak yetişmiştir. Anlatılanlara bakılırsa sağırlığı yüzünden askerliği bırakmak zorunda kalır; kendisini bu sırada bilime verir. Altın çağı 1550-60 yılları arasıdır. II. Henrik'in, IX. Karl'ın ve III. Henrik'in saray ozanıdır. Marie Stuart ona hayrandır. Tasso *Kurtarılmış Kudüs*'ün ilk şarkılarını ona okur. Son yıllarında gelirine sahip olduğu Croixval Manastırı'nda yaşamıştır. 1585 yılında ölmüştür.

zusuyla onlara bulanık, zor yazarları açıklamıştır: Ronsard, Pindaros ile böyle tanışır. Ona şiirin yüce saygınlığını öğreten, Pindaros'un yükseklerde kanat çırpan odlarıdır. Ölümsüzlüğe ulaşmak için Pindaros'u örnekleyerek Fransızca şiirler yazdı. Bu odlarında yapay bir bulanıklık, mitolojik gezinti ve gözüpek sözcük bileşimleri pek çoktur; Ronsard'ın en iyi şiirleri bunlar değildir. Ama bunlar onu *ekstatik* bir gerilimden kurtarmış, ona Ortaçağ ozanının düşünü bile göremediği bir ufuk kazandırmıştır. Ronsard daha sonra Horatius'u izlemiştir, ardından da sahte-Anakreon şiirlerini keşfettikten sonra Anakreon'u.

• OZAN

Kuram ve kapsamlı bilgi, Aleksandrini taklit etmek Ronsard'ın esinini alabildiğine kısıtlıyordu. Ama kuramla ozansal gerilimi buluşmuşsa çok güzel şiirler yazıyordu – ve bu buluşmalar da seyrek değildi. En çok idilik ve sevisel şiirleri varlığını sürdürür; sevisel şiirleri arasından da özellikle yaşlılığa boyun eğişini anlatanlarla son sevgilisi Hélène de Surgères'in güzelliğini övenler önemlidir. Ünlü ve "Quand vous serez bien vieille" diye başlayan soneyi ona yazmıştır; bu sone geçiciliğin ve ölümüzlüğün en güzel anlatımıdır. Yaşam geçip gider –şiir bundan söz eder– ama biçim kalır; ve de arı biçim gerçekten de gelecek yüzyıllar için kibirli Hélène de Surgères'in adını koruyup saklamıştır.

• PLÉIADE'IN SONRASI

Pléiade'ın ozanları bilinçleri ve esinleriyle gurur duyar; bu özelliklerine Fransız klasik yüzyılı, yani XVII. yüzyıl pek az değer vermiştir. Yine de, Pléiade şiir-dizesini, Fransız şiiriyle tümüyle kaynaşan, ciddi, ama yine de şık Aleksandrini[3] almışlardır; bu şiir-dizesi, dizeyi iki eşit bölüme ayıran 'cezura'sıyla[4] Latin ruhuna uyuma duyduğu arzuya form kazandırır. Romantikler zamanla Ronsard'ı ve okulunu yaptıkları kazıyla unutuluştan kurtardılar; çünkü onlarda atalarını gördüler; onların odlarının kanat çırpışında, sonelerinin yersiz yurtsuz melankolisinde ruhun özgürlüğe duyduğu sonu gelmez arzuyu duyumsadılar.

MONTAIGNE

• ATALAR

Hümanizmin ve yüksek soylu yaşam biçiminin buluşması Fransız Rönesansı'nın en önemli yazarı Michel de Montaigne'in[5] de art alanıdır.

Ama Montaigne'in ataları Portekizli tüccarlardı; ringa balığı da satarlardı, soyluluğu ancak babası elde edebilmiştir; hiç anmadığı annesi ise söylendiğine göre Yahudi'ydi – Montaigne'in kişiliğinde şaşırtıcı bir biçimde yeni bir çizgidir bu, belki de kendisine

3) Aleksandrin: Özellikle manzum öykülerde kullanılan 12 hecelik iambus dizesi; tartımsal arayla ortadan bölünür ve genellikle çift uyaklı bölümler oluşturur. (ç.n.)

4) Cezura: Şiir dizesini okurken hafifçe duraklanacak yer. (ç.n.)

5) Michel Eyquem de Montaigne: Périgord'daki Montaigne'de 1533'te doğmuştur. Babası ona Fransızca'dan önce Latince öğretmiştir. 1557'den 1570'e dek Bordeaux kentinin belediye başkanlığını yapar. Denemelerinin ilk iki kitabı 1580'de yayınlanmıştır, üçüncüyle birlikte yayınlandığı yıl 1580'dir. Ölümünden sonra notlarıyla birlikte genişletilerek yayınlanışı ise 1595'e denk gelir.

kalan büyük kentsoylu-tüccar mirasla bağlantılıdır. Yüksek düzeydeki konumundan çok büyük bir gurur duyar, ama yüksek soylu sporlarında biraz becerekisiz olduğunu itiraf eder, "köpeklerle ve kuşlarla konuşamaz": *Kentsoyludur o*. Lanson dikkatlerimizi onun üzerine çeker; ona göre Fransız yazınının iki büyük *parvenü*sü vardır, Montaigne ve Voltaire. Saygınlığı yerle bir eden iki kişi: Aristokrasiye katılmış, ama onun kendilerine yabancı yaşam değerlerinin kuyusunu kazmışlardır.

• BENMERKEZCİLİK

Montaigne'in büyük yeniliği yazın ve düşünce tarihi için "Ben"i keşfetmesidir, ya da şöyle söyleyebiliriz bunu: Bencilliği keşfetmesidir. Ahlaksal değil de düşünsel anlamda bencilliği; kendi çıkarını her ne pahasına olursa olsun, başkalarının zararına gözetmek değil de (bunu keşfetmesi gerekmiyordu!), kendi barış dolu dünyası zararına başkalarının çıkarının gerçekleşmesine izin vermemek. "İnsanlar kendilerini kiraya verirler," der. "Yetenekleri kendileri için değil de hizmetinde bulundukları kişiler içindir; evlerinde kendileri değil de başkaları oturur. Bu genel 'humeur' benim hoşuma gitmiyor. İnsanın ruhunun özgürlüğünü kollaması gerekir, onu rehin bırakması doğru değildir, bu ancak çok yerinde nedenlerle yapılabilir ve de eğer iyi ölçüp biçecek olursak bu durumla çok seyrek karşılaşılır." İnsanlar kendilerini para ve ün hırsına, bir partiye, aileye teslim ederler – oysa, aslında, gerçekten yalnızca kendimize borçlu olmalıyız; gerçek yaşam odamıza kapanıp kitaplarımız ve düşüncelerimizle baş başa kaldığımız yaşamdır.

• *LES ESSAIS* (Denemeler)

Montaigne'in şansı ya da dehası, benmerkezci yaşama anlayışı için bir yazınsal biçim bulması, keşfetmesidir; bu yapıt türüne adını veren de odur. *Denemeler* derlemesi ilkin alıntı derlemeleri, okuduklarından çıkarılmış ilginç konuların bir karmaşası olarak ortaya çıkmıştır – o sıralar İspanyol *Mexio*'nun yapıtından sonra, dünyanın çeşitliliğini yansıtan, Rönesans ruhuna sahip "*theatrum*"lar moda olmaya başlamıştı. Ama, daha sonra, en ilginç şeyin alıntı yapmak değil de kendi iç dünyamızdan ve kendimizden söz etmek olduğunu buldu. Kendimiz üzerine her şeyi not etmekti bu; başka bir bakış açısı, yani söylediğimizin dışındaki bir bakış açısı geçerlilik kazanamaz, Ben'in kapalı devresi ısıtmalıdır onu. "İstediğimi yaptım; beni kitabımdan herkes tanır." Kompozisyon da kişisel izlenimin kaprislerini izler; iki tümceden sonra artık başlıkta vaat ettiğinden tümüyle başka bir şeyden söz eder; bu ustalıklı kargaşa kitabın en çekici yanlarından biridir. Biçem de kişisel ve kaprislidir, biçem de değildir, dolambaçlı düşüncenin ta kendisidir. Biçembilgisel ve dilsel her türlü kılı kırk yarmayı hor görür; düşünceyi açıklayan her sözcük, her tümce ona göre iyidir, "c'est aux paroles à servir et à suivre", yani hizmet etmek ve izlemek sözcüklerin işidir.

• L'HUMAINE CONDITION

Eski yazının Montaigne gibi bu denli tanıdığımız bir başka yalnız insanı daha yoktur. Her alışkanlığını, her düşüncesini ve her saplantısını kaydetmeye değer bulmuştur – ve

haklıydı da. *İnsan* üzerine yazmak istiyordu, insana ilişkin, ona göre tek önemli bilimi geliştirmek istiyordu ve amacına da yalnızca tanıdığı tek insan olan kendisinden söz ederse ulaşacağını sanıyordu. Kendisinde öteki insanlar da yer alıyordu; çünkü "chasque homme porte la forme entière de l'humaine condition", her insan insanlık durumunun tüm biçimini kendinde taşırdı.

• KUŞKUCULUK

Önceleri stoacıdır, ama sonra stoacı dünyayı küçümsemede ne denli başı göklere değen, insansal olmayan bir sahte coşumun (pathos) gizlendiğinin ayrımına varır ve kişisel bir kuşkuculuk tasarlar: Başkalarının inandığı ve söylediği her şeyden kuşku duymalıyız; yalnızca kendimize, deneyimlerimize, eğilimlerimize inanmalıyız. Ve işte o zaman kuşku duymayacağımız bir şeyin ayrımına varırız: Sevinç ve acı biçiminde Ben'imize işleyen yaşamın gerçekliği.

• ÖZGÜRLÜK

Sevinci elde etmek ve acıdan kaçınmak için *kopmamız* gerekir. Kopuş, kurtuluş demektir. Yalnızca yaşamını hiçbir şeye ve hiç kimseye yatırmayan benmerkezci insan gerçekten özgürdür. Tutkulu XVI. yüzyılda, içgüdüsel insanların dorukta olduğu bir çağda aklın öncüllüğünü, önce geldiğini ilan ediyor; Aziz Bartholomew Gecesinin yanı başındayken barışı, sabrı, anlayışı öğütlüyor; çünkü benmerkezciliği, değerli Ben'imizi, biricik yaşamımızı tehlikeye sokacak pek az nedenin olduğunu düşünüyor Montaigne. Ve acımasız olmak için de bunu gerektirecek daha az neden olduğunu belirtiyor; çünkü Montaigne'in gözünde en büyük kötülük, dahası tek suç fiziksel acımasızlıktır. O kendi yaşamını tehlikeye atmadı; belediye başkanıyken kentinde veba çıktığı için Bordeaux'ya dönmesi için çağrı aldığında dönmedi doğal olarak. Ama komşuları da hasta olmasın diye kendilerinde hastalığın belirtilerini görünce mezarlarını kazan, içine yatan ve son saatlerinde toprağı üstlerine kendi kendilerine avuçlayıp örten köylüleri sarsılarak izledi. Bu sessiz, içsel cesareti, yazgıyı kabullenmenin ciddi kahramanlığını her şeyden üstün tuttu ve bu kahramanlığı uygulayanlara, halka saygı duyan ilk kişilerdendi.

• GETİRDİĞİ YENİLİK

Yazın tarihi açısından önemi şunu göstermesinde yatar: İnsanın kişiliği nasılsa öyle, olduğu gibi yazınsal bir gereç olabilir, hatta biçim ve yapıt türü de olabilir. Yüce konuların egemenliğini bir başına ortadan kaldırmıştır. Önce yazarın, ondan sonra yazının geldiğini göstermiştir. Bu devrimci bir yeniliktir ve ancak yüzyıllar sonra yazınsal bilince yerleşmiştir.

• SONRASI

Montaigne'in etkisi hem Fransa'da, hem de Fransa dışında çok büyük olmuştur. İngiltere'de Shakespeare, Ben Jonson ve Bacon ondan çok şey öğrenmişlerdir; Erdelli

Miklós Bethlen[6] –sanırız– olağanüstü özyaşamöyküsünü yazmaya onun etkisiyle başlamıştır. XVII. yüzyılın alabildiğine ağırbaşlı Fransız büyükleri, Pascal ve Bossuet onunla çarpışır, "libertinus"lar büyük bir zevkle okurlar onu, liberaller ve Mme. de Sévigné şöyle haykırır: "Sevgiye ne layık insan! Ne güzel bir topluluk!" Ve de XVIII. yüzyılda Montaigne'in insanı utkuya ulaşır.

• BRANTÔME

Piere de Bourdeile, Abbe de Brantôme (1540-1614) olmaksızın XVI. yüzyıl Fransa'sının görünümü eksik kalır. Keyfine düşkün, muzip, başkalarının uğradığı zarara için için sevinen Brantôme'u ahlaksal bakış açıları Montaigne'den de daha çok ilgilendirmiştir. *Vie des dames galantes*'ı ona borçluyuz; bu yapıtla o zamanların Fransız sarayının dedikodularını, kadınlarını, sevdalarını, ateşli ve eğlenceli mahrem yaşamını ondan öğreniyoruz.

6) Miklós Bethlen: Macar yazar (1642-1716). (ç.n.)

4.
Shakespeare Çağı

Yazınsal "altın çağlar" kesinleşme dönemleridir; karşıt güçlerin kısa bir süre için uyuma kavuşma anıdır. Mermer havuz dolar, ama daha taşmaz; usul usul yaklaşan dağılma şimdi tatları ancak daha da tatlandırmaktadır. Perikles'in, Augustus'un, XIV. Louis'nin ve Goethe'nin çağı yaz sonuna benzer. İngiliz altın çağı tümüyle başkadır – dengesiz, yabanıl bir içgüdüye sahip, devasa boyutlarda tutkuludur: Bahardır bu, tıpkı Floransa'nın quattrocento'su gibi, ama çok daha tehlikelidir, bentleri yıkan gerçek bir sel baskınıdır.

• TARİHSEL VE TOPLUMSAL YERİ

İngiliz yazınında Rönesans, İtalyan ve Fransız yazınında olduğu gibi öbür çağlardan kesin çizgilerle ayrılmaz. Zaman olarak Güney Avrupa Baroku'nun başlangıcıyla aynı döneme rastlar; ondan öğreneceği şeyler de olur; yine de Ortaçağ İngiltere'sini içinde barındırır ve bütünsel bir olgunluğa eriştirir. Fransız Pléiade'ı Ortaçağ şiirinden onu hor görerek yüz çevirirken, Rönesans ozanı İngiliz Spenser Ortaçağ'ın Chaucer'ına saygı duyar ve onu izler. Hümanist burada daha küçük bir rol oynar; bu yazını kudretli yüksek soylular, yiğitler, şövalyeler, VIII. Henrik ve Kraliçe Elizabeth'in akrabaları iki çarpışma ya da iki ihanet arasında yaratır. İlk İngiliz sone ozanı Surrey Kontu Howard Henry (1517-1547) ordular yönetmiş, ülkeler yağmalamış ve dört kez hapsedilmiş, sonunda da başı vurulmuştur. Yiğit aristokrat karakter bir biçimde çağın en halkçı, hatta en proleter yaratılarında bile kalmıştır.

YENİ BİÇEMİN OLUŞUMU

İngiliz Rönesansı'nın tüm dünyayı ilgilendiren gururu İngiliz *tiyatro oyunu*dur. Ama Shakespeare tüm parıltısıyla geçit resmi yapmadan önce, taşıyıcısı, yani dünyanın renkli-

lik, zenginlik, anlatım gücü açısından benzerini o günden bugüne gelinceye dek yaratamadığı biçem ortaya çıkmıştır. İngiliz dili Kraliçe Elizabeth döneminde tüm öteki dillerden daha özgürdü: Daha özgür, bağlantısız, var olmayan grameri ve de en başta bir örneği daha olmayan yabancı sözcükleri benimseme yeteneği sayesinde en olmadık sürprizlere bile izin veren bir dildi. Sözcükler ve deyimler konusunda İngilizler günümüze gelinceye dek gümrük vergisi nedir bilmez.

• DİL

Parıltılı, güneye özgü Tudor sarayı yalnızca giyimde değil, jestlerinde, sözcüklerinde ve imgeleminde de görkem içinde yüzüyordu. Sisli kuzey adası İngiltere bu onyıllarda ruhsal olarak İtalya'dan daha güneydedir; tropik bir ülkedir neredeyse, düşünsel bitki örtüsü Pers ülkesinin ve Hindistan'ın altın çağına benzer. İtalyan egzotik imgelem ve sözcük mahmurluğu, yani *maniyerizm* kendi yurdunda yalnızca yapmacık davranıştır, durmadan yinelenen biçemdir ve de bunun olgunlaşıp yüksek şiire dönüşmesi İngiltere'de gerçekleşir.

• SIDNEY

Sir Philip Sidney'in (1554-1586) yeri de Elizabeth sarayının şövalyeleri arasındaydı. Efsanevi, herkesin hayran olduğu bir yiğitti, ölümüne yol açan da şövalyelik jestidir; yaralı bir durumda kurtulabilecekken suyunu sıradan bir askere verir. İngiliz Rönesansı'nın program yazısını, *Defense of Poesy*'yi Sidney yazmıştır. Joachim Du Bellay'den bilgiler edinmiştir ama şövalyelik çizgisi onda daha güçlüdür: Şiirin görevi yiğitleri savaşa kızıştırmaktır. Macaristan'da, "bu gerçekten asker halk"ın çevresinde edindiği bilgilere göre ataların yaptıklarından söz eden şarkılar askerlerin cesaretini alabildiğine artırmaktadır. Gerçek ozan uyakları ve tartımlarıyla değil, imgelemiyle belirginleşir. İlginçtir, sahneye özel bir önem vermez, İngiliz tiyatrosunun geleceğini sezemez.

• ARCADIA

En iyi yapıtı İspanyol *Montemayor*'un etkisi altında yazdığı *Arcadia* adlı idilik romandır; bunun Avrupa bağlantılarından bir sonraki başlıkta söz edeceğiz. Arcadialı çoban kızlarının bir bölüğü doğal olarak kılık değiştirmiş prensestir, ama abartılı kostüm özelliklerini dengelemek üzere halktan kişiler de rol alır; içlerinden biri gerçek bir halk masalı anlatırsa da, ötekiler, yani incelmiş, platonik düşünce dünyasında yetişmiş olan çobanlar sıkılarak yanlarından uzaklaşırlar. Yunanca adların ardında o çağın kişileri gizlidir, *lacedaemon*'lar İngiliz, yoksul *helota*'lar ise İrlandalıdır...

• MANİYERİZM

Biçemi maniyerist biçemin yetkin örneğidir; yatağa yatışlarını şöyle anlatır: "Yataklarını zenginleştirmek üzere giysilerini yoksullaştırdılar." Düzyazısı şiirselдir, gerçek düzyazı değildir, ama tartımlı ve açıklayıcı görüntüler bakımından zengindir: "Philoclea'nın elini tutup yakıcı sözcüklerle dudağına yapıştırdı, bir elin onaylamaya değer bir deyişe işaret ederek bir kitabın sayfa kenarında durușu gibi."

• LYLY

İngiliz maniyerizminin en başta gelen temsilcisi yine de o değil, John Lyly'dir (1554-1606). İngiliz yazınında bu biçem onun kahramanlarının adıyla anılır: *Euphism. Euphues, Ya Da Esprililiğin Anatomisi*'ne (1576) yapıt türü olarak bir söyleşi romanı adı verilebilir ya da, daha doğrusu, söyleşi örnekleri derlemesi denebilir. Acemi sevdalıların şık bir biçimde, bir İtalyan gibi, esprili bir dille konuşma olanakları vardı. Günümüz kulağı için bu dil dengeli karşıt çiftlerden oluşan tümceleriyle yalnızca ölçüsüz bir biçimde yapmacık olmakla kalmaz, özellikle narin olmak isterken ağır bir konuma sürüklenir. Ama belki de Taine haklıdır: Bu esprileri rengârenk giysiler içinde, gözleri ışıl ışıl Elizabeth çağı saray görevlilerinin kadınların kulağına fısıldarken duymak gerekirdi.

• BİLİMSELLİK

Lyly biçemini daha renkli kılmak üzere içine çağın tüm bilimini, Antik mitolojiyi ve tarihini, fantastik coğrafya bilgilerini ve doğa tarihiyle ilgili bilgileri tıka basa doldurur: "Pis dişi domuz hastalanınca yengeç yer ve anında iyileşir; kaplumbağa eğer engerek yılanı sokarsa kanarya otunu (eriganum) yalar ve hızla kendine gelir; ayı ölmek üzereyken karıncaları yalayıp yutar ve bir şeyciği kalmaz. Yalnızca insanoğlu mu sevinin sabırsız hastalığına karşı hiçbir otla ya da herhangi bir kurnazlıkla bir türlü ilaç bulamaz?" Shakespeare oyunlarında *euphizm*le çok alay etmiştir – ama kendisi de onun etkisinden tümüyle kurtulamamıştır.

• SPENSER

Saray görevlisi ve askerdi Edmund Spenser da[1]; Sidney'in arkadaşı, koruyucusu ve ozan olarak ona ağıt yakan kişidir, ama dekadan yaşamının serüvenleri ve boşluğu, sıkıcılığı, onun bu ayakları yere basmayan arılıktaki şiirlerinde bir iz bırakmamıştır. O Elizabeth çağının düşsel yanının beden bulduğu kişidir. En önemli yapıtı *Faerie Queene* (Peri Kraliçesi) tonuna ve konusuna bakılırsa Ariostocu şövalye destanlarıyla akrabadır. Şövalye serüvenlerinin merkezinde bakire Kraliçe Gloriano yer alır, Kraliçe Elizabeth'in periler ülkesindeki benzeri, örneğidir. Spenser ile Ariosto arasındaki büyük ayrım, Spenser'in şövalye dünyasının karşısında ironik olarak yer almamasıdır ve de onun manzum öyküsü ahlaksal bir alegoridir: Yorumdan da anlaşılacağı üzere, şövalyeler, hanımefendiler, büyücüler, ejderhalar, tümü birer erdemin ya da suçun can bulduğu karakterlerdir. Bu alegorik kuruluş biraz şaşırtıcıdır, ama onu çok fazla ciddiye almak gerekmez. Geçen yüzyılın ünlü denemecisi Hazlitt, "Kimileri," demiştir, *Faerie Queene* ile ilgili olarak, "alegoriden sanki kendilerini ısıracakmış gibi korkar. Oysa, eğer insan onlara dokunmazsa o da kimseyi incitmez."

• RESSAM SPENSER

Spenser'in içinde güzellikten sarhoş olmuş bir Rönesans ressamı yaşıyordu. *Faerie Queene*'i aslında Pageants adıyla yazmak istemişti. İngilizler görkemli sahne arabalarına bu

1) Edmund Spenser: 1552'de Londra'da doğmuştur. 1578'de Rochester kardinalinin, 1580'den başlayarak da İrlanda valisinin sekreteridir; 1598'de İrlandalı asiler Kilcolman'daki şatosunu yakar, Londra'ya kaçar ve burada büyük bir yoksulluk içinde 1599'da ölür.

adı verirlerdi; dekorlar ve oyuncular izleyicilerin önünden bu arabaların üzerinde geçerlerdi. Ozan parıl parıl parlayan görüntüler geçirmek istemiştir okuyucularının gözleri önünden.

• DİLİ

Spenser'in *stanza*'sı[2] şaşılası bir resim gibidir, kimi sözcüklerin kendileri de öyledir: Eskil, Chaucer tadı taşıyan Anglo-Sakson sözcük, mantıklı, köylü safkanlılığıyla, Fransızca'dan yeni geçmiş moda bir sözcükle yan yanadır; tıpkı kolay incinir saray görevlisi ve ciddi bir Latince-Yunanca sözcük gibi; tıpkı bilge ve saygıdeğer hümanist gibi. Şiirleri kesinlikle bir başka dile çevrilemez ve İngilizler arasında da onun değerini biçecek kişi azdır. Büyük ozanlar arasında en az okunan Spenser'dir diye bir saptamada bulunuyor Legouis. Ozanlar ozanı derler ona.

• PERİLER ÜLKESİ

Faerie, Periler Ülkesi İngiliz yazınının en büyük hazinelerinden biridir. İngiliz ozanlarının bizimkilere göre havalarda uçuşan bir dünyayı öylesine inanılır bir biçimde gözlerimiz önüne serivermeleri belki de Kelt mirasıdır ve bunu Ortaçağ efsanelerinden tutup, *A Midsummer Night's Dream*'i geçip modern romanlara dek başarırlar. Spenser bu periler ülkesinin büyük ozanıdır.

İNGİLİZ TİYATRO OYUNUNUN ORTAYA ÇIKIŞI

• KÖKLERİ

Büyük dönem İngiliz tiyatro oyununun ve sahne oyunculuğunun Geç Ortaçağ mistik oyunları ve ahlak dersleriyle ilişkisi tümüyle aydınlık değildir. XVI. yüzyılın ortasından günümüze tarihsel olayları canlandıran oyunlar kalmıştır, ama bunlar ahlak dersleri biçimindedir: Tarihsel kişilerin yanında bir bedene büründürülmüş suçlar ve erdemler rol oynar. Daha sonraları alegorik karakterler bir yana bırakılır ve tarihsel kişilerin karakterleri iyice belirginleşir. Ama belki de tiyatro oyununun atası *misterium* değil, *masque*'tır, yani bayramların maskeli geçit töreni ve onun halkçı çeşitlemesi olan *jig*'tir. Konularını ise İngiliz balad-şiiri hazırlamıştır.

• KLASİK VE RÖNESANS ETKİLERİ

Tiyatro oyununun oluşmasında, kuşkusuz, hümanist kültür de, Seneca'nın oyunlarıyla kurulan tanışıklık da büyük bir rol oynamıştır. İlk gerçek oyunların yazarlarının tümü de klasik kültür sahibi kişiler, yani "university witt"ler, üniversiteyi bitirmiş, ama meslekleri yarıda kalmış hukukçulardır. Felsefel geri plan insan ve insanı devindiren tutkulara duyulan Rönesans ilgisidir ve bu Machiavelli'nin, Cardanus'un ve Montaigne'in yazılarında ortaya çıkar. Ama bunların tümü İngiliz tiyatro oyununun birden çiçeğe

2) Stanza: Sekiz, altı buçuk ya da beş dizeden oluşan şiir kıtası. (ç.n.)

durmasına öylesine az bir açıklama getirir ki! Tıpkı genellikle "altın çağ" diye adlandırılan yazınsal mucizeyi etkiler ve koşullarla açıklamanın olanaksızlığı gibi.

• TİYATRO

İngiliz tiyatro oyunu küçükten başlar: İlk yurdu meyhane avlusudur. Avlunun kendisi izleyici alanıdır, katta baştan sona görülen koridorda seçkin kişiler yer alır. Meyhanenin arka kapı kemerinin önünde sahne yükseltisi yer alır; arkasında, kapı kemerinin içinde evde geçen sahneler oynanır, üstünde yer alan balkonda ise dağda, havada, gökyüzünde geçenler sahnelenir. Bu sahne tasarımı 1574 yılında sürekli ilk tiyatrolar Londra'da kurulunca da olduğu gibi kalır, ki buralara Püriten Londra kenti yetkililerinin gücü artık ulaşamamaktadır. Tiyatronun arka bölümü perdeyle ayrılmış bir odacıktır; sahnenin önünde perde yoktur, bu yüzden Shakespeare oyunlarında ölüleri dışarı çıkarırlar; sahnenin üstünde balkon vardır. Meyhane avlusunun yerinde üstü açık zemin yer alır, sıradan insanlar buradadır, daha nitelikli izleyiciler galeriye yerleşir. İki değişik katmandaki izleyiciler birbirleriyle çoğu kez ateşli bir söz alışverişi yapar ve kimi nesneler fırlatırlar birbirlerine. En önemli açık hava tiyatrosu *Globe Theatre*'dır, yani Shakespeare Tiyatrosu'dur ve 1599'da kurulmuştur. Açıkhava tiyatrolarının yanında daha küçük, kapalı, salona benzeyen özel tiyatrolar da vardı, Shakespeare'in öbür tiyatrosu *Blackfriars* bunlardan biridir. Elizabeth çağının tiyatro tutkusunu 1576 ve 1616 yılları arasında Londra çevresinde en az on tiyatronun kurulmasından daha iyi karakterize eden bir şey yoktur.

• DEKORLAR, KOSTÜMLER

Açıkhava tiyatrosunda dekor yoktu, o yüzden Shakespeare sahnelerinin giriş dizeleri sahnenin yerini belirtiyordu. Bu eksiklik tiyatro sahnesinin ilkelliğinden değil, izleyicilerin büyük imgelem gücünden kaynaklanıyordu – dekor yoktu, çünkü buna gerek duymuyorlardı. Buna karşılık, kostümler zengin ve masraflıydı; çağın egzotik gösterişi bunu gerektiriyordu. Bir oyuncunun pantolonu neredeyse yazarın oyunu için aldığı paraya eşitti. Oyunu güneşin aydınlığında oynarlardı; sahnede geceyi meşalelerle geçerek belirtirlerdi.

• OYUNCU

Oyuncunun toplumsal konumu çok tuhaftır: Püritanizme eğilimli yurttaşlar bu yarı serserileri hor görür ve yanlarına yaklaştırmazdı, aristokrasi ise sıcak bir destek verirdi onlara. Oyuncular yetkililerin kovuşturmasından kurtulmak için aristokratlara sığınır, her tiyatro kumpanyası kudretli bir yüksek soylunun gölgesine, örneğin Earl of Leicester'ın, daha sonra kraliçenin kendisinin ve I. James'in koruması altına girmeye çabalar, onun ev içi hizmetlerini görürler, özel üniforma giyerlerdi; Shakespeare'in I. James'in Londra'ya girişi sırasında krallık uşaklarının pelerinini taşıması bu nedenledir.

• SAHNE OYUNU

Sahne oyunlarına az para öderler ve onu yazınsal bir yapıt saymazlardı. Yazarlar uzun süre yayımlanmasıyla da uğraşmamış, Shakespeare de bununla ilgilenmemiştir. Açıkgöz

yayınevleri elyazmasını çaldırırlar ya da stenograflara temsil sırasında kaydettirirler, yayımlarlar ve böylelikle ortaya çıkan nüshaları sonradan tiyatronun önünde, sokakta satışa sunarlardı, tıpkı günümüzün metin içerikli programları ya da güncel şarkı sözleri gibi; Shakespeare oyunlarının paha biçilmez *quarto* baskıları böyle doğmuştur. Oyunlarına uygun yazınsal biçim konusuyla ilgilenen ilk kişi Ben Jonson'dır; derken Shakespeare'in arkadaşları onu izler; ozanın ölümünden sonra yapıtlarının suflör nüshalarına dayanarak *Birinci Folio* baskısı adı verilen yayımı onlar gerçekleştirmiştir.

• OYUNUN İÇERİĞİ

Bu koşullarda, bu oyuncular, bu izleyiciler karşısında oynadılar *tutku* trajedilerini. Çünkü Elizabeth çağı tiyatrosunun can alıcı noktası ve bitmek tükenmek bilmeyen olağanüstülük, tutkunun oyunu kasıp kavurmasıdır; dizginlerinden kurtulmuş, engel tanımayan tutkudur, hem de tüm karanlık yüceliğiyle. Öteki büyük çağların yazınsal yaratıları daha derin, daha bilgece, daha uyumludur, sanatsal biçimlenişleri daha üst düzey olsa da bu oyunlarla yoğunluk bakımından yarışabilecek çağ da yaratı da yoktur. İngiliz ruhunun *Machiavelli* anı budur: Eski, Ortaçağ ahlak bağları artık gevşemiştir, yeni, Püriten bağlar ise daha oluşmamıştır – yaşamın yabanıl bir biçimde zincirlerinden boşanmasını hiçbir şey engellememektedir. Bu çağ sürekli olarak "olay örgüsü içinde" yaşamaktadır. İtalyan Rönesansı'nın ahlaksal anarşisi İngiltere'de sanatsal bildiriye dönüşür; bu oyun yazarlarının konu için öylesine severek İtalyan öykülerine ve İtalyan gerçeğinin olaylarına yönelmeleri bir rastlantı değildir. Ama VIII. Henry, Elizabeth ve I. James'in İngiltere'si, yüksek katmanlarında ahlaksal anarşi bakımından da İtalya'nın gerisinde kalmadı; dizginlerinden kurtulmuş olan tutku kuzeydeki daha az uygarlaşmış ırkın doğuştan gelen yabanıllığı dolayısıyla daha ağır, daha koyu, daha trajik olacaktır. Büyük oyun yazarlarının ilk kuşağı tiyatro dilini ve kuruluşunu henüz beceriksizce kullanmaktadır, ama bunlarda büyük oyunlara dönüşebilecek olağanüstü bir gereç vardır artık.

• MARLOWE

Bunların içinde, özellikle de tutkunun şiiriyle Christopher Marlowe (1564-1593) belirginleşir, Shakespeare'i kutsayan Aziz John odur. Yoksulluğa yazgılı ve yeniden yoksulluğa sürüklenen üniversiteli biridir; bu kuşağın günlerini geçirdiği Londra tavernalarında, meyhanelerinde yabanıl, bohem ve lümpen bir yaşam sürdürür. Söylenenlere bakılırsa, savaşçı bir Tanrı yadsıyıcısıydı ve bu yüzden kovuşturmaya uğradı. Hapse atıldı; bir meyhane arbedesinde bir sokak kızı yüzünden bıçaklandı.

• MARLOWE'UN COŞKUSU

Yeni tiyatro diksiyonunu, tutkunun, iktidar arzusunun, suçun devlerine yakışır devasa dili ilk kullanan odur. Salt devasa boyutlara sahip, abartılı görüntüdür bu dil, durmaksızın gökkubbenin yarılması için yakarılır, tanrılar ve yıldızlar olayın davetli tanıklarıdır, insanlarının ağzından yabanıl dereler gibi sürekli olarak övünme seli, lanetleme, şişinme, çınlayan bir coşku seli boşanır. Shakespeare bu dile soyluluk kazandırmış,

boş şişinmeleri bir yana bırakmış, Hamlet'te onunla biraz alay da etmiştir – ama, işin aslına bakılırsa, en çok Marlowe'dan öğrenmiştir öğreneceklerini.

• OYUNLARI

Marlowe *The Jew of Malta*'da (Maltalı Yahudi) tepeden tırnağa kötüden söz eder: Profesyonel katil Barabas'tan, Machiavelli'nin yüzyılının hayaletinden. *Doctor Faustus*'u, Batı kültür çevresinin bu en önde gelen efsanesini nitelikli olarak ilk kez işleyen odur. Doğal olarak, bu yapıtta Goethe'nin Faust karakterine kattığı o doğaüstü ölçülere ulaşan susuzluğu boş yere ararız, ama artık Marlowe'un Faustus'u da şu yeryüzünün sunabildiği her şeyi arzulamaktadır, parayı, iktidarı, güzelliği ve bilgiyi; artık o da Batı insanının sonu gelmez tedirginliğinin ve irade gerilimlerinin, doğada gizli büyük doyumsuzlukların temsilcisidir. Marlowe'un öteki kahramanı *Tamburlaine* de (Timurlenk) benzeri bir doğaya sahiptir:

> *Still climbing after knowledge infinite*
> *And always moving as the restless spheres.*[3]

SHAKESPEARE

William Shakespeare[4] artık ikinci kuşaktır. Ortaya çıktığı sıralar artık tiyatro oyununun gereci ve dili oluşmuştu ve Shakespeare hazır bulduğu her şeyi hiç kaygılanmaksızın kullandı. Eski, öncü kuşak bu yeni gelene, birdenbire her türlü üne kavuşan bu kişiye

3) *Durmaksızın sonsuz bilgiyi arayarak / Ve durmaksızın dolanarak tedirgin gökkubbeler gibi.*

4) Shakespeare'in yaşamını romantik anlayışın görmek istediği ölçüde bulutlar örtmez, hatta o Elizabeth çağı oyun yazarları arasında yaşamöyküsünü olabildiğince ayrıntılı olarak bildiğimiz tek kişidir. 1564 yılında Stratford-upon-Avon'da doğmuştur, babası hali vakti yerinde bir kentsoyludur, ama daha sonra iflas eder. Shakespeare okula burada gider: Çağına göre çok okuyan biridir, her ne denli "Latince'yi az bilse, Yunanca'yı o denli de bilmese de". On sekiz yaşında kendisinden on bir yaş büyük Anna Hathaway ile evlenir, dört çocukları olur. İzinsiz avlanırken yakalanır ve savlandığına göre bu yüzden kentini terk eder. Londra'ya gider ve tiyatro kariyerine en alt düzey işleri yaparak başlar. Yavaş yavaş oyunculuğa, yönetmenliğe, yazarlığa yükselir. Yazınsal acemilik dönemini oyunları kopya ederek, işbirliği yaparak geçirir. En eski oyunlarının nicesinin onun yapıtı olduğunu belirlemek olanaksızdır. Daha sonra ünlü bir yönetmen olur, zenginleşir, Globe Theatre'ın hisse senetlerinin yarısını satın alır. Parası öyle birikir ki Stratford-upon-Avon'da bir arazi satın alır ve 1610 yılında sahneye veda edip doğduğu kente çekilir ve orada 1616 yılında ölür.

• Shakespeare kültü var olalı beri bir varsayım vardır: Shakespeare oyunlarını oyuncu William Shakespeare değil, o çağın yüksek soylularından birinin yazdığı ve oyunlarını kendi adıyla ortaya koymadığı varsayımıdır bu. Bu konuda geçen yüzyılda en çok Bacon'dan kuşkulanılıyordu. Ama bu varsayım eğer Bacon'ın yazılarından birkaç satır okunacak olursa anında gülünç bir duruma düşer. O zamandan beri ortaya birçok yazar sürüldü; günümüzde moda olan ad XVII. Earl of Oxford, Edward de Vere'dir. Bu yüksek soylunun yazarlığını kanıtlamak için belli, gizemli bir dize sisteminde, diyelim satrançtaki atın ilerleyişine göre Shakespeare metnindeki kimi harfleri belirleyecek olursak onların birbiriyle bağlantılı olduğunu görürüz, her ne denli bulanık bir metin oluşsa da; yüksek soylu kişi kendi yazarlığını ve siyasal görüşlerini ortaya böyle koymuştur. Bu "hipotezler", eğer iyi düşünecek olursak, yalnızca budalaca olmakla kalmaz, insanın öfkelenmesine de yol açar: Temel alınan nokta dünya yazınının en büyük oyunlarını konttan aşağı birinin de yazabileceği varsayımına eğilim göstermeyen inatçı snobluktur. Oysa, Homeros da kont değildi ve Goethe de o aşamaya ulaşamamıştı.

üzüntüyle baktı; bir dehanın sahip olduğu bağımsızlık hakkıyla yalnızca yetenekli olanların çalışmalarını benliğinde eritip özümsedi.

• GENÇLİK DÖNEMİ YAPITLARI

Shakespeare'in yaşamı boyunca verdiği o muazzam yapıtları en iyi biçimde gözden geçirmenin yolu onları yaratma dönemlerine göre izlemektir. Gençlik yıllarında o da hiçbir yazar gibi bağımsız değildi. İlk oyunlarında, *Titus Andronicus*'ta, *VI. Henry*'nin I., II. ve III. bölümlerinde henüz oyun yazarı çağdaşlarının, özellikle de Marlowe'un etkisi altındadır ve hiçbir sınırlama olmaksızın izleyicilerin o tuhaf ve acımasız cinayetler, kanlı ve ve tüyler ürpertici sahneler beklentisine hizmet eder. Ama aynı zamanda seçkin dostları için de yazar, Lord Southampton ve Lord Pembroke'u kazanmak için ateşli bir erotizme sahip ve yüce çağının Barok biçem gerektiren manzum öyküsü *Venüs ile Adonis*'i ve ilk komedilerini, Terentius'u taklit eden *The Comedy of Errors*'ı, *Two Gentlemen of Verona*'yı ve en başta da oyunlarının genel ruhuna aykırı bir konum aldığı *Love's Labours Lost*'u, aşırı seçkin, yapmacık, en *euphiustic* oyununu yazar.

• TARİHSEL OYUNLAR

Ama çok geçmeden izleyicinin sansasyon açlığını da, kendi ruhunun yücelik ve kahramanlık arzusunu da gideren biçimi bulur: Tarihsel oyun ya da *kral oyunları*dır bunlar. *II. Richard, III. Richard, Kral John, IV. Henry*'nin I. ve II. bölümü ve *V. Henry* bunlar arasındadır; İngiliz kroniklerinin anlattığı kanlı ve devinimli tarih geniş kapsamlı, muazzam görüntülerle akar bunlarda; yabanıl yüzyılların tüm yaşamını sahneye aktarır. *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Romeo ile Jülyet* de bu döneme (1591-1596) aittir; her ikisi de gençliğin gün ışıklarını ve ay ışığını taşır üzerinde.

• KOMEDİLER

Bir sonraki yaratıcılık döneminde, 1596 ve 1601 yılları arasında daha önce andığımız *IV.* ve *V. Henry*'nin dışında komedilerini yazar, *Windsor'un Şen Dulları, Kuru Gürültü, İyi Biten Her Şey İyidir, Suya Atılan Haç, Size Nasıl Geliyorsa Öyledir* ve *Venedik Taciri* (Shakespeare bunu da komedi olarak yazmıştı, Shylock'un komik bir figür olduğunu düşünüyordu). Bu dönem, öyle anlaşılıyor ki, Shakespeare'in yaşamının en aydınlık dönemiydi.

• TRAJEDİLER

Shakespeare'in "karanlık çağı" denilen yıllar bunun ardından gelir (1601-1608): büyük trajediler çağı. İçindeki trajik bakış açısını olgunlaştıran o sarsıcı izlenim neydi bilmiyoruz; romantik gelenek açıklamayı *sonelerde*, ozanın bu dönemine değgin lirik yapıtlarında arar. Sonelerin bir bölümü bir *Dark Lady*'den, koyu saçlı, koyu tenli, ozanı sevinin her türlü işkencesiyle ve aşağılamasıyla tanıştıran bir kadından söz eder; bir öteki bölümü ise seçkin, genç ve yakışıklı bir dosta tutkulu, Shakespeare'e özgü sözcüklerle övgüler düzer, belki Lord Southampton'a, belki de Lord Pembroke'a. Sonelerden

birinden Dark Lady'nin tapınılan, temiz yürekli dostu kandırdığı sonucu çıkarılabilir. Eğer daha sonraların, XIX. yüzyılın bir ozanından söz ediyor olsaydık, izlenimin gerçekliği bir kuşkuya yol açmazdı ve onun büyük trajedilerindeki hüznü de bunun yaratmış olduğundan kuşku duymazdık. Ama daha eski bir ozandan söz edildiği için soneler hiçbir şeyi kanıtlamaz. Zaten XIX. yüzyıl öncesinde ozanlar itiraf etmek, kendilerini açımlamak, izlenimlerinin türküsünü söylemek için değil, ozansal *konularını* şarkıya dökmek için yazmışlardır ve bunları da katı gelenekler belirliyor, toplumsal uzlaşmaların getirdiği kurallara uymak gerekiyordu. Sonenin de belirli bir kuralı vardı: Umutsuz sevi. Acaba Shakespeare kişisel izlenimlerinden mi söz ediyor, yoksa sonelerde *Romeo ile Jülyet*'in bir eşi olan düşsel bir trajediyi mi işliyor, bunu bilemiyoruz.

Kimileri siyasal bir açıklama ardındadır, Kont Essex'in trajik bir biçimde gözden düşmesinde ve ölümünde, I. James'in tahta çıkışında ararlar açıklamayı. Ama belki de her türden iğreti açıklama gereksizdir – Shakespeare'in yaratıcılık havasının trajedilere yönelmesi dolayısıyla izlenimsel nedenler aramanın bir gereği yoktur. Yetişkin bir erkek olunca içinde gizlenen trajik dünya görüşü olgunlaşmış olmalıdır.

Plutarkhos'u izleyerek yazdığı büyük Roma trajedileri bu dönemine değgindir: *Julius Caesar*, *Antonius ile Kleopatra*, *Coriolanus*. Ayrıca, Shakespeare'in en büyük yapıtları, üç eskil dünya trajedisi, *Hamlet*, *Macbeth* ve *Kral Lear* ve de Rönesans renkleri taşıyan *Othello*. Bu sırada yalnızca iki komedi yazar: Shakespeare'in dünyaya bakışının parodisi *Troilus ile Cressida* ve *Kısasa Kısas*; bu ikinci yapıt tüm öteki trajedilerinden daha hüzünlüdür. Kötümserliğinin doruk noktasına pek başarılı olmayan *Atinalı Timon* ile ulaşır.

Son döneminin (1606-1611) anıları yine yeni bir biçem durağına işaret eder. Gençlik döneminde öncüllerine uyum sağlamıştı, yaşlılık döneminde ise öğrencilerinden ders alır: Beaumont'un ve Fletcher'ın Barok-duyusal çoban oyunlarının tadını çıkaran yeni beğeniyi izlemiştir. *Kış Masalı*, *Cymbeline* ve Shakespeare'in tiyatroya görkemli vedası *Fırtına* böyle doğmuştur. *VIII. Henry*'nin bir bölümünü olasılıkla artık o yazmamıştır, *Pericles*'in Shakespeare'e ait olup olmadığı da tartışılmaktadır. Buna karşılık, yenilerde *Sir Thomas More* adlı elyazmasında bulunmuş olan oyunun yazarının o olduğu ileri sürülmektedir.

• TARİHSEL YERİ

Shakespeare'in tarihsel yerini, düşünsel dönem açısından nereye bağlı olduğunu belirlemek güçtür. İşin özüne bakılacak olursa, Dante gibi o da Ortaçağ'ın daha sonraki bir bireşim çizgisidir. Oyuncularının sahnede ve imgelemde en çok Ortaçağ giysileri ya da, daha doğrusu, silahları kuşanmış olarak belirmeleri bir rastlantı değildir: III. Richard, Prens Henry ve Falstaff, Macbeth ve Prospero anıtsal Ortaçağ insanlarıdır – ve de *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın ve *Size Nasıl Geliyorsa Öyledir*'in masal ormanını Gotik bir orman olarak düşleyebiliyoruz. Ve onda Ortaçağ olan şey aynı zamanda Barok'tur da: Çünkü bu yiğitliğin aynısı Barok çağda yavaş yavaş opera ve dekor kaynaklı ruhun gereksiz gösterişine dönüşür.

• RÖNESANS

Ama bu eşsiz çalgıda Ortaçağ'ın ve Shakespeare'in dile gelebilmesi için Rönesans gerekliydi. Shakespeare eğer kendisinde Ortaçağ dindarlığını korumuş olsaydı, Shakespeare olamazdı. Yaşamı boyu verdiği yapıtlarında en şaşırtıcı özelliklerinden biri, bu devasa, her şeyi kendinde toplayan ozansal dünyada dinsel duygunun pek az yerinin olmasıdır. Bir sonraki çağ bu suskunluğun nedeninin ne olabileceği konusunda epey düşünceye dalmış olmalı. Pek çok kişiye göre, Shakespeare Katolik duygulara sahipti ve bu yüzden Protestan çevresinde dinden söz etmemişti. Ama Shakespeare de birkaç büyük çağdaşı gibi, ateist olmasa da, herhalde dinin gerçekliklerine karşı büyük ölçüde aldırmaz biriydi. Bu dünyada kesin geçerliliği olan yaşam sahnelerinde yaptıkları gibi, çevrelerine bakıp da ondan ötesinin olmadığı sonucuna ulaşan ilk kişiler arasındaydı belki de. Ve bu ilk kuşağın, Rabelais ve Brueghel kuşağının doğaötesi anlamını yitirmiş dünyasında çevresine bakıp da kapıldığı dehşet duygusu onda da vardı.

• ÖZGÜRLÜK

Batı kültür çevresinin üç büyük ozanından ilki olan Dante, Düzen'in insanı, Batı toplumunun üzerinde kurulduğu Katolik düzenin insanıdır; ikincisi olan Shakespeare teze karşı antitezdir, o isyanın, sınırsız özgürlüğün ozanıdır. Üçüncüsü, Goethe, sentezdir, isyan eden güçleri yeniden özenli ve ölçülü bir uyuma yerleştiren yeni Düzen'dir.

• DİLSEL ÖZGÜRLÜK

Shakespeare'in dilinin ve konuşmasının her şeyin üstündeki olağanüstülüğünü sağlayan, hiçbir zaman var olmayan ve bir daha da hiçbir zaman ulaşılamayacak olan özgürlüktür. Shakespeare'in insanları trajik coşumun ya da komedi kökenli keyfin egemenliği altına girdikleri zaman mantık silsilesi içindeki düşünceleri anlatan bir biçimde konuşmazlar, sözcükler bağımsızlık kazanır onlarda, sözcüklerde gizlenen görüntüler özgür çağrışım yoluyla yeni yeni sözcükler ve görüntüler getirir. Düşüncelerden söz etmezler, çok daha eski şeylerden, bilinçte parlayıp sönen imgelerden söz ederler, başka bir yazar olsaydı onlardan silik düşünceler süzer çıkarırdı; burada, bilincin hammaddesi barbarca ve şaşılası bir biçimde günyüzüne çıkar. İşte, bu yüzden, bir Shakespeare oyununu ilk kez okurken her tümcesi insanı şaşırtan bir sürpriz gibi gelir – mantıksal olarak hiçbir zaman bir önceki tümceyi izleyen sözler etmezler onun kişilikleri.

• MANTIKSAL OLARAK MİZAH

Shakespeare'in mizahını yaşatan da bu özgürlüktür. Komedileri esprili değildir, onlarda alay, gözlem, beceriksizliklerin gülünçleştirilmesi küçük bir rol oynar. Komiğin etkisinin yerini sürpriz alır; şaşırmamızın nedeni bu adamların aklına gelmeyen hiçbir şeyin olmaması ve bunu da hayli değişik bir sıra izleyerek, yabanıl bir bağlantı dizgesi kurarak yapmalarıdır! Trajik karakterleri de komedi karakterleri gibi aynı düşünce tekniğiyle donanmıştır; komik öğesinin ve trajik öğenin birbiriyle böylesine karıştığı bir başka ozan yoktur. Romantizm bu Shakespeare özelliğini izlenmesi gereken bir ilke

saymıştır. Oysa, Shakespeare'in trajikomik bakışı bir sahne anlayışı, bir dünya görüşü değil, yaratma biçiminin organik bir özelliğidir.

• "GÜÇLÜ DEYİMLER"

Biçemi bilinçaltının derinliklerinden beslendiği için, kullandığı sözcükler ruhun bodrum katlarının pisliğini ve karanlığını yanlarında getirirler. Özgür çağrışımlar Shakespeare biçemini tıpkı düşler gibi sürekli olarak en alt düzey konulara çeker, ama bu bir an sürer, ardından yeniden şiirin yücelerine kanat açmak içindir bu. Ama, genel olarak ele alındığında, kızların odasına göre bir okuma kitabı değildir ve de namuslu melekler günümüze gelinceye dek en büyük ozanlarından bir parça utanç duyarlar. Fransız toplumu gibi bir topluluğa dayanan uygarlıkta Shakespeare'in çiğliği sürekli olarak yabancı kalmıştır. "Soylu insanların ve hanımefendilerin söyleşisi," diye yakınıyor Taine, "açık saçık imalarla dolu ve de günümüzde böylesi konuşmaları dinlemek istersek çok alt düzey bir meyhaneyi aramamız gerekir." Rabelais metabolizmanın işleyişiyle ilgili konularda kullandığı eşanlamlı sözcükler açısından bitip tükenmez bir zenginliğe sahiptir, Shakespeare'in sözlüğünde ise hayat kadınlarına ilişkin sözcüklerin bolluğu şaşırtır.

• YAPI, OLAY ÖRGÜSÜ, PATOLOJİ

Oyunlarının kuruluşunda biçemindeki tekniğin aynısı egemendir. Sahneler ve mekânlar baş döndürücü bir biçimde izler birbirini; bir anda yıllar, okyanuslar aşarız; olay örgüsü pek çok noktada orantılı olmaksızın birbirinin yanı sıra gelişir. Shakespeare'de kompozisyon aramak sanatının özünü yanlış anlamak demektir. Karakterlerinin davranışında, oyunların olay örgüsünde de en geniş özgürlük egemendir. Nasıl ki dilinde ruh ve sözcük arasında bir uzaklık yoksa, karakterlerinin davranışında da öfke ve eylem arasında bir mesafe yoktur. Arzulamayı anında arzu nesnesini kuşatması izler, öfkeyi ise cinayet. Yalnızca *Hamlet*'te "adanmışlığın doğal rengi düşünce tarafından soluklaştırıp hasta edilir", ama zaten *Hamlet*'in patolojisi de budur, o yapıtta Shakespeare ve izleyicisinin olağanüstü saydığı da kralı hemen öldürmemesidir. Çünkü her Shakespeare karakteri az çok hastadır; karakteristik özelliği öldürücü bir hipertrofiyle birlikte, ruhsal bir "habis ur" olarak gelişir: *Othello*'da kıskançlık, *Macbeth*'te yükselme arzusu, *IV. Henry*'de tacı için duyduğu kaygı gibi. İnsanüstü inanlardır onlar, onları insani ölçülerle ölçmek olanaksızdır. Durmaksızın "anormal" bir ruhsal durumun etkisi altına girerler; kâbuslar ve halüsinasyonların işkencesi altındadırlar, havada gözlerinin önünde bir hançer belirir ve onları olayın geçtiği yere götürür, kıskançlıktan katılıp kıvranırlar, bayılırlar ve ilerledikleri yolun sonunda delilik vardır. Shakespeare deliliğin ozanıdır: Kral Lear, Lady Macbeth, Ophelia ve sahte deliler çok sayıdadır: Hamlet, Edgar ve arkadaşları gerçek delilerden daha korkunçtur; çünkü her zaman sınırda yer alırlar, bu sınırı aşacak olurlarsa usdışının derinliği onları yutar.

• BOŞ İNANÇ

Ve de çağrışımlar bilinçaltından kurtulunca onlarla birlikte Jung'un kolektif bilinçaltı dediği şey de kurtulur: Topluluk ruhunun dipte yer alan karanlık yanları, boş inanç

dünyası ortaya çıkar. Geceyarısı Bosworth düzlüğünü III. Richard'ı ölümcül, kurşun gibi ağır bir dehşete düşürmek üzere bir hayalet ordusu kaplar; hayalet ve cadı yalnızca izleyicilerin tüylerini diken diken etmek için belirmez, olay örgüsünü de o düzenler: Hamlet'in yazgısına babasının ruhu, Macbeth'inkine cadılar yön verir. Shakespeare, Stefan Georg'un dediği gibi, "der Nebelinseln finstrer fürst der geister"dir, gerçekten de, bu dünyada bağımsız bir efendidir, o dünya ki, ondan başka her yazar yalnızca korkak bir yaratık olarak kalmıştır.

• FAERIE

Ve de halkın bir öteki boş inancında, daha sevimli dünyasında, periler arasında da efendidir. Faerie'nin İngiliz yazınının en çekici özellikleri arasında yer aldığını daha önce belirtmiştik. Shakespeare'in koyu, karanlık dehasının günışığı gören yüzü budur; burada, gerçekten de, Milton'ın dediği gibi, "Sweetest Shakespeare fancies child"dır, düşlerin çocuğu, tatlı mı tatlı Shakespeare'dir. İnsanların sonu gelmez romantik nostaljisine konu olan uzaklardaki mutlu ada, barış dolu orman, büyülenmiş korular, hiçbir yerde *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda Puck'un ay ışığı altında oyunlarını oynadığı çamlıkta, *Size Nasıl Geliyorsa Öyledir*'de kuzunun barış içinde arslanın yanında uyuduğu Ardenne ormanında, yeğni göksel ruhların müziğinin tekrar tekrar duyulduğu Prospero'nun (Fırtına) büyülü adasında olduğunca amacına ulaşıp dinginliğe kavuşmaz:

Bu ada dopdolu seslerle,
ballı şarkıyla, eğlendiriyor, bir zararı yok.
Çınlayan yüzlerce çalgı uğulduyor kulağımda ara sıra
bir gürültü gibi...
ve uyanıp ağlıyorum.
Ve yeniden düş görmek istiyorum.

Ay ışığı parlaklığında, uzaklarda, ta uzaklarda, ruhun sonu gelmek bilmeyen arzusunun konduğu bir yer... Alman romantizminin şiirde en yüce doruğu gördüğü yerin *Bir Yaz Gecesi Rüyası* olmasına şaşırmak olanaksız.

• FAUST İNSANI

Shakespeare'den daha az klasik bir başka yazar daha yoktur; Antik ruhun damgasını pek az bastığı bir başka yazar da. Klasik yetkinlik idealine karşılık, Shakespeare'in dehasının tuttuğu yön uçsuz bucaksızdır. Klasik *pseudomorphosis*'e az çok boyun eğmiş olan öteki büyük ozanlara karşılık, bizim dünyamızın, Batı kültür çevresinin tedirgin ruhunu en temiz biçimde o temsil etmektedir. Ama, bu konuda Batı kültürümüzün en başta gelen karakteri olarak "*Faust İnsanı*" kavramını ortaya atan Spengler'e kulak verelim: "Shakespeare Michelangelo öldüğünde doğmuş ve Rembrandt doğduğunda yazmayı bırakmış, sonsuzluğa, her türlü statik bağı büyük bir tutkuyla yenmek konusunda azami noktaya ulaşmıştır. Ormanları, denizleri, sokakları, bahçeleri, savaş alan-

ları uzaklarda, sonsuzlukta uzanıyor. Yıllar uçar gider bir anda. Çıldırmış Lear, Deli ve acayip dilenci arasında, fırtınada ve geceyarısı bozkırında, 'Ben' mekânda en büyük yalnızlığa gömülmüştür – bu, Faustçu yaşam anlayışıdır."

• BÜTÜNSELLİK

Şiiri Dante'ninki ve Goethe'ninki gibi bütünseldir: İçinde tüm dünya yer alır. Sonraki çağlar en çok bu evrenselliği için hayrandır ona. Bu evrensellik, doğal olarak, yalnızca bir bakış açısından bir bütün oluşturur: Duyguların, öfkelerin, içgüdülerin bütünselliğidir bu. Dramatik bir bütünsellik: İçinde insan yaşamında dramatik olan her şey vardır, devinim olan her şey, insanı devindiren her türlü güç vardır.

• SONRASI

Evrenselliğini, onu izleyen çağların pek çok değişik yazınsal akımının bir ata ve örnek kişi olarak ona dönmesinden daha iyi hiçbir şey kanıtlamaz. Onu izleyen çağların tarihi Batı kültürünün tarihidir: Onun gibi canlı ve etkin kalan bir başka yaratıcı yoktur. Hemen ardından gelen çağ, XVII. yüzyıl, her ne denli yapıtlarını benimsemiş ve zevkle okumuşsa da, onunla pek ilgilenmemiştir; İngiltere'de de egemenlik kazanan Fransız klasik beğeniyle karşılaştırılamaz. Ama XVIII. yüzyılda, İngilizlerde ulusal geçmişleri ve karakterlerine karşı ilgi uyanınca Shakespeare kültü giderek büyür. Yüzyılın büyük düşünsel değişikliği, yani *preromantizm* daha sonra Shakespeare'i Amerika'yı keşfedercesine keşfeder. XIX. yüzyıl, özgürlük düşüncesinin yüzyılı, aynı zamanda Shakespeare'in de yüzyılıdır. Avrupa'nın her halkı, bu arada İtalyanlar ve Fransızlar bile Shakespeare'in büyüsü altında yaşar; bu sırada artık Goethe'nin deyişi gerçekleşmiş olur: Shakespeare und kein Ende.

Her sanatsal akım yeni yeni yönleriyle keşfeder onu. Sanat kuramını bilinçaltı üzerine kuran romantizm Shakespeare'de hayaletler prensini ve periler kolu önderini kutlar; Fransız romantikleri biraz daha geç bir tarihte onun nasıl da gözüpek bir biçimde yapısal yasaları bir yana bıraktığı ve trajik ve komik öğeleri nasıl da birbirine karıştırdığı konusunda coşkuya kapılır. Yüzyıl ortasının gerçekçiliği ondaki gerçekçi betime ve ruhsal betime saygı duyar, dekadan yüzyıl sonu ona patolojinin yazınsal kâşifi gözüyle bakar, doğalcılık yaşamın çirkin yanlarını sahneye çıkarma konusundaki cesaretine göndermede bulunur, izlenimcilik, örneğin Maeterlinck, konunun özünü görmezden gelme, suskunluk, "trajik atmosfer", "eşlik eden yüksek sesler"[5] sanatını ondan öğrenir, anlatımcılık ise yabanıl dil özgürlüğünü, mantığa karşı başkaldırıyı ondan alır.

• GERÇEKÇİLİĞİ

Bu çok çeşitli hayranlığa Shakespeare bile bedel ödemeden katlanamazdı: Zamanla kimi çizgileri şişip kabararak ölçüsüz bir hal aldı, önemsiz özellikleri önemlilerin yerine geçti. XIX. yüzyılın merkezi yapıt türü roman olduğu için Shakespeare'de de büyük roman yazarlarına yakışan yetenekler, dram yazarlığı yeteneğinin aleyhine olmak üzere

5) Yüksek sesler: Müzikal ses yaratırken temel sesle birlikte duyulan, ona renk katan sesler. (ç.n.)

gerçekliğin betimi ve ruhsal betim öne çıktı. Shakespeare, hiç kuşkusuz, büyük bir gerçekçi betimleyici ve ruhsal ressamdır, sanatsal yetkinliğin bu düzeyinde zaten başka türlü de olamazdı. Ama geçen yüzyılın ve çağımızın yazarlarında görülen anlamda gerçekçi ve psikolog değildir. Gerçekçiliği gündelik yaşamın binlerce ayrıntısının tümüyle yansıtılmasından oluşmaz – onun dünyası her zaman törensel bir dünyadır, insanları istisnai insanlardır; ve de izlenen sahnelerde betimlemez, gizli saatte betimler, ozanın "kutsal çılgınlığı sırasında" konunun birden beliriveren o özünü yakalar.

• GERÇEKDIŞILIĞI

Çünkü, eğer günümüzde anladığımız anlamda ölçüp biçecek olursak, yani "olabilirlik" açısından, Shakespeare'in dünyasını olanaksız diye nitelememiz gerekir. Örneğin, bir kralın daha sağlığında ülkesini kızları arasında paylaştırması ve de yaşlı kralı en çok sevdiğini söyleyene de en büyük payı vermesi ne ölçüde olasıdır? Böylesi budala bir kral hiç olmadı ve hiç olmayacak da – ve yine de dünyanın en büyük trajedilerinden birinin temeli budur. *Kral Lear*'ın yüksek sanatsal düzeyinde olabilirlik sorununu ortaya atmak aklımıza bile gelmez – burada tümüyle başka bir konudan söz edilmektedir. Ya da gençliğini –yaş kemale erince kendisini daha çok saysınlar diye– serseriler ve yolkesenler arasında geçiren V. Henry türünden bir taht vârisi gibisini kim duymuştur? Ya da bir kraliçenin katledilen genç kocasının tabutu ardında giderken kocasının kambur, iğrenç katiliyle yüz yüze gelmesi ve katilin bu işi yalnızca kraliçeye sevdalı olduğu için yaptığını söylemesi üzerine hemen ona sevdalanması olası mıdır? (*III. Richard*) Ve en olasılık dışı olansa, karakterlerinin konuştuğu dildir. Hatta o çağın konuşma dilinin günümüzdekinden çok daha zorlama ve aynı zamanda çok daha yapmacık olduğunu biliyor olsak bile, o zaman bile bir İskoç yüzbaşının, üstelik ağır yaralı bir halde şu olağanüstü sözcüklerle krala savaş alanında olanları bildirmesi olası değildir:

(Savaş) belirsizleşti, iki
yorgun yüzücü birbirine sarılıp
birbirini kıpırtısız edince. Korkunç Macdonwald
gerçek asi: böyle olması için
dünyanın tüm süprüntüsü orada, çevresinde
kaynaşıyor – batı adalarından
toplaşan hafif ve ağır yedek ordu.
Ama boşuna: Yiğit Macbeth –gerçekten yiğit–
sıyrılmış kılıçla, üzerinde kanlı ölümün
dumanı tüten, talihle inatlaşarak
ve utkunun bir gözbebeği gibi, yol açtı kendisine
alçağa ulaşıncaya dek:
ve ne selam sözü, ne de Tanrı kutsasın deyip
göbeğinden ta çenesine dek ikiye böldü
ve kalemizin burcuna dikti kellesini.

• METEOR-DİL

Hayır, İskoç yüzbaşılar böyle konuşmaz, genellikle hiç kimse Shakespeare'in karakterleri gibi konuşmaz, öyle konuşan yalnızca Shakespeare'in kendisidir. Ve Shakespeare modern bir yazarın yaptığı gibi karakteriyle "özdeşleşmemiştir", karakter onun elinde bir kukladır, her karakterinin ağzıyla Shakespeare, sanatının o kibirli görkemiyle Shakespeare konuşmaktadır. "Bu göksel tümceler, bu meteorlar," diyor Emerson, "sanki göklerden yağmış gibi ve de onları deneyim değil de içsel insan trajik birer büyü gibi tutup yakalıyor."

Geçen yüzyılın her zaman "karakterleri" inceleyen Shakespeare eleştirisi tam da bu yüzden yanıldı; Macbeth'i, Falstaff'ı sahneden çekip aldılar, çevresinde dolandılar, ona tarihsel bir kişiymiş gibi davrandılar – Hamlet karakteriyle ilgili koca bir kitaplık dolusu kitap yazılmıştır. Yakın tarihlerde giderek T. S. Eliot'ın belirttiği şu görüş yaygınlaşıyordu: En akıllıcası, *Surface Meaning*'i, yani yüzeysel anlamı benimsemek ve olasılıkla Shakespeare'in hiç de düşünmediği gizli derinlikleri araştırmamak gerekir. Karakterlerin soyutlanmış, kendinde incelenmesi giderek moda olmaktan çıkıyor ve onun yerine Shakespeare'in karakterleri "*sahne karakterleri*" olarak inceleniyor ve, örneğin, köylü uşakların, palyaçoların ve delilerin de nicesinin Elizabeth çağı sahnesinin âdeti olduğunu gösteriyorlar. Oyunların tarihsel geri planına daha da büyük bir dikkat yöneltiyorlar, çünkü içlerinde o çağın olaylarına yapılan göndermeler daha önce düşünülene göre daha fazladır. Ve Shakespeare'in imgeler gerecini büyük bir özenle çözümlüyor, kimi dönemlerinde bir iki imge kümesinin bir saplantı gibi dönüp dönüp geri geldiğini gösteriyorlar. Bu bizleri herhalde Shakespeare gizemine, karakterlerinin ve düşüncelerinin incelenmesine göre daha çok yaklaştırıyor; çünkü Shakespeare karakterlerle ve felsefe dizgeleriyle değil de imgelerle düşünmüştür.

• SAHNE YAZARI

Günümüz Shakespeare gözleminin en başta gelen çizgisi ise, her şeyden önce, Shakespeare'e sahne yönünden yaklaşmayı denemesidir. Tuhaftır, ama Shakespeare'in öncelikle sahne yazarı olduğunun, karakterlerinin sahne figürleri olduğununun, olay örgüsünü sahne etkisinin araçlarının yönlendirdiğinin, diksiyonunun sahne diksiyonu olduğunun, okunmak için değil de coşkulu söyleyiş için kurulmuş olduklarının ancak şimdilerde ayrımına varıyorlar. Shakespeare düşünür değil, tüm zamanların en büyük oyun yazarıdır. Trajedilerinin ilk sesinden son hırıltısına dek dramatik bir gerilim içinde, dramatik bir hava içindeyizdir, kendimizi büyüsünden kurtaramayız ve rol alanlarla birlikte trajik eğimde duramaksızın aşağı yuvarlanırız. Komedilerinde ise her türlü dünyasal yerçekiminden kurtuluruz, özgür bir öğede daha da özgür bir biçimde uçuşuruz, salt Oyunun ve salt Oyunculuğun kanatlarında uçarız.

• TİYATRODAN DA ÖTE

Ama, doğal olarak, Shakespeare'i her şeyiyle sahne yönünden anlamaya çalışan anlayış da tek yönlüdür. Shakespeare tiyatro yazarıdır, ama ondan çok daha fazlasıdır da; tümüyle tiyatrodan yola çıkıp büyür, ama muazzam bir biçimde çıkıp büyür ondan, onun

üstüne çıkar, tıpkı Atina tiyatrosunun yazarları gibi, sahneden yükselip bir kule gibi Saltlığa yücelir. Tiyatrolarının Tanrı'ya saygıya dayalı kökleri Yunanlıları doğal olarak tanrısal işler kuşağına uygun kişiler durumuna getirmiş, olgunlaştırmıştır; Shakespeare'in durumu çok daha zordur. O tümüyle din dışı, yığınları eğlendirmenin hizmetinde olan tiyatro sahnesinden hiçbir dinsel düşüncenin yardımı olmaksızın – salt şiir aracılığıyla yücelir.

• OZAN

Shakespeare'in yapıtlarında Sonsuzluk görüntülerin yarattığı sezgiler aracılığıyla belirir. Yalnızca oyun yazarı değildir; daha da çok ve ilk başta ozandır, en büyük ozanlardan biridir. Şiirinin görkemiyle kesin, ulaşılmaz, erişilmez bir biçimde yetkin sözcüklerle insan türünün sonsuz bilgeliğini, yaşam-ölüm üzerine düşünülen son sözü ve bu düşüncenin yarattığı son hüznü dile getirebilmektedir:

To-morrow and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his own upon the stage,
And then his heart no more: it is tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.[6]

(*Macbeth*, V. 5)

Onu saheneden ayıracak olursak, yine de, sonuna dek Shakespeare kalır: "Arı şiirin" en büyük ustasıdır, kendisinin şu söyledikleri onun büyüleyici sanatı için geçerlidir:

Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.[7]

• ÇAĞDAŞLAR

"Büyük çağlar"ın en karakteristik çizgisi, daha önce başka bir bağlamda da ayrımına vardığımız gibi, aynı alanda sayısız yetkin kişinin belirmesidir. Shakespeare'den önce, onunla aynı zamanda ve hemen onun ardı sıra Londra'da başka, daha yoksul bir çağın

6) *Yarın ve yarın ve yarın: tay tay / Adımlıyor varlığımız ölçülü zamanı / Son hecesine dek ve dünkü günlerimiz / Salt budalaların yol fenercileriydi / Tozlu ölüm. Sen, ey kısık alev! / Yaşam yalnızca beliren bir gölge, yalnızca bir / Zavallı oyuncu, bir saat boyunca / Yakıp yıkan ve sesini kesen: bir yarım akıllının / Masalı, çınlayan şamata, ama hiçbir / Anlamı yok.*

7) *Ve böylece hiçbir şeyi darmadağın olmuyor / Ulaşıyor ona zengin, şaşılası / Denizin apansız değişimi.* (Fırtına)

ya da ülkenin gururu olabilecek koca bir ordu oluşturan yetenekli kişiler tiyatro oyunu yazmaktadır. En iyilerini okurken onların neredeyse Shakespeare olduklarını duyumsarız – ama bu "neredeyse", dönemin yazgısıdır. Shakespeare'in saçtığı ışık onları gölgede bırakır.

• BEN JONSON

İçlerinden en ünlüsü Ben Jonson (1572-1637), Shakespeare'in Köpük Kızı Meyhanesi'nde tartışmalar yaptığı arkadaşı, tiyatro sahnesinde en dikkafalı rakibidir. Jonson büyük dostunda en çok Shakespeare çizgisine, imgelemin sınırsız özgürlüğüne itiraz etmiştir: "Sufflaminandus erat", yani esininin havasının inmesi, sönmesi gerekirdi demiştir daha sonraları Shakespeare'den söz ederek. Çünkü Elizabeth çağının tek klasik beğeni sahibi kişisi oydu, güçlükle, büyük bir sanat kaygısıyla yazmıştır, kurala uygun olanın, yapının ardındadır, Antik örnekleri büyük bir bağlılıkla izlemiştir. Komedilerinde tıpkı bir zamanlar Terentius'un yaptığı gibi –herkesi kendi saplantılarıyla betimleyerek– tipler yaratmıştır (yapıtın başlığının anlamı aşağı yukarı budur: *Every Man in His Humor*). Trajedilerinde çağın büyük bir okuma deneyimi olan Roma tarihi (*Seianus*, *Catilina*) Elizabeth çağına özgü gerilimleri olan, tutkulu bir tiyatro oyununa dönüşecektir. Ben Jonson bu ikinci oyunda Cicero'nun yanında yer alır – Marlowe ve Shakespeare olsaydı, kuşkusuz, Catilina'yla aynı duyguları paylaşırlardı. Onun Cicero'su sahnede ünlü Cicero hitabelerinden uzun parçalar okur. Başka yapıtlarında o çağın yaşamını güçlü bir gerçekçilik ve keskin bir alayla betimler (*Bartolomew Fayre*, *The Alchemist*).

Onda ötekilerin yaratıcı esini eksiktir. Oyunları üzerinde düşünülüp taşınılmıştır, yapaydır: Örneğin, bütün bir *Epicoene or The Silent Woman* önceden sözü edilmiş olan bir şakanın nasıl hayata geçirildiğini gösterir. Dokuz yüz yirmili yılların yeni klasik akımı ve bu akımın önderi T. S. Eliot, Jonson'ı Shakespeare'in karşısına yerleştirmekten hoşlanır – oysa, hâlâ zevkle tadına varılan bir yazar olmasını, *Volpone*'sinin *Stefan Zweig*'ın işlediği biçimiyle dünya ölçüsünde üne kavuşmasını içinde yer alan ve klasik olmayan öğelere borçludur: Çiğ ve renklidir ve de bunu Shakespeare'in yakın akrabası olan Elizabeth çağı diline borçludur.

Shakespeareçağdaşlarının oyunlarında, eğer bu karmaşık dünyayı iyice basitleştirecek olursak, başlıca üç tiple karşılaşırız.

En güçlü ve en Elizabeth çağına özgü olanı Marlowe'dan yola çıkan çizgidir: Kanlı, yiğitçe ya da insanın tüylerini ürperten bir olay örgüsü, insanüstü karakterler, yüksek gerilimli, yabanıl bir biçimde ortalığı kaplayan bir dil. Shakespeare'in gençlik dönemi oyunları bu çizgiye dahildir, çağdaşları arasında ise Marston (1575?-1634?) ve Homeros'un çevirmeni Chapman'ın (1559?-1634), John Webster'ın (1580-1624?) ve Cyril Tourneur'ün (1575?-1626), sonra da *Massinger*'in (1583-1640) ve *John Ford*'un (1586-1639?) yapıtları sayılabilir.

• ÖLÜM TÜRLERİ

Bu oyun yazarlarının oyunlarının pek çoğunun merkezinde zorbalıkla işlenmiş cinayet yer alır. O çağ, hangi biçimde savunulursa savunulsun, zorbaca biten bir cinayetle

sonuçlanan her oyuna trajedi adını veriyordu. İçinde ünlü cinayetler konusunda kısa tanıtmalar bulunan, ilkel tahta baskı resimlerle donatılmış kitaplar yayımlanıyordu. Oyun yazarları hiç alışılmadık cinayetler bulmaya çabalıyorlardı: Marlowe'un *Maltalı Yahudi*'si devnidirilebilen bir döşemenin yardımıyla düşmanlarını kaynar su dolu bir kazana atmak ister, ama içine kendisi düşer; Brachiano prensesi, öpmek alışkanlığında olduğu kocasının resmine zehir sürülerek öldürülür (*Ak Şeytan*), bir başka oyunda zehri ölmüş kadının yüzüne sürerler, koca onu öper ve ölür (*Massinger: The Duke of Evil*). Dizinin en güçlü oyunu *Webster*'ın *The Duchess of Malfi*'sidir: Prensesi kardeşleri delirtmek ister, bu amaçla eline bir ölü eli koyarlar, konağına delileri salar ve balmumundan yapılma kuklayla kocasının ölüsünü gösterirler ona.

Shakespeare'in büyük trajedilerini yazdığı yıllarda o çağın oyun yazarları da kinik ya da hüzünlü tümcelerle dünyanın tümüyle anlamsız olduğunu ilan ederler:

> *In all our guests of greatness*
> *Like wanton boys whose pastime is their care,*
> *We follow bubbles blown in the air.*[8]

Duchess of Malfi'de böyle konuşur Bossola; tıpkı Hamlet'in ve Shakespeare'in herhangi bir katilinin onunla birlikte yoğrulmuş biçimi gibidir.

• ROMANSI OYUNLAR

Shakespeare'in belki de en Shakespearevari yapıtlarını, masal-oyunlarını ve *Size Nasıl Geliyorsa Öyledir* gibi İtalyan saray komedilerini sürdüren biri çıkmaz. Ama, yine de, iki büyük ortak-yazar, John Fletcher (1579-1625) ve Francis Beaumont'un (1584-1616) elinden çıkan oyun türü en çok onlara akrabadır. İngiliz ulusal geçmişi ve yaşadıkları gürültülü Londra yaşamı onları ilgilendirmez, oyunlarının havasına uzak, romantik bir çevredir uygun düşen. Eskinin oyunu yarı tanrılarıyla destana yakın dururken, Beaumont'un ve Fletcher'ın oyunu romanların, *Amadis*'in ve *Don Quijote*'nin dünyasında geçer. (Örneğin, *The Knight of the Burning Pestle*, Amadis'in romanlarının ve sahne doğalcılığının yetkin bir parodisidir.) Sahne yapıtlarında gerçek trajediyle duyusallık, coşkuyla retorik, tutkuyla daha güçlü bir erotizm (örneğin, *Cupid's Revenge*) yer değiştirir: Rönesans'tan çıkıp Büyük Barok biçemine doğru ilerleriz.

• DOĞALCI OYUNLAR

Shakespeare çağı tiyatrosunun izleyicisi, birbirine çok uzak iki toplumsal katmandan geliyordu: Kattaki localarda süslü giysiler içinde yüksek soylular ve asalaklar oturuyordu, aşağıdaki *pit*'te ise Londra'nın küçük kentsoylusu ve asalakları, sokak kızları, yankesiciler ve ilk büyük kent "lumpen proleterleri" kaynaşıyor, gürültü patırtı ediyor, coşkuya

8) *Her büyük iş için yaptığımız uğraşıda, uçarı çocuklar gibi, akılları sürekli eğlencede olan, havaya üflenmiş baloncukları izliyoruz.*

kapılıyor ve içki içiyordu. Çağın oyunu aynı anda hem aristokrat, hem de proleter bir sanattır, Atina tiyatrosu gibi tüm toplumu kucaklamaktadır – ancak çelişkiler her zaman bir çözüme ulaşmaz bunlarda. Marlowe çizgisinin dehşet oyunları her iki izleyici katmanının beğenisini doyuma ulaştırabiliyordu; ama Shakespeare'in komedileri ve Beaumont ile Fletcher'ın incelikli sahne romanları olasılıkla artık yalnızca seçkin izleyicilere sesleniyordu – ve de üçüncü bir çizgi daha vardı, bunlar belli ki *pit*'i, ucuz izleyiciyi hesaba katıyordu.

• PİKARESK OYUNLAR

Tavuk hırsızlarıyla ilgilenen ve *pikaresk* doğalcılığı denen doğalcılığı İngiliz yazınına Marlowe'un çağdaşı ve arkadaşı Robert Greene (1560?-1592) getirmiştir; ilkel oyunlarıyla değil de broşürleriyle.[9] Shakespeare çağının doğalcı proleter-sahne oyunu bu *coneycatcher* ("kuş avcısı")[10] yazılardan gelişmiştir. En başta gelen yazarları Thomas Dekker (1570?-1632), Thomas Heywood (1574?-1641) ve Thomas Middleton'dır (1570?-1627). Londra halkının gündelik yaşamını, karakteristik kişilerini sahneye taşımışlardır; izleyicilerinin özsaygısını pohpohlayan sözler etmişler ya da yanlışlarını cezalandırmışlardır. Bu oyunlarda o çağın inanları, bir de daha sonraki çağ için hazırlanmış "güncel bölümler", araya katılan yaşam kesitleri en ilginç olanlarıdır: *Roaring Girl*'deki [Dekker-Middleton] spanyel köpekleriyle ava çıkan Londra küçük kentsoylusu; *Chaste Maid in Cheapside*'daki (Middleton) vaftiz annelerin ziyareti ve oruç buyruğu; *Edward Hoe*'da (Marston-Chapman-Jonson) tefeciliğin uygulanışı, kentsoylu ile bağlı olduğu katmandan aşağılara sürüklenmiş olanların çelişkisi; *The Dutch Curtezan*'da (Marston) hayat kadını yanındaki eğlence; yetkin *The Witch of Edmonton*'da cadı davasının doğuşu vb. Bu oyunların kullandığı dille ilgili olarak yalnızca bir tek örnek vereceğiz: *Chaste Maid*'in erkek başrol oyuncusunun adı Whorehound'dur.

• SHAKESPEARE ÇAĞININ DAĞILMASI

Londra tiyatrosunun parlak dönemi tıpkı Atina'nınki gibi yalnızca birkaç onyıl sürer – İngiltere'de Püritenlerin, katı bir ahlak ilkesinden yana olan mezheplerin tiyatro oyunu ve oyunculara antipatisi giderek artar ve de kentsoylular giderek daha büyük yığınlar halinde Püritenleşir. 1632 yılında William Prynne'in *Histriomastix*'i yayımlanır. Püriten yazar bu geniş kapsamlı bilimsel yapıtında kilise babalarının tiyatro konusunda ve benzeri her konuda yaptıkları yargılayıcı açıklamalara yer vermiştir. Prynne tiyatro aracılığıyla onun hamisi olan saraya saldırdığı için 'pillory'ye (kasnak) bağlanarak teşhir edilmiş, kulağı kesilmiş, yüzüne kızgın demirle damga basılmış ve yaşam boyu hapse mahkûm edilmiştir. Ama 1642'de Parlamento ve onunla birlikte Püritenlik utkuya ulaşmış ve yeni iktidarın ilk işi tüm tiyatroları kapatmak olmuştur. İktidarın buyruğuyla

9) Broşür: Uzunlu kısalı, günün siyasal, kültürel, dolayısıyla ekonomik olaylarını konu alan, genellikle tartışma, kışkırtma tonu taşıyan yapıt. (ç.n.)

10) Kuş: Kolayca kandırılan kimse anlamında argo sözcük. (ç.n.)

böylece sona ermiştir Shakespeare çağı tiyatrosu. On sekiz yıl sonra Stuartlar tahta dönünce tiyatroları yeniden açtıkları zaman izleyici alanında değişmiş beğenileriyle bambaşka bir kitle oturuyordu ve İngiliz tiyatrosu eski güncelliğine bir daha hiçbir zaman yeniden kavuşamadı.

YEDİNCİ BÖLÜM

BAROK

Rönesans, sanat ve düşünce tarihinde iki karşıt yönde sürdürdü etkisini; kısmen imgelemi özgürlüğüne kavuşturdu ve ölçüsüzleştirdi, kısmen de, tam tersine, katı kurallar arasına sıkıştırdı. Rönesans'ın önceki sonucu Barok, sonraki sonucu ise Klasisizmdir. Bu ikisi neredeyse aynı anda ortaya çıkar ve karşıtlıklarına rağmen birbiriyle kaynaşır: Fransız klasik döneminde tümüyle Barok'a özgü Barok öğelerle karşılaşırız, XVIII. yüzyıl İngiliz yazınının en büyük ozanı Milton'ı aynı nedenle Klasisist ozandan çok Barok sayıyoruz vb. Alman yazın bilimi çağın tümünü "Barok" adı altında özetler.

"Barok" sözcüğü, bir zamanlar tıpkı "Gotik" için geçerli olduğu gibi, alay içeren bir addı. Geçen yüzyılın ikinci yarısının Rönesans hayranları tıpkı Rönesans'ı hemen önceleyen dönemdeki, Geç Ortaçağ'daki değerleri yadsıdıkları gibi Rönesans'ın yerine geçen akımdaki, Barok'taki her türlü değeri de yadsıyorlardı. Jakob Burckhardt, Barok sanatında Rönesans'ın yozlaşmasından, alçalmasından başka bir şey görmüyordu. Günümüzde, bu anlayışa tepki olarak, giderek daha kararlı bir biçimde Barok'un Rönesans'ın yozlaşmış bir biçimi olmadığını, daha çok Gotik'in devamı ve pekişmesi olduğunu belirtiyorlar; bu çağ tıpkı Rönesans gibi kendi anlamını ve değerini sonuç olarak kendinde taşımaktadır. Spengler'e göre, daha önce de belirttiğimiz gibi, Rönesans yalnızca güzel bir ara-oyundur, ama Batı kültürünün izlediği gerçek yol Gotik'ten Barok'a çıkar. Rönesans yalnızca dar bir alana ve toplumsal katmana yayılan seçkin bir devinimken, Barok genel geçerliliği olan bir akımdır, Avrupa'nın her ülkesinde ve kültürün her alanında anlatıma ulaşır. Saraylı karakterine karşın tüm toplumsal düzeylerde, en alt, halkçı katmanlarda bile biçimleyici bir biçimde uzanır. Barok'un önemi bir zamanlar örneğin Macaristan'da, Habsburg egemenliği altında yaşayan ülkelerde özellikle güçlü bir biçimde duyumsanır: Eski yazınımızı, plastik sanatımızı, mimarimizi bu biçem Avrupa'nın önemli bir bölümüyle, İspanya'dan Erdel'e dek uzanan bir zamanların Habsburg İmparatorluğu'yla yakın bir ilişki içine sokar.

Düşünsel seçkinler yeniden, belki de bir parça abartılı ölçüde, Barok'u tanır, tıpkı eskiden Rönesans'ın ve daha da eskiden Ortaçağ'ın başına geldiği gibi, alabildiğine moda olmaya başlar. Ama Barok'un egemen olduğu dönem XVI. yüzyılın ikinci yarısı ve XVII. yüzyıldır; Klasisit beğenisi bir yana bırakılsa bile, gerçekten büyük bir çağdır, klasik çağdır. Batılı insanın idealizmi, yiğitliği, sonsuzluğa ulaşmaya çabalayan irade kültü ve ideallerinin siyasal bir beden bulduğu kurumlar, Katolik Kilisesi, saltçı krallık ve ona bağlı saray kültürü bu sırada bütünsellik kazanır. Bir sonraki yüzyılda artık dağılma süreci başlar, miras alınan düşünce güçlerinin akıldışı, dokunulmaz saygınlığı yıkılır, eleştirel inceleme başlar, kültür yavaş yavaş yerini uygarlığa terk eder.

1.
Maniyerizm

CİZVİTLER

• KATOLİK RESTORASYON

1545'te Katolik Kilisesi yöneticileri Trident'te giderek büyüyen Reformasyon hareketine karşı bir tutum almak için Konsey toplantısı yaptılar. Reformasyon'dan aşağı kalmayan Katolik restorasyon bu Konsey'le, Tridentinum'la başlar ve bir alışkanlık sonucu, her ne denli bu deyiş hareketin yalnız olumsuz yanını, Reformasyon'a karşı savaşımı anlatıyor olsa da, buna *Karşı Reformasyon* adı verilir. Oysa, bundan çok daha fazla bir anlamı vardır, salt tepki değildir, hiç de gerici türden bir hareket değildir: Katolik Restorasyon'la, tıpkı Kuzeylilerin Reformasyonu gibi, Güney Avrupalı halkların dindarlığı yeni bir döneme adım atar.

• TOPLUMSAL GERİ PLAN

Reformasyon hareketi küçük kentsoylu kökenlidir, her ne denli daha sonra koşulların baskısıyla Protestan kiliseler de Saraya yakınlaşsa da, her zaman düşüncede bir tür demokrasiyi korurlar; Karşı Reformasyon'un dindarlığı ise tepeden iner, Katolik Kilisesi ilkin başıyla ve yüksek papazlarıyla yenilenir ve dindarlık yukarıya, Saraya doğru yönelir. Barok çağın tapınmayla ilgili büyük yazarları ve vaizleri prenslerin günah çıkarıcıları ve sarayın yüksek papazlarıdır: Salezyen Azize Françoise, Bossuet, Fenelon, Péter Pázmány ve ozanları Tasso ve Racine gibi saray ozanlarıdır. Din savaşlarının Protestan kahramanları olan Egmont, Coligny, Cromwell, hatta Adolf Gusztáv bile her zaman soylu bir cumhuriyetçi toplumun başı olarak belirirler imgelemde; Katolikliğin kahramanları ve şehitlerini kesin seçkinlikin melankolisi ve yalnızlığı kuşatır: Habsburgları, Guiseleri, Mary Stuart'ı ve sürgüne gönderilmiş krallık mensuplarını.

• CİZVİT TOPLULUĞU

Karşı Reformasyon'un havarileri ve savaşçıları *Cizvitler*dir. Cizvit Topluluğu tıpkı Hıristiyan dindarlık tarihindeki Barok Katoliklik gibi mezhepler tarihinde yeni bir bölümdür. Cizvit peder dünyadan elini eteğini çekmiş bir münzevi değildir, Fransiskenler gibi halk arasında dolaşan bir "dost"[1] da değildir – Cizvit saray zamanlarının rahibi, prenslerin ve yüksek soyluların her şeyden anlayan sırdaşı, Hümanistin doğrudan ardılıdır, eğitim programlarında da Hümanist geleneği sürdürürler. Prenslerin ve gençliğin ruhu onların elinde olduğu için yazına etkileri çok büyüktür. XVII. yüzyıla Cizvitler çağı da demek âdettir, Barok'a da Cizvit biçemi denir. İlk Barok kilise Roma'daki Il Gesù'dur; onların bu katedrali ve yazınsal Barok biçemleri güçlü bağlarla Loyolalı Aziz Ignatius'un *Ruhsal Alıştırmaları*'na bağlıdır.

• LOYOLA

Cizvit tarikatının kurucusu Loyolalı Aziz Ignatius'un (1491-1556) 1541'de yayımlanan *Exercita Spiritiualia*'sı dinsel düşüncelere dalanlara yön verir. Beşinci meditasyon cehennemden söz eder. "Birinci nokta, imgelemde cehennemin büyük alevlerini ve kor haline gelmiş fırınlara kapatılan ruhları görmektir. İkincisi, imgelemde oradaki yakınmaları, çığlıkları, azarları ve İsa ile azizlerine edilen sövgüleri duymaktır. Üçüncüsü, imgelemde dumanın, kükürtün, dışkının ve çürümenin pis kokusunu koklamaktır. Dördüncüsü, en acı şeyleri, gözyaşlarını, kötü niyetin, vicdanı oyan kurdun tadına bakmaktır. Beşinci olarak, ruhların bile alazlandığı ateşlere herhangi bir biçimde dokunmaktır."

Örnek alabildiğine ders alınasıdır. Ortaçağ dindarlığının düşünsel (Skolastik) ve duygusal (mistik) biçimlerinin yanına bir üçüncü olarak *imgelem*in, Petrarca'dan gelen Hümanist mirasın nasıl katıldığını görüyoruz. *Per imaginationem, imaginarie*... Aziz Ignatius'un kuramı imgelemin sürekli kullanılmasından ve zorlanmasından başka bir şey değildir. Yalnızca görme, işitme duyularını kapsamaz; kokuları ve dokunma duyularını da gerektirir, demek ki, bütün duyuları kapsıyor diyebiliriz buna. Her bir duyu organımızı ne denli devindirirsek kuram o denli başarılı olur. Ortaçağ'da dindarlık ruhun yerine duyu organlarını, halüsinasyonu geçirmiştir – şimdi duyu organlarının görevi dindarlığı sağlamaktır. Abartılı olarak belirtecek, özetleyecek olursak, Ortaçağ insanı diz çökmüştür; *çünkü* dindarlığı duyumsamıştır, Barok insan ise dindarlığı *duyumsamak için* diz çöker.

Peki, Cizvit ruhsal alıştırmalar mı o çağın sanatını ve yazınını her ne pahasına olursa olsun duyu organlarını uyaran, fırtınalı, alabildiğine gerilimli, öznel görüntüleri aramaya mı yönlendirmiştir, yoksa sanatın ruhu mu Cizvit ruhsal alıştırmaları getirmiştir? Bunu belirlemek güçtür. Ama Barok dindarlığın ve Barok anlatımın aynı kökten geldiğine kuşku yok ve bu apaçık.

• MANİYERİZM

Bütünsel imgelemin egemenliği ve kayıtsız koşulsuz saray-merkezlilik belirmektedir o dünyasal gerçeklikten kopmuş, çok seçkin ve bugün bize pek yapay gelen yazınsal bi-

1) Katolik kilisesine bağlı, özellikle dilenen rahip. (ç.n.)

çemde; bu biçeme o çağın plastik sanatlarıyla akrabalığı dolayısıyla belki de bir zorlama olmaksızın *maniyerizm* diyebiliriz. Hiçbir şeyi basit bir biçimde anlatmazlar: Şaşırtıcı çelişkiler ardındadırlar, sözcük oyunundan hoşlanırlar, Hümanist miras dolayısıyla mitolojik, coğrafi ve naif doğa betimi bilgileriyle şişinirler, esprili, dolambaçlı yazılarıyla ışık saçarlar. Bir önceki başlıkta İngiliz Sydney ve Lyly ile ilgili olarak bu biçemi tanıtacak birkaç örnek alıntılamıştık. Maniyerist biçem ilkin lirik şiirde, İtalyan Petrarca taklitçilerinin şiirinde oluşmuştur – ama bu erken dönem maniyerist liriğinin tek bir büyük temsilcisi olmadığı için onları geçebiliriz. Maniyerist manzum öykü ondan daha önemlidir.

Çağın öyküleme yazınını üç büyük konu çevresi ilgilendirmektedir, her biri de yaşamın birer yanının anlatımıdır: Kahramanlık, çobanlık ve bu ikisinin tersi olan *pikaresk* konu alanı.

Barok Kahramanlık

İtalyan Rönesansı'ndan söz ederken şövalye epiğinin Ortaçağ'ın günbatımıyla birlikte hiç de sona ermediğinin ayrımına varmıştık; halkçı biçimiyle *cantastorie* geleneğinde yaşamayı sürdürür, düzyazı basılmış halk kitapları biçiminde Fransız, Alman ve İngiliz okuyucuların elinde dolaşır; sanatsal doruklarına da Boiardo ve Ariosto'nun şiirinde, Rönesans'ta ulaşır. Rabelais de şövalye epiğinden yola koyulur. Bu alanda Gotik hiçbir kesintiye uğramaksızın ilerleyip Barok'a geçer.

• USDIŞILIK

Ama şövalye epiği mitik kökenlerinden ne denli koparsa, yazarın sorumsuz imgelemine o denli geniş yer açılır. Ortaçağ şövalye epiği sanki gerçek bir öyküymüş gibi bir tutum içindeydi: Yazarlar, örneğin Wolfram, kaynaklara gööndermede bulunuyordu, öykü olası şövalyelik sınırları içinde kalmaya çabalamıştır. Ama bir yapıt ne denli geç bir tarihte yazılmışsa, içinde anlatılan öykü o denli olasılık dışıdır: Ariosto'yu düşünelim. Şimdi artık amaçları okuyucuya kurmaca, şaşılası olaylarla sürpriz yapmak, onları şaşkınlığa düşürmektir. Okuyucunun kendisi de artık okuduğunun yalan olduğunu bilmektedir. Roman bu erken atasında gerçeğe değil, gerçekten uzaklara yönelir, gerçekçi değil, *de-realistik*tir.

• AMADIS

Şövalye epiğinden çıkma, sorumsuz bir biçimde dal budak salan romanların en ünlü temsilcisi *Amadis*-romanıdır.[2] Sonu gelmek bilmeyen, pek çok tomarı kapsayan romanın öyküsü olağanüstü karmaşık ve olağanüstü tekdüzedir: Gal Prensesi Amadis temiz ve sadık bir sevdayla kendisi kadar temiz ve sadık Oriana'yı sevmektedir, çocukları, son cildin kahramanı Esplandrian da doğar, ama evliliklerinin karşısına son anda sürekli

2) Yazarı bilinmez, İspanyol mu yoksa Portekiz kökenli mi olduğu konusunda da kesin bilgi yoktur. Günümüze gelen en eski biçimi 1508'de İspanyol Garcia Ordóñes de Montalvo'nun yayımladığı yapıttır. Herberes des Essents Kral I. François'nın görevlendirmesi sonucu 1540-48'de Fransızca'ya çevirmiştir bu yapıtı.

olarak bir engel çıkar. Değişikliğe uğramış dünyayı karakterize etmesi bakımından belirtecek olursak, büyücüler burada şövalyelerden daha büyük bir rol oynarlar; bu büyücüler ciltler boyunca büyülenmiş olarak denizin herhangi bir adasında yatar dururlar.

Ama Amadís-romanları, cüceleri, devleri ve büyücülerine karşın insanı daha sonraların çarpık ardılları, örneğin kovboy romanı ölçüsünde sahte bir dünyaya götürmez. *Amadis de Gaula*'nın yeğeni *Amadis de Graecia*'nın ve rahip yüklenici *Palmerino de Oliva*'nın öyküsü okuyucuların bir bölümü için yine de bir biçimde inanılır olmalıydı: Anlatıldığına göre, bir İspanyol soylu ailesi Amadis'in öldüğü bölüme gelindiğinde yas giysilerine bürünmüştür. Bu söylenti 'hidalgo'dan söz etmektedir: Amadis'in dünyası halkın naif çocuklarının gözünde değil, soyluların gözünde inanılırdır.

• ARİSTOKRAT DÜNYA ANLAYIŞI

Çünkü Barok çağın soyluları, özellikle de İspanya'da, bir an olsun şövalyeliğin öldüğünü kabul etmezler. Aristokrasi eski şövalyelerin onlara kan bağıyla bağlı akrabasıdır; eski şövalyelerin şanında ve şöhretinde yalnızca toplumsal katmanının değil, atalarının ölümsüzlüğünü de saygıyla kabul eder. Barok destan çoğu zaman bir aileyi övmek üzere yazılır; tıpkı Ariosto'nun Este'leri övmesi gibi Macar Barok epope ozanı Miklós Zrínyi de kendi ailesini ölümsüzleştirir. Barok kahramanlığı Barok dindarlıkla akrabadır: Aristokrat toplum ideolojisini sapasağlam tutmak için düşüncenin devasa bir güç harcaması gerekir. Tıpkı Cizvit dindarlığı gibi bu da insanı sarar ve abartılı bir biçimde her türlü dış görünüşü geliştirir; nedeni de uçup gitmek üzere olan içeriği yerinde tutmaktır.

• DESTAN

Bu Barok kahramanlığı öylesine düşünsel bir belirliyicidir ki en yüce yapıt türlerini bile yepyeni bir yaşamla doldurur. Barok çağın destanları arasında daha XVI. yüzyılın ikinci yarısında daha sonraki çağın ölümsüz yapıtlar arasına yerleştirdiği iki tanesi doğar: *Luziadlar* ve *Kurtarılmış Kudüs*.

• CAMÕES

Camões'in, Portekizlilerin ulusal ozanının (1524-1580) yaşamı da romantik bir romandır, daha sonraki çağın yazarlarını epey uğraştırmıştır. Sefaleti ardında bırakıp Hindistan'a savrulmuş, ardından, anlatılanlara bakılırsa, Uzak Çin kıyılarında, Macao yakınlarında bir mağaraya çekilip büyük manzum öyküsünü yazmıştır; yurduna dönerken gemisi batmış ve elyazması yapıtını dalgaların üzerinde tutarak, yaşamını riske sokarak kurtarmıştır. Yoksul ve yanlış anlaşılmış olarak kalmıştır ölünceye dek; terk edilmiş olarak ölmüş, yazgının aman vermediği bir ozan miti olmuştur.

• LUZIADLAR

Yapıtı *Os Lusiadas* ('Lusus'un Oğulları' demektir, Luzitanlar, yani Portekizliler, 1572'de yayımlanmıştır) ulusal bir destandır; en bilinçli haliyle büyük Fransız Ronsard'ın *Franciade*'ıyla başaramadığını bu Portekizli ozan başarmıştır. Küçük ulusların yurt sev-

gisi büyüklerinkine göre daha güçlü bir ses tonuna sahiptir; büyüklerin budunsal ve yöresel özellikleri bunu daha iyi dağıtıp bölüştürür.

• PORTEKİZ

Portekizlilerin ayrıca dünya tarihiyle en büyük ölçüde ilişki kurdukları an budur: Rönesans'ın yaşam canlılığı onları denizaşırı serüvenlere salar, onlardan çok daha güçlü İspanyollarla yarışarak egzotik kıyıları fethederler. Çağın en önemli tarihsel olayı, *yeryüzünün keşfi*, Faust insanının mekândaki büyük yayılması Camões'in şiirinde yazınsal biçimine kavuşur.

• İÇERİĞİ

Destanın öyküsü oldukça cılızdır: Venüs'ün desteklediği, buna karşılık Bacchus'un yoluna engeller koyduğu Vasco de Gama gemicileriyle birlikte sağ salim Hindistan'a ulaşır. Geri dönerken Venüs onları bir adada ağırlar; bu adada onun perileri buna layık olan gemicilerin her istediğini yerine getirir. Özel yaşam ve ruhsal yaşam destanda hiç yer almaz; demek oluyor ki, insanlarla ilgili ilginç hiçbir şey yoktur.

• MİTOLOJİ

Luziadların büyük ve talihsiz bir biçimde çözümlenen güçlüğü mitolojik bir araçtır. Olay örgüsünü, sonuç olarak, Portekiz ulusuyla ne ilgileri olduğunu kendileri de bilmeyen tanrılar yönlendirir. Bir an için olsun gereç olmaktan daha öteye geçemezler; bunun ayrımına yavaş yavaş kendileri de varırlar ve sonunda da şunu derler:

Yalnızca insanların öyküleriyiz
Biz: Jupiter, Juno ve de ötekiler:
Kâbusların, salaklıkların ürünü.
Uçuşsun diye albeni ve büyü şiir-yazılarınızda
Bizim, biz ölümlülerin görevi işte bu.

Eğer tanrılar kendileri üzerine böylesi serinkanlı, mantıklı bir kuşkuyla açaklamada bulunuyorlarsa, okuyucunun elinden ne gelir? Venüs'ün perilerden oluşan haremi Hıristiyan ve ulusal bir destanda tuhaf bir içsel çelişki gösterir: Ama özel bir ilişki, Barok dindarlıkla Barok erotizmin yan yana yer alması, o çağın büyük paradoksları arasındadır.

• TASSO'NUN YAŞAMI

Torquato Tasso'nun (1544-1595) destanı çok daha büyük boyutludur ve uluslarüstü bir önem taşır. Tasso'nun yaşamı da serüven doludur, hem yazgısı, hem de kendi tedirgin ruhunun şeytanları onu rahat bırakmaz. İlk gençlik yıllarından başlayarak babasından miras kalan mesleki kariyere, saray ozanlığı mesleğine hazırlanır. Este'lerin Ferrara'daki sarayına düşer yolu; tıpkı başat *ışık sahibi* öncülü, örnek kişi, o bir türlü etkisinden kurtulamadığı Ariosto gibi. Tasso gelenekler gereği önce Lucrezia, sonra Eleonora prenses-

lere sevdalanır ve trajedisinin nedeni de budur. Deliliğin belirtileri büyük yapıtını bitirdiğinde (1575), yaratının ateşi ve disiplini sona erdiğinde görülmeye başlar. Dinsel kaygılara eğilimli yazar engizisyonun kovuşturacağı korkusuyla tir tir titremektedir. Dönüp dönüp ortaya çıkan sabit düşünceleri ona giderek egemen olur ve Prenses Lucrezia ile konuşmalarını dinlediğini sandığı için bir köleye bıçak çekince prenses onu dinlenmesi için Belriguardo Şatosu'na gönderir. Burada işi Prenses Eleonora'yı öpmeye kalkışmaya dek vardırır. Bunun üzerine, Aziz Anna Manastırı'na kapatılmış ve orada yıllarca tutsak kalmıştır. Buradan kılık değiştirerek kaçar ve Sorrento'daki ablasının yanına gider. Ama uzaklarda kalmaya pek dayanamaz ve yeniden Ferrara'ya döner ve öyle işler yapar ki prenses onu deliler evine kapattırmayı uygun bulur. Ancak Mantova prensinin araya girmesi üzerine bir süre sonra serbest bırakılır. Yaşamının son on yılında tedirgin bir biçimde İtalyan kentlerini dolaşır, ta ki, Papa VIII. Clemens 1594 yılında onu Roma'ya çağırıp ozanlar prensi tacını giydirinceye dek. Ama papanın hastalığı yüzünden tören ve ona bir aylık bağlanması ertelenir ve kırılıp dökülmüş olan yorgun Tasso ölmek üzere Sant'Onofrio Manastırı'na çekilir.

• YAPITIN YAZGISI

Ozan olarak da bir ozanın başına gelebilecek çok büyük talihsizliklere uğradı. Hapiste acılar içindeyken birisi yapıtının elyazmasını ele geçirdi ve yayımladı (1580). Kaygılı Tasso yapıtını önceden inanç arılığı bakımından kilise görevlilerine ve dil kullanımı bakımından da Accademia della Crusca üyelerine denetletti; bu eleştirilerin ışığında düzeltmeler yapmak istiyordu. Onun için düzeltmeleri yapılmamış, gençlik günahlarının görkemini taşıyan elyazmasının günyüzü görmesi korkunç bir darbeydi. Daha sonra, yapıtını yıllarca düzeltti durdu ve sonunda da *Gerusalemme Liberata*, yani Kurtarılmış Kudüs adıyla 1593'te yayımlandı. Bu kitabı ilk baskısıyla karşılaştıracak olursak, tıpkı yazarının durumu gibidir; yıkılmış, aşınmış, ölümüne işkence görmüş Tasso, eski Tasso'yla, prenseslerce şımartılmış gözde Tasso'yla karşılaştırılabilir. İçindeki o etkilere çok şey borçlu olduğu gözüpek imgelem, duyusal ılımlılık yitmiştir. Bir ozan tarihte bundan daha korkunç bir öz-budama gerçekleştirmemiştir.

• HIRİSTİYAN DESTANI

Tasso *Gerusalemme Liberata* ile çağın en büyük görevini üstlenmiştir: Tüm Hıristiyan uluslarının destanını yazmak görevini. Konu olarak ona hizmet eden Hıristiyanların en büyük ortaklaşa girişimini, ilk Haçlı Seferini olmuştur, kahramanı da Bouillon Godfrid'dir. Destanının tonu yüce konuya uygun olarak sonuna dek törensel, ölçülü ve ciddi bir biçimde çınlayıp durur, yiğit bir sestir bu. Özü *Rinaldo-Armida* epizodudur.[3] Armida büyülü adasında yiğit Rinaldo'yu savaştan uzak tutmak için pohpohlamakta, tıpkı Angelica'nın Büyük Karl'ın askerlerine yaptığını yapmaktadır. (bkz. Ariosto) Bu sırada, Kudüs önlerinde bulunan Haçlı yiğitler kuşatma düzeneklerini kereste elde

3) Epizod: Olay örgüsünde yan, ikincil öykü. (ç.n.)

etmeleri gereken ormana bir büyücü ormanı büyülediği için kuramamaktadırlar: Ağaçlar ağlamakta, iç çekmekte, ağaçlar için alışılmadık işler görmektedirler; bu durumda da şövalyeler ağaçlara yanaşamamaktadır. İşte, bu yüzden, iki yiğit, mucize adasındaki Rinaldo'ya başvurur ve bir kalkanın aynasında onun gevşemiş, bir yiğide yakışmayan yüzünü gösterirler. Rinaldo dehşete kapılır ve orduya geri döner, terk edilen Armida ise Rinaldo'yu yalnızca stratejik nedenlerle değil, içtenlikle ve derin bir biçimde sevdiğini anlar.

• İÇSEL YİĞİTLİK

Destanı, Rinaldo'nun içindeki tutkuyu, şehveti yenmesi ve yiğitçe yaşamın esaslı yorgunluklarına dönmesi üzerine kuruludur. Artık Avrupa ahlak biliminin büyük dönüşümünün ötesinde bulunuyoruz: İyi ile kötünün savaşı şimdi dışarıda değil, Dante'nin manzum öyküsünün tersine, mekânda değil, incelenmesini insanlara Loyola Aziz Ignatius'un öğrettiği bireyin vicdanında gerçekleşmektedir. Ama iki büyük Katolik destan, yani *Commedia* ile *Gerusalemme* arasında bundan da kesin bir ayrım vardır. Dante'nin dindarlığı üç Öte Dünyanın temeli karşısında dingin ve katı bir biçimde yer alır; Hıristiyan evreninde her şeyin yerini bilir ve yaşamın ötesindeki ülkeleri bir gözlemci dinginliğiyle dolaşır. Tasso'nun dindarlığı kramplarla dolu ve tedirgindir: Karşı Reformcu Katolisizm artık Dante'nin o olağanüstü durağan görüngüsü değil, coşkulu bir gerilim içindeki yiğitçe bir görev bilinci, tutum takınmadır, sürekli, acı dolu coşkudur.

• LİRİK YAPISI

Karşı Reformcu dindarlığın ve Barok kahramanlığın bu en olağanüstü anlatımı ölümsüzlüğünü yine de dinsel ve kahramanca öğelerine değil, ozanın istencine karşın manzum öyküye egemen olan, bütünsel imgelem adını verdiğimiz şeye borçludur. Destanın salt masal olduğu bölümler canlıdır. Tasso'un yöresi büyülü orman ve periler adasıdır. Bu yörede her şey ılık, erotik ve sevi doludur. Lirik bir yöredir, çiğ gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktur, güneyin yöresidir, Napoli dolayından gelen ozanın çocukluğunun yöre izlenimlerini ve incelikli erotizmini içinde öylesine tatlı kokulu, damıtılmış bir içki gibi barındırır ki bu tıpkı Güney İtalya şarabının Güney İtalya yazınını barındırması, içermesi gibidir.

In questo voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave.[4]

• RUH

Tasso'nun sesinde dile gelen bu "non so che" Ruh'tur; sözcüğün o hasta, kendisine tapan ve olağanüstü anlamında ruh, ki bunu daha sonraları, ruhlarından sarhoş olmuş çağlar, tıpkı Werther'in, Musset'nin ve Rilke'nin anladığı gibi anlayacaktır. Erminia'nın doğanın kucağındaki idilik yaşamı; Cadı Armida'nın Rinaldo gittikten

4) *Bu baygın seslerde bir şey, nedir bilmem, ağlanası ve hoş bir şey çınlıyor.*

sonra öncelikle kadın olduğunun ayrımına varması; bunlar artık ruhun hüzünlü utkularıdır.

• KONTRAST ETKİSİ

Şiirin tuhaf güncelliği İtalyan gecelerinin güzelliğiyle akrabadır. Bir yandan albenili, aydınlık, uyumlu renkler; başka yerlere göre gök daha mavidir, ağaçlar daha dosttur, evler daha sevimlidir, her şey yaşamanın güzel olduğunu ve yazınla ilgilenmeye değmeyeceğini söylemektedir. Ama geri planda bir dağ yükselmektedir, yüksek, karla kaplı bir dağ, yamacında hiçbir şey yetişmez, her yanda sanki toprağın derisinden çıkıvermiş kemikler gibi taşlar vardır. Sevinç dolu çiçeklerin yanında koyu yeşil sert yapraklarıyla, o resimlerde Tasso'nun alnını çevreleyen defne dalı göze çarpar. Yörede ve Tassovari gerilimde *asprezza*, yani nahoşluk, ciddi bir biçimde kendi kendisini yadsıma ortaktır; şu sözleri duyunca Rinaldo'yu Armida'nın kollarından uzaklaştırır *asprezza*:

Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle
Tra fonti e fior, tra ninfe e tra sirene,
Ma in cima all'erto e faticoso colle
Della virtù riposto è il nostro bene.[5]

Çiçekler ve orman, su perileri ve tepede yüksek Erdem ormanının doruğu: Bu ikilik Tasso'nun şiiridir. Görünüşe bakılırsa dekadan ve çılgın yaşamından şiire bir şey götürmemiş gibidir, ama aslında yapıtta da ılık, boyun eğdiren erotizm ve erişilmez yücelikteki ahlaksal idealler arasında varlığının trajik benzeşmesini, tüm çağının trajik benzeşmesini buluyoruz. De Sanctis'in şu alabildiğine güzel deyişinde olduğu gibi: "Yüreğinin ve imgeleminin talihsiz bir oyuncağıydı; onun şehadeti ve başı üzerindeki hale budur."

• MARINO

İtalyan Barok'unun en saygı duyulan ozanı şövalye Giambattista Marino (ya da Marini) (1569-1625) İtalyan prens saraylarının, Margit Valois ve Maria Medici'nin Paris'i diye şımartılan ozan-primadonnasıdır; prenslerin ve akademilerin koruması altında altı atlı arabasında utku kazanmış biri gibi yurdu Napoli'ye dönmüş ve buradan sevisel kargaşalar yüzünden kaçmak zorunda kalmıştır. Barok zekâ, görüntü zenginliği ve tumturaklılık onda doruğuna ulaşır. Tasso'dan, Tasso'nun tüm iyi niyetine karşın yapıtına kattığı erotizmi, eriyip tükenen İtalyan yumuşaklığını almış ve olgunlaştırmıştır; buna Marino'da kanlı ve acımasızlık yüklü konular, örneğin Beytüllahim çocuk cinayeti –bu konuda bir destan yazmıştır– konusundaki biraz sapıkça zevk de eklenmiştir. Bu da bir Barok çizgidir; Herodes'in korkunç eylemini o çağın ressamları da severek betimlemişlerdir: Marino'nun başyapıtı *Adone*'yi bugün okumak artık olanaksızdır. Sic transit...

5) *Tanrım, gölgede, yumuşak otlar üzerinde, kaynaklar ve çiçekler arasında, periler ve sirenler arasında değil, erdemin yalçın ve yorucu dağının doruğunda bulunuyor en yüce iyiliğimiz.*

• BAROK DESTAN

Tasso'nun ve Marino'nun izindekiler yaşama yabancı, yaşama uzak kalan konularla, dekoratif bir amaç güden mitolojiyle birçok destan yazmışlardır. Ama bu mitoloji, son zamanlarda Calcaterra'nın kanıtladığı üzere, doğa felsefesinin, panteist yeni paganlığın filizlerini de içinde gizlemektedir; Barok tanrılar yavaş yavaş doğa güçlerinin ozansal anlatımına dönüşmektedir.

• TASSONI

Ciddi ve ses getiren destanların yanı sıra, sayısız komik destan da yazılmıştır; bunların en ünlüsü Alessandro Tassoni'nin (1565-1635) *Secchia Rapita*'sı, Çalınan Kova'sı zengin bir Barok imgelem oyunu, ciddiyetin ve neşenin dekoratif bir karışımıdır; iğneleyici ucu züppe yurttaşa yöneliktir, aristokrat dünya düzeninde sahte seçkinlik en gülünç insani çizgidir.

PASTORAL ŞİİR

Maniyerizm çağının en karakteristik yapıt türü pastoral romandır. Bu yapıt türünü daha XVI. yüzyılın başında Napolili hümanist Sannazzaro (1456-1530) *Arcadia*'sıyla yaratmıştır; yapıt türünün klasik yaratısı Torquato Tasso'nun *Aminta*'sıdır (1573). Guarini (1538-1612) *Pastor Fido*'sunda *Aminta*'yı taklit eder, ama öyküyü daha ilginç ve karmaşık bir duruma getirir; Karşı Reformasyon'un büyük din bilgini Bellarmino, Guarino'nun inananlara Luther'den daha çok zarar verdiğini söylemiştir. İspanyol Jorge de Montemayor (1520-1561) *Diana*'sıyla pastoral romana yeni bir yön vermiş, daha geniş olanaklar sağlamıştır: Çobanları Arcadia'da değil de İspanya'da yaşar, pastoral öğeler şövalyelik-kahramanlık öğeleriyle karışır. Onu *Arcadia*'sıyla bir önceki başlıkta sözünü ettiğimiz İngiliz Sir Philip Sidney izlemiştir. Sidney'in romanında çoban-ülkesi artık ikincil bir öğe durumundadır, romanın büyük bölümünde şövalye eylemleri, saray entrikaları ve en başta da saray sevileri yer alır ve bunlar maniyeristik bir Yunanistan'da geçer: Yaşlı kraliçe kızının sevgilisine sevdalıdır, içoğlanı giysileri giymiş prenses Amazon giysileri içindeki prensle buluşur, korsanlar, başkaldırı, düellolar ve veraset savaşları – bu artık Shakespeare komedilerinin ve büyük Barok romanların dünyasıdır.

• *L'ASTRÉE*

Pastoral romanı Fransız ruhuna uyarlayan, *L'Astrée*'siyle Honoré d'Urfé'dir (1568-1625). Pastoral roman türünün bilincimizde canlı kalan tek adı, bu devasa boyutlu kitabın kahramanının adıdır: *Celadon*. Celadon Lignon Irmağı kıyısında çobandır, zaman Gal zamanlarıdır; kendisini ırmağa atarak intihara kalkışır; çünkü çoban kız Astrée ona öfkelidir, ama şansı ondan yana çıkar ve bir su perisince kurtarılır. Bundan sonra, birçok kitap boyunca yalvarır ve diz çöker, sonunda Astrée onu bağışlar ve karşısına çıkmasına izin verir. Kitapta baştan sona seviden söz edilir – büyük Fransız sevi psiko-

lojisinin ilk silahlarından biri budur. Maniyerizm ilkin kahramanların seçkin ve biraz törensel kıvrak zekâsında belirir.

• YAPIT TÜRÜNÜN ANLAMI

Pastoral romanın çekirdeği eski mutlu altın çağa duyulan Antik kökenli inançtır. Uygarlık yükseldikçe toplumsal yaşamdan yorulan insan çobanların düşsel erken çağını, "doğal yaşamı" giderek daha çok özlemektedir. İyimser bir anlayıştır bu: Bir zamanlar herkes basit, iyi ve çobandı, insanlar ancak daha sonraları bozuldu. Pastoral roman tuhaf bir biçimde XVII. yüzyıldaki ürünlerinin en devrimci yeniliği olan doğal haktan, aynı dünya görüşünden kaynaklanır. Çobanlar yazında artık güncelliklerini yitirdiklerinde daha uzun süre opera sahnesinde ve plastik sanatlarda yaşamlarını sürdürür.

• SIKINTI

Pastoral romanlar günümüz gözüyle bakıldığında çok sıkıcıdırlar – tüm yazın tarihinin belki de en sıkıcı yapıt türü budur. Barok eğer yığınların içinde ortaya çıkarsa sıkıntı duygusu yaratır: İnsan Roma kiliselerini ya da büyük bir galerinin Barok salonlarını görmeye giderse bunu duyumsar. Bir zamanlar insanların bu romanlarda neyi sevdiklerini anlamakta güçlük çekeriz; bu romanların, görünüşe bakılırsa, insanı gerçekten ilgilendirebilecek hiçbir yanı yoktur.

• SARAY ROMANLARI

Ama, dikkat edecek olursak, bu romanlar hiç de tümüyle gerçekdışı değildir. Sidney'in kitabında Yunan giysileri içinde siyasal kişiler ve olaylar yer alır; D'Urfé'nin çobanları, koyunları bir yana bırakılırsa, saraylı kişilerdir – gerçeklerden epey uzaklara atılmış şövalye romanlarından sonra romana şimdi yine de gerçeğin bir parçası girer: Saray. *Monde*, yani Topluluk Fransa'da bu sıralarda, IV. Henri'nin egemenliğinin son yıllarında oluşur ve ardından yüzyıllar boyunca Fransız uygarlığının yönünü belirler. Kibar ve şövalye ruhlu seçkin dünya her türden stilizasyona karşın D'Urfé'nin yalvarıp yakaran çobanlarında kendisini görmüştü.

PİKARESK ROMANLAR

Bu roman türü belki de önceki iki türe tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kahramanı '*picaro*'dur, yani serseridir, mekânı yeraltı dünyasıdır, dolandırıcılar, at hırsızları ve muhabbet tellalı kadınların dünyasıdır. Yeraltı dünyasıdır söz konusu olan, yoksa alt katmanların dünyası değildir: Romanın kahramanı bir uşak ya da üst sınıfla herhangi bir biçimde bağı olan biridir; bu durumda da ilk *picaro*-roman *Lazarillo de Tormes* (1554, yazarı beli değildir) genç bir uşağın deneyimlerinden, çeşitli efendilerinden başka bir şeyden söz etmez. Bundan da anlaşılıyor ki, bu roman türü şövalye ve çoban romanlarında yansıyan seçkin dünyanın neredeyse tersidir. Onlar insan doğası konusunda

ne denli kayıtsız koşulsuz iyimserse, bunlar da o denli koşulsuz ve nedensiz bir biçimde kötümserdir: Her insan dolandırıcıdır, tavuk hırsızıdır, 'picaro'dur – kahramanın eğitimi, yaşamı tanıdıkça, hırsızdan da hırsız olmaktan başka bir şey değildir.

• GERÇEKLİK

Tüm bunlardan *picaro* yapıt türü sanki doğalcılığın atasıymış gibi bir sonuç çıkıyor – belki öyledir de; gündelik yaşamın çirkin gerçekliğinin betimi plastik sanatlarda da 'çarpık'ın etkisinin keşfedilmesiyle başlıyor. Ama pikaresk yazarlar henüz gerçeği betimlemek istemiyorlardı; onlar çarpığın, seçkinliğin tersinin tadını çıkarıyorlardı ve de dünyaları sonuç olarak tıpkı pastoral romanlar gibi tek yanlı bir stilizasyondur. Pikaresk roman yalnızca kahramanın kişiliğinin bir arada tuttuğu epizodlardan oluşur; epizod genellikle *burlesk* bir son sahneye çıkar, tokatlar, atılan dayaklar büyük bir rol oynar.

• *GUZMÁN*

Pikaresk romanın klasik toprakları İspanya'dır. Daha önce andığımız *Lazarillo*'nun dışında en ünlüsü *Guzmán de Alfarache*'dir, yazarı ise Mateo Alemán'dır (1547-1614?). *Lazarillo*'da yalnızca olgular anlatılırken *Guzmán*'ın özyaşamöyküsünde yergisel ve ahlaksal meditasyonlar olaylardan daha büyük bir rol oynar: Büyük başarısını da buna borçlu olmalı. Onu örnek alarak neredeyse her Batılı ulus pikaresk-yazınını geliştirmiştir. (İngiliz tiyatrosuna etkisinden söz etmiştik.) Bu yapıt türünün geç kalmış, en iyi yaratıları Fransız Alain-René Le Sage'ın (1668-1747) romanlarıdır: *Le Diable Boiteux* (Topal Şeytan) ve *Gil Blas de Santillane*. Ortak anlayış gereği İspanya'da geçer ama Fransız dünyasını sunar bu yapıtlar: Örneğin, tiyatro çevresindeki bohem yaşamı. Le Sage'ın romanları bizi pikaresk romandan gerçekçi romana götürür, gerçekçiliğin çok-yönlülüğünden alınan tat burada artık *Le Diable Boiteux*'nün çerçeve öyküsünün de gösterdiği gibi grotesk bir öğe rolü oynar: Topal bir şeytan evlerin çatısını kaldırır ve içeridekilerin yaşamını ifşa eder.

Şövalye romanı, pastoral roman ve pikaresk roman gerçekten büyük ilk romanı, *Don Quijote*'yi hazırlar. *Don Quijote* şövalye romanlarının parodisidir, araya katılan öyküler kısa pastoral romanlardır, tümü ise pikaresk bir dünyada geçer.

CERVANTES

Don Quijote'nin içeriğini herkes bilir; "ingenioso hidalgo" ve onun sadık can yoldaşı, mantıklı, köylü, atasözleriyle konuşan *Sancho Panza* herkesin sonsuz yoldaşıdır. Çocukluk çağı *Don Quijote* izlenimleri bir parça yanıltıcıdır: Yel değirmenleriyle savaş, yerinde duran tahta bir at üzerinde uçuş, kukla tiyatrosu vb. Kısaca, burlesk bölümler yapıtta orantılı olarak daha küçük bir yer tutar ve gerçek değerini sağlayan da bunlar değildir.

• *DON QUIJOTE* VE *AMADIS*

Cervantes'in[6] romanı roman tarihinin en büyük dönüm noktasıdır. Bu tarihe dek roman şaşılası ve uydurma olaylar deposudur: Cervantes'in savaş açtığı *Amadis* romanları. Ama çıktığı sefer "Türk yakaladım, bırakmıyor" türünden bir serzenişe varır: *Amadis* romanlarının mucize dünyası *Don Quijote*'ye de girer; çünkü Manchalı şövalyenin her serüveni bir *Amadis* romanının herhangi bir serüveninin parodisidir. Aradaki ayrım, *Amadis* romanında mucize dünyası sanki nesnel gerçeklikmiş gibi görünürken, *Don Quijote*'de öznel gerçekliktir, *Don Quijote*'nin yanılgısıdır. Mucize dıştan içe geçmiştir. Psikolojinin romandaki rolü burada başlar. Cervantes yalnızca dış dünyada olan bitenleri betimlemez, içeride, kahramanın ruhunda olan bitenleri de betimler – hatta en modern romanlarda olduğu gibi, görüngü görüntüden daha önemlidir.

• İKİ GERÇEKLİK

Romanında iki gerçeklik birbiriyle savaşır: Don Quijote'nin gördüğü gerçeklik ve öteki insanların, en başta da Sancho Panza'nın gördüğü gerçeklik. Yazarın da özdeşleştiği Panza gerçekliğinin belli birtakım gerekçeleri vardır ve bunların yardımıyla gerçek olanın o olduğunu kanıtlayabilmektedir. Bu kanıtlar kaba ve köylü işidir. Don Quijote dosdoğru bu ayrımına varılmamış Panza-gerçeğinin üzerine gider ve başına işler açılır. Başat neden, ilk başta ritmik bir biçimde yinelenen dayaktır: Mahzun Yüzlü Şövalye ve can yoldaşının yediği dayak, gündelik yaşamın gerçeğinin simgesel anlamda öç almasıdır.

Ancak Quijote gerçekliğinin de gerekçesi vardır ve kendisinin haklı olduğunu dayak yese de kanıtlayabilmektedir. Bu gerekçe incelikli ve düşünseldir: *Büyü* kavramı. Eğer Sancho Panza Don Quijote'nin Dev Mambrino'nun tolgası olarak gördüğü şeyi tıraş tası olarak görüyorsa, eğer saldıran dev yel değirmeni gibi görünüyorsa, eğer darmadağın edilen düşman ordusuna bunların koyunlar olduğu söyleniyor ve tazminat ödemek gerekiyorsa, Don Quijote her zaman bu işlerde alçak bir büyücünün parmağı olduğundan ve kendisinin şövalyelik ününü yerle bir etmek istediğinden emindir. Don Quijote'nin gözüyle bakıldığında Panza-gerçekliği büyücülerce canlandırılan sahte bir fantazmagoridir, imgedir. Don Quijote ve Sancha Panza dünyanın sonsuz iki yüzüdür. "İdealizm" ve "gerçekçilik" çok soluk, basitleştirilmiş bir belirlemedir iki dünya olanağı adına.

6) Miguel Cervantes de Saavedra 1547'de Alcala'da doğdu. 1569 yılında bir kardinalin maiyetinde İtalya'ya gider. Derken asker olur; 1571'de İnebahtı deniz savaşına katılır ve bir elini yitirir, ama askerlik mesleğini sürdürür. 1575'te yurduna dönerken korsanlara tutsak düşer ve Cezayir'e götürülür. 1580'e dek tutsaktır, bu arada dört kez kaçmayı dener, sonunda fidye karşılığı kurtulur. Bu tarihten sonra yoksul bir yazın adamı yaşamı sürdürür. 1587'de devlet hizmetine girer, vergi tahsildarıdır, hesap güçlükleri yüzünden iki kez hapse girer. *Don Quijote*'nin ilk bölümü 1605'te yayımlanmıştır. 1614'te Avellaneda adlı bir diyakoz bunun devamını yazmıştır, bunun üzerine Cervantes yapıtını hızla bitirmiş ve ikinci bölümü 1615'te yayımlamıştır. Ertesi yıl da ölmüştür.

• BİR DELİ Mİ?

Madrabaz bir diyakoz romanın ilk bölümüne ikinci bir bölüm yazıp *Don Quijote*'yi deli, Sancho Panza'yı sıradan bir köylü gibi gösterince buna en ateşli protesto Cervantes'in kendisinden gelmiştir. Don Quijote'nin deli olmadığını da o şaşılası güzellikteki bölüm, delirmek için hazırlıklara başladığı bölüm gösteriyor. Delirmek ister, çünkü örnek aldığı şövalyeler de kapıldıkları sevdanın acısıyla delirmişlerdir. Sancho onu Dulcinea'nın onun çıldırması için hiçbir şey yapmadığını söyleyerek vazgeçirmeye çalışır (tersini de yapmamıştır ya!). Don Quijote buna, işte tam da bu yüzden kendisinin tüm öteki şövalyelerden farklı olduğu, çünkü onların bir nedenleri varsa sevgilileri uğruna delirdikleri, kendisinin ise tümüyle kendiliğinden bir biçimde, Dulcinea'nın hatırı için delirmeye hazır olduğu yanıtını verir. Ayrıca, delirmek bilgece bir şeydir der: Çünkü eğer Sancho Dulcinea'dan iyi haberle dönüp gelirse Don Quijote hemen kendine gelecek ve mutlu olacaktır, yok eğer kötü haberle gelirse, o zaman düpedüz deli kalacak ve Sancho'nun ona ne dediğini anlamayacaktır. Bunlardan sonra düşünmeye başlar, acaba Orlando gibi formalite gereği olarak mı delirsin, yoksa Amadis gibi yalnızca ağlasın mı? Sonunda tam anlamıyla delirmekte karar kılar. Ama delirmeyi de abartmaz, sakıngan ve saygın bir biçimde delirir, topu topu bir iki takla atar ve gerisini Sancho'nun bunu gereği gibi allayıp pullayarak gereken yere ulaştırmasına bırakır.

• DON QUIJOTE: SEÇKİN İNSAN

Cervantes, Don Quijote'yi deli saymadığı gibi, zaman zaman onu seçkin kişi, seçilmiş ve talihsiz bir büyük kişi olarak saymaktan da kaçınmaz. Don Quijote yalnızca eskimiş şövalye idealini taklit etmekle kalmaz, o aynı zamanda gerçekten sonuncu iyi şövalyedir de: Gözüpeklik ölçüsünde cesur, kadınlara karşı alabildiğine şövalye ruhlu, ezilenler için sürekli olarak ortaya atılmaya hazır, sözleri ve davranışlarıyla çekicilik dolu, naziktir. Ve, ayrıca, şövalye idealinden de daha yeni ve daha insancıl düşünceler de yer almaktadır artık onun içinde; buna örnek, tutsakları kurtarması ve bu iyiliğinin cezasını tıpkı Zsigmond Kemény[7] ve Tolstoy'un köle kurtaran kahramanları gibi çekmesidir.

• KURAMSAL İNSAN

Thomas Mann, *Don Quijote*'de ilkeleri pratikte iflas eden bir kuramcı görür. "Don Quijote'nin söylediği," diye yazar Thomas Mann, "tümüyle iyi ve anlamlı, ama yaptıklarının tümü anlamsız, delice gözüpek ve çarpıktır; ve de, neredeyse, bizim izlenimimiz, ozanın bunu yüce bir ahlaksal yaşamın doğal ve kaçınılmaz *antinomisi* gibi göstermek istediğidir."

7) Zsigmond Kemény (1814-1875): Macar Reform çağının en büyük roman yazarlarından biri, gazeteci, politikacı. (ç.n)

• KİTAP KURDU

İşin özü, Don Quijote'nin dünyası kitapların dünyasıdır. Don Quijote kitap kurdudur, bu yüzden daha sonraki her yazarın ve tutkulu okuyucunun yüreğindedir. Cervantes'in ironisi Don Quijote'nin kitap kurtluğuyla grotesk ve çift anlamlı bir oyun kurar. Don Quijote yalnızca kitap kurdu değildir, aynı zamanda kitap karakteridir de, romanı yaşar ve aynı zamanda kendisinin bir roman kahramanı olduğunu bilir. İkinci bölümün en güzel serüvenlerinin ön-varsayımı, içinde rol alan karakterlerin romanın birinci bölümünü okumuş olduklarıdır. Prensin konukseverliği artık güncel roman kahramanına yöneliktir. Prens Don Quijote çevresinde Don Quijote'ye özgü bir dünya kurar; Don Quijote şimdi artık gerçekten delirecektir, yani kendi gerçeğine kesinlikle ulaşacaktır. Hatta Panza bile Don Quijote'nin inancına, şövalyenin söz verdiği üzere, gerçekten vali olacağı zaman teslim olur. Manchalı *hidalgo* hüzünlü ölümünü bile roman kişisi olmasına borçludur: II. bölümün sonunda ilgisiz kişiler serüvenlerini yazmaya kalkışmasınlar diye ölmesi gerekir.

• DULCINEA'NIN GİZEMİ

İki dünyanın birbirinden ayrılmaz, umutsuz varlığını, büyük modern bilinç yarılmasının başlangıcını, daha çok yapıtın kadın kahramanının, Dulcinea del Toboso'nun rolüyle gözlemleriz. Bu kadın roman kahramanı tüm öncüllerinden ve neredeyse tüm ardıllarından sahneye yalnız iki kez çıkmasıyla ayrılır: Birincisi şövalyeninin mağaradaki imgeleri sırasında, ikincisi ise Sancho Panza'nın bir köylü kadını Dulcinea sanıp da yakaladığı zaman; ve de Don Quijote'nin onu tanımamasının nedeni kendisine büyü yapılmış olmasıdır. İyiliksever prenses Don Quijote'ye Dulcinea'nın gerçekten var olup olmadığını ya da yalnızca bir imge, ozan düşü mü olduğunu sorar. Okuyucu bilir ki, Dulcinea gerçekten bu dünyadadır; çünkü Don Quijote, bir zamanlar, gençliğinde, şövalyelik şeytanı üzerine çökmediği zaman tanımıştır onu ve de Cervantes'in kurmaca kaynağı Cidi Hamete Benengeli de Don Quijote'nin Dulcinea adını verdiği köylü kızının domuz eti tuzlamak konusunda eline kimsenin su dökemediğini belirtmiştir. Ve Don Quijote varlığının çılgın bilgeliğiyle prensese şu yanıtı verir yine de: "Bu dünyada Dulcinea'nın olup olmadığını, salt bir hayalet mi yoksa başka bir şey mi olduğunu yalnız Tanrı bilir ve bu konu da son ana varıncaya dek kanıt bulmaya çalışmanın gereksiz olduğu bir konu."

Yeniden, o bir büyü gibi bizi saran delilik sahnesinde olduğu gibi, bir ikilikle karşı karışıyayız: Don Quijote bir yandan bir köylü kızında Güzel Helena'yı görecek ölçüde düşçü bir delidir – öte yandan insanca olmayan bir biçimde mantıklıdır. Bir dâhinin soğuk, keskin bakışıyla kendisinin düşündüğü Dulcinea'nın var olmadığını bilir ya da en azından prensesin basit bir biçimde varsaydığı üzere, yoktur; çünkü o başka bir dünyada, Don Quijote'nin dünyasında yaşamaktadır.

• NOVELAS EJEMPLARES

Cervantes *Don Quijote*'nin dışında da pek çok yapıt yaratmıştır, *Novelas ejemplares* adıyla yazdığı on iki yetkin öykü bunlar arasındadır; "örnek" (ejemplar) sözcüğü burada öykülerin sanatsal işlenişi değil, ahlaksal örnek anlamındadır.

SIMPLICISSIMUS

Alman Baroku'nun tek büyük boyutlu, dünya yazınına uzanan yaratısı olan Grimmelshausen'in[8] *Simplicissimus*'u pikaresk roman çizgisine girer. Grimmelshausen çağın burnu havalarda yazınının dışında durmuştur. Her ne denli pikaresk romanın geleneklerini izlediyse de, kişiliği tıpkı öncüllerininki, Wolfram'ınki ve Walther'inki gibi yapıt türünün üzerinde uzlaşılmış sınırlarını aşmıştır. Romanını kendi kişisel anılarıyla oluşturmuş ve zararsız üçkâğıtçısı Simplicissimus'un çevresinde muazzam ve insanı ürküten tablolar halinde Otuz Yıl Savaşları Almanya'sının hayaletimsi görünümünü çizmiştir. Savaşın son bölümündeyiz; savaş artık askerler vuruşmayı bırakmadığı, varoluş nedenlerini yitirmek istemedikleri için sürmektedir. Simplicissimus bu kendinde askerliğin her türlü acımasızlığını baştan sona yaşar, en akıllısı olan kendisinin bile, asker olsa, işkence edilen kişiyken işkenceciye dönüşebileceğini anlayıncaya dek yaşar. Derken, beklenmedik bir anda paraya kavuşur ve Almanya'yı terk eder; Fransa'da, yaşamaktan bıkıp da münzevi oluncaya dek profesyonel bir *dandy*, *Beau Allemand* olarak yaşar.

Romanın temel havasını Reformasyon'la ilgili olarak değindiğimiz dehşet duygusu yaratır: büyük Alman ustaların, Cranach'ın, Dürer'in, Grünewald'ın resimlerinde beliren dehşet. Daha yakından belirlemek olanaksızdır; belki de yoksul insanın hiç umulmadık bir yazgıyla karşılaşmak korkusudur bu. Simplicissimus da tanığıdır ki, insan olma durumunun korkunç olduğunu eskiler arasından en iyi bilenler Almanlardır. Simplicissimus tüm yapıt türünün atası olmuştur; Ungarischer und Siebenbürgischer Simplicissimus da vardır.

8) Hans Jacob Christoffel Grimmelshausen: Yaklaşık 1620'de Gelnhausen'de doğmuş, 1670'te ölmüştür; asker, lokantacı, çiftlik kâhyası, köy yargıcı oldu. *Simplicius Simplicissimus* 1668'de yayımlandı; buna bir yığın devam metni yazmıştır.

2.
İspanyol Altın Çağı

Barok'un gerçek yurdu İspanya'dır. Biçemin temel özelliğini oluşturan ölçüsüzlük, saray aristokrasisinin özbilincinin ve imgeleminin devasa boyutlara ulaşması aynı zamanda İspanyol ulusal karakterinin de belirleyici bir işaretidir. Barok yaratılar için sıfat olarak kullanabileceğimiz "*bizarr*" sözcüğü İspanyolca'dır ve aslında düpedüz "cesur" anlamına gelir – sözcüğün öteki dillerdeki anlam değişiminin de gösterdiği üzere, İspanyol yiğitliği her zaman için komşularının gözünde "bizarr"dı, tuhaf, belki de biraz delicedir (egzantrik) ve Don Quijote tarzındadır.

• İSPANYOL MELANKOLİSİ

İspanyol yazınının altın çağı XVII. yüzyıldır. Yazının altın çağı ulusun siyasal altın çağıyla çakışmaz. Büyük yazınsal yaratılar II. Felipe'nin zamanında değil de zayıf ardıllarının egemenlik sürdüğü sırada ortaya çıkar, yani büyük Habsburg İmparatorluğu'nun artık trajik bir inişe geçtiği sırada. İç sorunlar, artan yoksulluk, toplumsal katmanların dağılışı şiirde de iz bırakır. Birbiri içinde erimeksizin hem ölçüsüz imgeleme sığınan ilüzyonizm, hem de proleter-doğalcılığı yan yana yer alır. *Desengaño*, düşkırıklığı, yani İspanyol yazınını karakterize eden melankolinin tonu giderek güçlenir.

CONCEPTISMO VE CULTISMO

• CONCEPTISMO

Bu ikili İspanyol Barok biçeminin parolasıdır. *Conceptismo* günümüz diline belki de zekilik diye çevrilebilir. XVII. yüzyıl İspanyolu insanüstü ölçülerde cesur ve dindar

olmakla yetinmiyor, onun dışında "*ingenio*" da olmak istiyor. *Ingenio*, "*génie*"nin (dâhi) atasıdır, özgün bir varlıktır, her şeyden budala yığınlara göre başka bir biçimde söz eder ve her şeyi başka bir biçimde yapar, dinleyicilerini iyice şaşırtır. Bu Barok zekânın amacı eğlendirmek değil de şaşırtmak olduğu için conceptismo günümüz insanında zekice olmaktan çok, tuhaf bir etki yaratıyor. Bir örnek: Greco, Trinita mezhebinden ünlü bir rahibin resmini yapar; rahip tabloya sone ile teşekkür eder ve sonede portrenin kendisine çok benzediğini, şimdi artık kendisinin de hangisinin kendisi, hangisinin portre olduğunu bilemediğini anlatır.

• CULTISMO

Estilo culto ise yalnızca kültürlü kişilerin anlayabileceği biçimdir. Yeni sözcükler, alışılmadık sözdizimi, şaşırtıcı *metafor*lar ardındadırlar; sözcükleri ve kavramları dışarıda bırakarak bulanıklığı bilerek artırırlar; abartmakta bir açık artırmadaymış gibidirler. Yapıtlarına her adım başı öyle Eskiçağ anıştırmaları katarlar ki bunları pek az kişi anlar.

• GÓNGORA

Cultismo'nun en büyük temsilcisi Don Luís de Góngora'dır (1561-1627). Büyük periyodik (çevrimsel) manzum öyküsünün, günümüze kimi bölümleri kalmış olan *Soledades*'in neden söz ettiğini yorumcular bile bilememektedir: Yalnızca şunu anlamak olası: dalgalar üzgün bir genci kıyıya atar, bu genç, bir köy bayramını ve benzeri şeyleri izler. Yine de, şurası kuşkusuz ki, bize çok modern gelen metaforları ve abartmaları vardır. Bu tuhaf ozan 'estilo culto'nun 'bizarr'lıklarını kullanmıştır; böylece, bir mucizeye benzeyen keskin ve ayrıntılı gözlemlerine ve şaşırtıcı görüntü imgelemine bir anlatım kazandırmak istemiştir. Çağdaşları onu büyük bir beğeniyle karşılamıştır, sonraki çağlar ise ondan insanı dehşete düşüren bir örnek olarak söz etmiştir. Şimdi, Barok güzelliğe karşı duyarlılığın arttığı şu günlerde, onun şiirinin gizemine erişmek için büyük, yorucu bir çalışma yapmaktan kaçınmayanlar ondan büyük bir ozan diye söz etmektedirler.

• TOPLUMSAL GERİ PLAN

Cultismo'nun en büyük işareti her şeyi başka türlü söylemeye, her şeye başka bir ad vermeye çabalamasıdır. Örneğin, Góngora Sardinyalıları şöyle anımsıyor:

> *Yüzen bir kalabalık, değmez*
> *kılçıklara bile, değil ki bir ada.*

Bu eğilim 'cultismo'nun toplumsal köklerini ele veriyor: Ozan toplumsal seçimine, sınıfsal ayrılığına hizmet etmektedir. İskandinav Skald'ı ve yüzyıl sonu simgeciliği benzeri bir biçimde her şeye başka bir ad vermişti. Skald ustalığı konusundaki bilgisini *kenning*lerle kanıtlamıştır, yüzyıl sonu ozanı da küçük kentsoylu (philister) yığınına böyle uzak durmak istemişti. Barok ozan da "far stupir", yani şaşırtma yoluyla yığınlardan ayrılmak ve şiirine aristokrat bir üstünlük sağlamak ister.

İSPANYOL OYUN YAZARLARI

İspanyol altın çağının gururu oyun yazınıdır ve Batı sahnesinin en parlak dönemi olarak, Shakespeare çağı İngiliz ve klasik Fransız oyunlarıyla birlikte anılır.

• SAHNE

İspanyol sahnesinin tarihi İngilizlerinkiyle büyük ölçüde çakışır. Önceleri burada da meyhane avlusunda oyun oynandı, derken çırpıştırılmış sürekli sahnelerde, dekor olmaksızın gösteriler düzenlendi; daha sonraları ise saray temsilleri görkemli salonlarda, gösterişli dekorlar arasında verildi. Palyaçoyu daha sonraki büyük oyun yazarları da dışlamadı, '*gracioso*'ya muazzam roller verdiler. Gracioso başkahramanın uşağı olarak mantıklı gözlemleri, değinileriyle kahramanın *bizarr* eylemlerine eşlik eder – İspanyol yazınında her zaman Don Quijote'nin yanında Sancho Panza'yı buluruz, yani şövalye düşlerinin yanında köylü gerçekçiliğini. Bizarr'lık ile mantıklılığın hızla yer değiştirmesi aynı zamanda Barok devinimliliği de artırır. Oyunlarda bol bol akan konuşmalardan oyuncuların çok hızlı konuştukları ve ayrıntıları pek belirginleştirmedikleri sonucuna ulaşırız.

• LOPE DE VEGA

İspanyol tiyatrosunun ilk adı aynı zamanda en büyük adlardan biridir: Lope de Vega'nın[1] oyunlarında İspanyol tiyatrosu olgunluğa erişir. Bu oyunların en göze çarpan yanı ilginçlikleridir. Bir serüven romanı nasıl ilginçse öyle ilginçtirler: İnsan ne olacağını, olayın nasıl bir yön tutacağını merak eder. Lope tiyatrosu çağın roman yazınından gelişmiş olmalıdır, yapı ve motifler açısından da ona yakındır. İşte onlardan birinin, *Üç Elmas*'ın içeriği: Takma adla savaşım veren bir şampiyon, şövalye oyunlarında herkesi yener ve kralın kızını kaçırır. Balta girmemiş ormanda bir şahin uyuyan prensesin çok değer verdiği üç elmasını alıp kaçar. Şövalye hırsızı kayıkla izler, ama fırtınaya tutulur, korsanların eline düşer, köle olarak Pers ülkesine satılır, burada hükümdarın her türlü yetkiye sahip bir gözdesi olur, ta ki prenses aynı biçimde takma ad kullanarak bu yabancı ülkeye bir hacı-hastanesi getirinceye dek – sonunda, binlerce serüven ve raslantıdan sonra, yıllar yıllar sonra birbirlerini bulurlar. *Amadis* romanlarının dünyası burada sanatsal bütünlüğe ulaşır.

• EYLEM OYUNLARI

Madariaga'ya göre İngiliz eylem insanıdır, İspanyol ise tutku. Oyun yazarlığı döneminde bunun tam tersi söz konusuydu henüz: İngiliz oyununu devindiren tutkudur,

1) Lope Felix de Vega Carpio 1562 yılında seçkin bir ailenin çocuğu olarak Madrid'de doğdu. Beş yaşındayken artık Latince ve İspanyolca şiirler yazmaktadır. Madrid'de seçkin bir eğitim gördü; 1588'de evlendi, derken Büyük Donanma'yla denize açıldı. Oyun yazarlığı yaklaşık 1590'da başlar. 1616'da papaz olarak kutsandı, ama dünya işlerinden elini eteğini çekmedi. Daha sonra engzisyonun hizmetine girdi, 1623'te bir Fransiskene karşı engizisyon davasını yönetti ve bu kişiyi yaktılar. 1627'de Maria Stuart üzerine yazdığı övgü dolu yapıtı yüzünden Papa onursal doktorluk verdi kendisine. Günahlarından, dünyasal yaşamından pişman bir durumda 1635'te öldü, dokuz gün süren yas töreninin üç piskopos yönetti. Mucizevi verimliliğiyle ünlüdür; 1800 oyun yazdığı savlanır, günümüze 500'ü kalmıştır.

İspanyol'unkini eylem harekete geçirir: hızla akan, sahneyi sahneye, sürprizi sürprize ekleyen eylem. Bu arada, izleyici karakterlere mi yoksa düşüncelere mi dikkat edeceğini bir türlü bilemez.

• GUILLÉN DE CASTRO, TIRSO DE MOLINA

İspanyol sahnesinde Lope'nin yanı sıra ve ondan sonra bir yığın oyun yazarı rol oynamıştır. İçlerinden Guillén de Castro (1569-1631), karşılaştırmalı yazın tarihinde, Corneille'in ilk Fransız klasik trajedisine Las Mocedades del Cid adlı oyunuyla kaynak oluşturmasıyla ünlüdür. Tirso de Molina'nın (gerçek adı Fray Gabriel Téllez, Mercederist rahip, 1584?-1648?) 300 oyunu içinde en ünlüsü *El Burlador de Sevilla*'dır. (Son zamanlarda bu oyunu onun yazmış olduğu konusu kuşkuyla karşılanmaktadır.) Oyunun kahramanı Don Juan Tenorio, *Don Juan* adıyla İspanyol tiyatrosunun Othello ya da Hamlet gibi Avrupa bilincinin parçası durumuna gelen tek karakteridir. Karşı konulmaz çapkın ve akşam yemeğine davet edilen ve öcünü alan taş heykel karakteri doğrudan doğruya İspanyol oyunundan geçerek değil, Molière'in oyunu ve özellikle de Mozart'ın operası aracılığıyla Avrupa'nın ortak hazinesine katılmıştır.

• MORETO

Don Augustin Moreto'nun (1618-1669) adını yaşatan bir komedisidir, sahnede günümüze dek yaşamını sürdüren *El desdén con el desdén*. Olağanüstü bir söyleşi komedisidir, incelikli işlenmişliğiyle o çağın İngiliz komedilerini aşar, Latin kültürünün yaşamayı bilmek konusundaki üstünlüğünün kanıtıdır. Oyuncular sevisel sorunlar üzerine özgün, şık ve eğlenceli bir biçimde gevezelik ederler.

• ALARCÓN

Çok daha az üretken, ama çok daha büyük bir özenle çalışan kambur Meksikalı Don Juan Ruíz de Alarcón (1581-1639) çağdaş oyun yazarları arasında yalnız ve dışlanmıştı. Komedilerinde onu çağının ve izleyicilerinin henüz duyarsız olduğu ruhsal konular ilgilendirmektedir. Olağanüstü *La Verdad Sospechosa*'da (Kuşkulu Gerçek) tutkulu, *l'art pour l'art* yalanlar söyleyen karakterini çıkarır sahneye; Corneille ve Goldoni onu taklit etmiştir.

• CALDERÓN

En büyük İspanyol oyun yazarı Calderón'dur.[2] Lope de Vega'nın dehası büyük İspanyol tiyatrosunu yarattığında Barok öğe bunda oransal olarak henüz küçük bir rol oynuyordu; zamanla Barok çizgi daha da artacaktır, ta ki Barok'un en büyük yazarı Calderón

2) Don Pedro Calderón de la Barca, 1600'de, Madrid'de çok seçkin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Onu Cizvitler eğitir, teoloji öğrenimi görür, yazmaya yeni başlayan bir yazar olarak onu Lope destekler. 1636'da sarayın oyun yazarı, Lope'nin ardılı olur. 1651'de papaz olarak kutsanır. II. Carlos'un hükümdarlığı sırasında (1665'ten başlayarak) sarayda giderek geri plana düşer. 1681'de ölür.

ortaya çıkıncaya dek. Tiyatro onun elinde halkçı-ulusal, yarı aristokrat, yarı proleter bir yapıt türüyken saraylı bir eğlenceye, kralların krallık eğlencesine dönüşecektir. Basit dindarlığın yerini teoloji almıştır. Conceptismo'nun kıvrak zekâsının yerini cultissimo'nun zorlama, zengin ve insanı tedirgin eden dilsel görkemi alır. Dekorsuz tiyatro çağı sona erer, Calderón'un oyunları karmaşık bir Barok sahnede oynanır. Her şey şişip kabararak devasa boyutlar kazanır. "Oyunlarında," diyor Pfandl, "insanlar insan değil, kahramanlardır, kötü insanlar serseriler değil, kötülük yapan kişilerdir, sevi artık sevi değil, moda-hastalıktır, onur artık etik bir duygu değil, psiko-nevrotik yozlaşmadır, kıskançlık artık insana işkence eden bir duygu değil, salt çılgınlıktır."

• YAŞAM DÜŞTÜR

Naif eylem-oyunu sona erer, düşünce ona egemen olur. Özellikle çağı o denli uğraştıran şu düşünceyle Shakespeare'in ve İngiliz çağdaşlarının oyunlarında da giderek daha çok karşılaşılır: Yaşam yalnızca bir imgedir, komedidir, düştür, *La vida es sueño*. En ünlü oyununa bu adı veren Calderón bu konuyu dokuz kez işlemiştir. Düşünce Barok yaşam duygusunun köklerinden gelmektedir: Çünkü her şey kıvrana kıvrana, gerçekte olduğundan başka, daha fazla bir şey olmaya çabalamaktadır. Barok dindarlık ve yaşama sevgisi arasındaki çelişkiyi de bu düşünce aşmaktadır aynı zamanda: Yaşamın tadını çıkarabilir, ama yalnızca bir düş olduğunu, insanın doğduğu zaman dünyanın koca sahnesinde bir rol aldığını (*El gran teatro del mundo*, Calderón'un bir oyunu) ve Tanrı'ya karşı öldükten sonra sorumlu olduğunu unutmayalım.

• CALDERÓN'UN BÜYÜKLÜĞÜ

Her ne denli Calderón alabildiğine Barok çizgileri ve İspanyol Katolisizminden doğan tuhaflıkları yüzünden Avrupa sahnesinde bir yabancı olarak kalmışsa da –Alman romantizminin kısa coşkusu bir yana–, ozan olarak büyüklüğü kuşkusuzdur. Shakespeare gibi o da ilkin ozandır: Sözcüklerinin dayanılmaz bir zenginlikle boşanan seli çeviride bile insanı sarar, yakalar ve de Alman romantiklerine, A. W. Schlegel'e hak vermemiz gerekir: "Calderón gerçekten ozandır, eğer bir insan bu ada layıksa."

İSPANYOL TİYATRO OYUNLARININ DÜNYASI

İspanyol oyunlarının tümü birbirine benzer, en azından bunca uzaktan bakıldığında. Tekil yazarlar yerine, daha çok etkin bir biçimde bütünsel birlikle ilgileniyoruz, en önemli karakteristik düşünsel ve biçimsel çizgilerini bulmaya çalışıyoruz.

• DİNDARLIK

İlkin İspanyol tiyatrosunun Katolik olduğuna değinmemiz gerekir. Kült köklerine öteki Batılı ulusların oyunlarından daha çok yakındır. Gizem-oyunu (mistery-play) burada ölmez; İspanyol oyun yazarlarının her biri ve özellikle de Calderón sayısız *autos*

sacramentales, Corpus Christis Günü[3] oyunu yazmış ve bunlarda İncil kaynaklı, tarihsel ya da alegorik bir çerçeve içinde Komünyon'u[4] övmüştür. Ama dünyevi tiyatro oyunu da 'mystery'den bir şeyler korumuştur. Kahramanlar da, kötü adamlar da Katolik'tir; Reformasyon ve kuşkuculuk ruhu bu dünyaya ilişmemiştir.

• OZANSAL ADALET DAĞITIMI

Machiavellici bir an hiç olmamıştır. Kahramanlar, kötüler ve oyun yazarları aynı biçimde bir erdemin utkuya ulaşacağına inanırlar. İyiler ödüllerini alır, kötüler cezalarını bulur; bu ozansal adalet dağıtımı bizim için kimi zaman tuhaf olsa da. Örneğin, Lope'nin en büyük son dönem oyunlarından birinde, *Toledolu Yahudi Kadın*'da, ahlaksal adalet, kral onun yüzünden devlet işlerini savsakladığı için Yahudi kadının öldürülmesi biçiminde gerçekleşir.

• ÖTE DÜNYA

Öte dünya bu sahneye çok yakındır. Ölüler geri gelip dururlar, olay örgüsünde Shakespeare'de olduğundan daha etkin bir rol oynarlar; her zaman insanın tüylerini ürperten cinsten de değildir, öylesine doğal karşılanır belirivermeleri. Don Juan Tenorio da bir 'hidalgo'ya yakışır dinginlikle akşam yemeğine çağırdığı kişinin taş bir heykel olduğunu öğrenir, gerçekten de gelir – ve de uşağı, Leporello'nun yetkin bir atası olan Catalinón kapıldığı her türlü komik dehşete karşın hayalete hizmet ederken espriler yapmaktan geri durmaz.

Bu inanç, öte dünyaya karşı duyulan koşulsuz ve genel inanç, büyük trajediye uygun düşmez. Çünkü burada yaşam sonsuzdur ve trajik bir ölümle kapanmaz. İspanyol oyununun genellikle bir felaketle sonuçlanmamasının açıklaması da belki budur: Kötü cezasını bulur, ama iyilerin yazgısı beklenmedik bir biçimde düzelir. Ve de oyun eğer ölümle sonuçlanıyorsa, o da her zaman trajik değildir ve oyuna kesinlikle bir son vermez: Calderón'un *Direşken Prens*'i, örneğin, Faslıların tutsaklığı altında yiğitçe ölür; çünkü fidyesi karşılığı Hıristiyan kiliselerinin paganların eline geçmesini istemez – ama hemen bir sonraki sahnede ruhu ortaya çıkar ve eski enerjisiyle öç alma seferine çıkan Hıristiyan ordularını yönetir. En fizik-ötesi İspanyol ozanı Calderón'un oyunlarında da trajik bitiş eksikliği görülür, çünkü yaşam sonsuzdur ve akmayı sürdürür, perde indiği zaman bile. Onun *Devoción de la Cruz*'u, en Barok ve en İspanyol oyun sayılır. Bu oyun bitmemişliğe en iyi örnektir. Erkek ve kadın kahramanı soyguncu bir katille enseste tehlikeli bir biçimde yakın duran bir kardeş çiftidir; yalnızca bir tek iyi özellikleri vardır: Çarmıha gerilmeye karşı derin bir arzu beslerler. Ve de Çarmıh inananları her türlü bunalımlı durumdan kurtarır; artık bir kaçış yolu kalmayınca Çarmıha yönelenlere ölü bir papazın ruhu görünür ve onların günahını çıkarır. Ölürler, ama ruhlarını cennetin sevinçleri beklemektedir; trajik son da, trajik ceza da gerçekleşmez.

3) Roma Katolik Kilisesi'nde Paskalya pazartesisinden sonraki onuncu güne denk gelen kurtuluş bayramı. (ç.n.)

4) Komünyon: Aşai Rabbani. (ç.n.)

• ŞÖVALYELİK ERDEMLERİ

Büyük İspanyol oyun yazarlarının her biri askerlik yapmış, hatta savaşlara katılmışlardır; karşımızda bir papaz olarak görünen Calderón bile. Yiğitlik ve şövalyelik çizgileri Barok ideale, tıpkı Gotik'e olduğu gibi dahildir; ancak bu çizgiler şimdi ölçüsüz bir biçimde kabarıp taşmaktadır. İspanyol tiyatrosunda yüceruhluluk insan üstü boyutlara ulaşır: Lope de Vega'nın daha önce sözünü ettiğimiz *Üç Elmas*'ında İngiliz kralının oğlu hiç ikircimlenme göstermeksizin Lisardo lehine, onun kendisinden daha üstün bir düello ustası olduğunu anlayınca sevgilisinden vazgeçer; *Quinta de Florencia*'da ise Prens Alessandro Medici canı gibi sevdiği kadını salt yüceruhluluk uğruna arkadaşının üstüne yıkar. Bu şövalyelik erdemlerinin tacı *İspanyol onuru*dur. Onur İspanyol tiyatrosunda İngiliz oyunundaki engel tanımayan tutkunun rolünü oynar: Oyunu yönlendiren en önemli öğe budur.

• ONUR

Özellikle kadınlarla ilgili onur, eş onurudur söz konusu olan. Kadının namusuna sürülen en küçük bir lekeyi bile kanla temizlemek gerekir, ya kadının, ya bu onuru incitenin, ya da her ikisinin kanıyla; en yetkin İspanyol oyunları bu konudan söz eder. Yalnızca insan değil, yaşayan her varlık onuru için yaşar. "Yabanıl hayvanın bile onura karşı bir duyarlılığı var," diyor Lope de Vega'nın bir karakteri, "ak kuğu bile evliliğinin bozulmasını cezalandırır. Arnavut arslanı eğer koku bu utancı ele veriyorsa öç alır, dişi arslan bu suçu işledikten sonra yıkanır." Bu dünyada şeytanın işi de kadınların namusuyla oynamaktan başka bir şey değilir: Calderón'un *El magico prodigioso*'sunun en önemli mucizevi eylemi geceyarısı bir şeytanı bakire Justina'nın balkonuna kondurmaktır ve böylece masum bakirenin ününe gölge düşürür. Onur duygusunun suç ortaklığı biçiminde çarpılmış hali Don Juan Tenerio'dur. Don Juan kadınlar karşısında kaygı nedir bilmez, onları yalan yanlış vaatlerle yoldan çıkarmaktan kaçınmaz (İspanyol kadınları kendilerini basit bir biçimde Don Juan'a onu sevdikleri için vermezler; Don Juan başarılarını ya ortalık karanlık olduğu için onu başkası sanmalarına ya da kadının onunla evlenmek istemesine borçludur) – ama şövalye, onurunun gerektirdiği formalitelere koşulsuz uyar, hiç ikircim duymadan yeraltı dünyasındaki akşam yemeğine gider; çünkü taş heykelin çağrısını kabul etmemek korkaklık olacaktır ve de eğer bir kez çağrıyı kabul etmişse gitmemek yakışık almaz.

• TOPLUMSAL GERİ PLAN, SOYLU, KÖYLÜ

İngiliz tiyatrosunun itici gücü olan tutku bireysel bir özelliktir, onur ise toplumsal bir olgudur. İşte, bu yüzden İspanyol tiyatrosu İngilizinkinden çok daha toplumsaldır. Onur en başta katman onurudur, ön planda seçilmişin, 'hidalgo'nun (anlamı "birinin oğlu"dur) düzey duygusu dile gelir, onun kavramında katman kibri ve soy arılığı büyük rol oynar. *Quinta de Florencia*'nın kahramanı Cesare, bir değirmenci kızı için Petrarca'ca yanıp tutuşmaktadır, bir öpücüğü uğruna ölümü severek göze alır İngiliz oyununda olduğu gibi, ama efendisi prens düzeyinden aşağıda birisiyle evlenmek isteyecek olursa ona kimbilir neler diyecektir?

Ama köylünün de ayrı bir katman onuru vardır. Tekrar tekrar köylünün de kendi evinin efendisi olduğunu dinleriz, karısının ve kızının namusunu o da hidalgo gibi korur, onun katman onuru karşısında kral bile eğilir: Calderón'un *Zalamea Yargıcı* bu köylü onurunun olağanüstü bir yüceltimidir (apoteosis). İspanyol oyununda köylü genellikle İngilizinkine göre çok daha büyük bir rol oynar: Kısmen onun da bir onuru olduğu için, kısmen sonsuz İspanyol Sancho Panza'nın oyunda bulunması gerektiği için; kısmen de pastoral-idilik bağımsız bölümlerin köy insanlarının sevinç dolu yaşamını sergilemesi yüzünden.

• KRAL

İspanyol Baroku Saltçı Monarşinin ilk büyük yazınsal ve sanatsal ürünüdür. Monarşik duygu, krala bağlılık, İspanyol tiyatrosunun dindarlığın ve şövalyece onurun yanında üçüncü ahlaksal temelidir. Bu da tıpkı öbür ikisi gibi koşulsuz, dokunulmaz bir gerçekliktir. Tahtı isteyenler çıkabilir, ama kralın Tanrı'dan gelen egemenliğini kutsal saymayan insan yoktur. Bu ideal kral, layık olduğu gibi davranmazsa ya da bir tür fiyasko söz konusu olsa bile, ışıltısını yitirmez; çünkü İspanyol oyunlarında bu da az rastlanır bir şey değildir. Lope de Vega'nın *Odun Kömürü Ustası Kız*'ında, kral, güzel köylü kızını boş yere kandırmaya çabalar, sonunda kendi kardeşi olduğu ortaya çıkar; *Sevilla Yıldızı*'nda Kral Cesur Sancho gecenin bir vakti pelerinine bürünüp güzel Estrella'nın evine gizlice boş yere girer – ama başarısızlığına karşın komik duruma düşmez ve korkulan bir kral olarak kalır.

İspanyol tiyatrosunun en büyük trajik olanağı krala bağlılıkla onurun karşı karşıya gelmesidir. Krala bağlılık bu sırada da onurun üstünde yer alır. Francisco de Rojas-Zorrilla (1607-1648) *Del Rey abajo ninguno* adlı oyununda bu büyük konuya sarılmıştır. Oyunun kahramanı kralın kendi eşine göz diktiğini sanır; kralın kişiliği kutsal ve dokunulmaz olduğu için karısını öldürmek ister; daha sonra, bir şans eseri, yanıldığı ortaya çıkar ve mutlulukla kral sandığı çapkını öldürür. Calderón *El medico de su honra*'sında bu konuyu süsleyip Barok ve trajik bir ölçüsüzlüğe ulaştırır: Her ne denli umutsuzca olsa da, namustan yoksun adam bu oyunda gerçekten de sevmektedir ve bu da kadının ölmesi için yeterli bir nedendir.

• BİÇİM

İspanyol tiyatrosunun biçimsel özelliklerini belki de en iyi onun operayla akrabalığına değinirsek özetleyebiliriz. Opera en karakteristik Barok yapıt türüdür: Şişirilmiş, dekoratiftir, sanatları ve duygu alanlarını Barok bir biçimde birbirine katar, bütünsel imgelemi yakalamaya çabalar. İlk opera olan İtalyan Rinuccini'nin *Dafne*'si ilk kez 1594'te oynandı, 1600'de kitap olarak yayımlandı. İspanyol tiyatrosunun müzikal karakterini gösteren, burada oyunun ayrı bir şiir ölçüsünün gelişmemiş olması, eski şarkı biçiminde söylenebilen şarkı formlarının sahneye çıkarılmasıdır: Anlatım sırasında romansların dörtlü '*trocheus*'ları[5] kullanılır, lirik bölümlerde ise oyuncular söyleyeceklerini so-

5) Trocheus: Bir uzun ve bir kısa heceden oluşan inişli şiir ayağı. (ç.n.)

neler, '*glossa*'lar[6] ve daha başka, çoğu kez çok karmaşık lirik şiir biçimleriyle söylerler. Uzun monologlar, özellikle Calderón'un oyunlarında müzikal bir kuruluşa sahiptir, gerçek aryalardır bunlar. Buna bir de bu oyunların İspanyolca sunulmasını ekleyelim: "Kastilya ağzıyla", A. W. Schlegel'in dediği gibi, "dünyaya egemen Latince'nin en gururlu kızı" olan "Kastilya ağzıyla", ki kendisi zaten başlı başına bir müziktir.

6) Glossa: Bir metne eklenen not, açıklama. (ç.n.)

3.
Fransızların Büyük Yüzyılı

ÖNCÜLLER

• BAROK VE KLASİSİZM

Bu bölümün girişinde de belirttiğimiz üzere, Rönesans düşünceyi ve sanatları iki karşıt yönde etkilemiştir: Bir yandan onu kurtarmış ve ölçüsüzlüğe taşımıştır, ki bu Barok'tur; öte yandan katı kurallara bağlamıştır, bu ise Klasisizm'dir. Bu iki öğe her bir ulusun XVII. yüzyıl yazınında çeşitli oranlarda birbirine karışır: İspanyollarda Barok egemendir, Fransızlarda klasisizm. *Grand siècle*'e Klasisizm çağı diye bakılır; ama son zamanlarda ortak Avrupa Barok çizgilerinin Fransız XVII. yüzyılında da hiç kuşkuya yer bırakmaksızın rol oynadığına, ayrıca, büyük çoğunluk burada da Barok beğeni sahibiyken Klasisist beğeninin yazının yalnızca en yüksek katını ve izleyicilerin de yalnızca elit katmanını etkilediğine işaret ediliyor.

• TOPLUMSAL GERİ PLAN

Büyük Yüzyıl yazınının toplumsal geri planı da çok karmaşıktır. Onun için, Boileau, *Art Poétique*'in yazarı olan çağın ozanı "saraya ve kente" yaranmak ister, yani aristokrasiye ve kentsoylulara. Dünya yazınının tüm dönemleri arasında en saraylı karaktere sahip olan bu dönemdir. *Bienséance*, yazınsal terbiye sanatın temel yasası durumuna bu sırada gelir. Ozanın çiğliğiyle seçkin okuyucuların incelmiş ve duyarlı beğenisini incitebilecek her sözcükten, durumdan ve düşünceden kaçınması gerekir; açık saçık, ukalaca ya da köylü işi her şeyi özenle kovarlar. Kent de, ilk kez şimdi söz sahibi olan büyük kentsoylu beğenisi de saraya uyar, hatta bir dengeleyici olarak onu incelik konusunda aşmaya da çabalar: En büyük "şımarıklar, kibarlık budalaları" kentsoylu kökenlidir.

Ama aynı zamanda, *parvenü* aşırılıkların arkasında, sessizce ve neredeyse bilinçsizce artık kentsoylunun aristokrat sanata karşı yabancılığını belirten eleştiri de ortaya çıkar; kentsoylu mantık usçuluğun (rasyonalizmin) utkuya giden yolunu hazırlamaktadır. Molière'in komedilerinden, Georges Dandin'den ve *Kibarlık Budalası*'ndan anlayabileceğimiz gibi, kentsoyluların toplumsal durumu da bir sorun olmaya başlar.

• XIV. LOUIS

Saray ve kentin yanı sıra üçüncü ve belki de en önemli olgu kralın kişiliğidir. Fransız çiçeklenme çağını XIII. Louis, Richelieu ve Mazarin çağı hazırlamıştır, ama asıl başlangıcı XIV. Louis'nin egemenliği kendi eline aldığı zaman, yani 1660 dolayındadır. Büyük Yüzyıl'ın ışığı *Roi soleil*'dir, Güneş Kralın ışığıdır. Kral dil ve yazın konusuyla çok ilgilenmiştir, verdiği destekle çağın büyük yazarlarını yaşatmıştır, ama dolaylı etkisi çok daha önemlidir. Yasal saltçılık, XIV. Louis'nin hükümdarlık sistemi şiir için de yönetim biçimi oldu, yasalara ve egemene genel saygı yazını da etkiledi, yazın da yasalar, kurallar ardına düştü ve onlara koşulsuz uydu. Düzgülü (normative) estetiği saltçı hükümdarlık çağı yaratmıştır.

• BAROK GEÇİŞ

Ama bu çağı, klasik yasaların çiçeklenme çağını karışık bir geçiş dönemi önceler: İç savaşlar, Fronde çağı, Fransız Baroku bu sırada gelişir (1626-1660). Barok ruhunun Fransız temsilcileri *précieux* ve *précieuse*'dür, "kibarlık budalasıdırlar", ünlü buluşma yerleri Marquise de Rambouillet'nin yazınsal salonudur. Önceki yüzyılın Gal, Rabelaisçiğliğini incelikleri ve duyarlılıklarıyla protesto ederler; *Astrée*'yi okurlar ve saray sevisinin en yanıp yakılan, en dolambaçlı çeşitlemeleriyle eğlenirler. İspanyol *estilo culto*'nun aynısını gerçekleştirmeye çabalarlar: Hiçbir şeyi gündelik dildeki adıyla anmazlar, her şeye esprili ve ince bir dolaylı anlatım bulurlar – onlarla alay eden biri *précieux* sözlüğünü de yazımştır. Aslında, beğeni arındırıcı ve çok yararlı bir iş yapmışlardır; ama daha sonra giderek Barok bir ölçüsüzlüğe kapıldılar; bu beğeni, düzey anlamında aşağılara inildiğinde ve kentsoylularca benimsenildiğinde, abartılı incelikleriyle seçkinliklerini kanıtlamaya çabaladıklarında daha da arttı. Molière'in ünlü komedileri, *Les Precieuses ridicules* ve *Les Femmes savantes* bu kentsoylu kibarlık budalalarını alaya alır.

• KAHRAMANLIK ROMANI

Fransız Baroku'nun gerçek yapıt türü, kahramanlık romanı *Hôtel de Rambouillet*'nin çevresinde gelişmiştir. Olağanüstü büyük boyutlu bu romanlar, her ne denli öykülerini en başta Eskiçağ'ın *Héliodóros Aithiopika*'sı etkilemiş olsa da, Amadis ile Astrée'nin evliliğinden doğmuştur. Uzak ve Eskiçağ imparatorluklarının hükümdarlarının ve prenseslerinin karmaşık sevdası ciltler boyunca korsanlarla, düellolarla, ana-babalarla çocukların şaşırtıcı bir biçimde birbirlerine kavuşmalarıyla birlikte anlatılır.

Odak noktasında saray sevisi yer alır. Şövalyelik çağı uzlaşmalarında (convencio) bir değişiklik yoktur, yalnızca kahramanlar daha yalvar yakar olmuşlardır. Kentsoylu kökenli

yazarlar seçkinlik hevesleriyle işi abartırlar: Sevdalı prensesler çoğu kez o denli incedir, o denli ürkekçe iç geçirirler ve eylem alanına adım atmakta o denli nazik bir biçimde gecikirler ki saraylı okuyucu artık onlara yalnızca gülümser ve "yazarın yaşamı tanımadığının" ayrımına varır.

Kahramanlık romanının kendi zamanında en ünlüsü Mlle. de Scudéry (1607-1701), *précieux* çevrelerin kutlu gözdesi, *Grand Cyrus* ile *Clélie*'nin yazarıydı. Macarlar açısından saray muhafızı *La Calprenède* (1614?-1663) önemlidir; *Cassandre*'sini Maria Terezia'nın saray muhafızı Sándor Báróczy çevirmiştir Macarca'ya. Latince yazılmış kahramanlık romanı da vardı: Fransa'da yaşayan İskoç cizviti John Barclay'in (1582-1621) *Argenis*'i Gábor Bethlen'in[1] de yer aldığı devasa bir siyasal anahtar-romandır.[2] Fransız kahramanlık romanının sayısız Alman taklitçisi çıkmıştır (*Zesen*, *Lohenstein* vb.), geç kalmış Macar kahramanlık romanları da vardır, András Dugonics'in *Etelka*'sı bunlardan biridir.

• KAHRAMANLIK

Barok öğeler daha sonraki, klasisist onyıllarda da, gerçek *Grand Siècle*'de de dağılmaz. Büyük Barok idealler, şişirilmiş, naif değil de bilinçli kahramanlık ve dindarlık Fransız klasisizminin de idealleridir. Özellikle de cesaret, askeri erdemler. Yalnızca soylular değil, kentsoylular da savaşta kazanılan üne hayrandır. Eski kahramanca girişimler en azından ad olarak yaşamını sürdürür: Kardinal Mazarin krala bir haçlı seferinde kullanılmak üzere 600.000 *livre* bırakır. Ama yalnızca asker kahraman olmaz – o çağ her konudaki kahramanlık çizgilerinden hoşlanır. Düşleri *grandeur*'dür, hiçbir çağ yüceliğe bu denli düşkün olmamıştır. "*La douceur de la gloire est si grande*," diyor Pascal, *qu'à quelque objet qu'on l'attache, même à la mort, on l'aime*."[3] Bossuet akademisyenleri şöyle uyarıyor: "Hiç durmaksızın çalışın, her gün kendinizi aşın." Başkalarını aşmak, yetkin, az rastlanır, şanlı olmak; yüzyılın insanı bunun uğruna ölür. Akademi'yi kurmalarının nedeni de büyüklerin şanını kalıcı, sonsuz kılmak içindir.

Fransız klasik tiyatrosunda çok büyük bir rol oynayan yüceruhluluk da kahraman Barok bir çizgidir, ki Stendhal daha sonraları Fransız izleyicilerinin oyundan, içinde yüceruhlu duygular üzerine güzel dizelerin okunmasından başka bir şey beklemediğini yazmıştır. Şövalye sevisi de kahramanca Barok çizgidir ve klasik tiyatro hiç değiştirmeksizin Barok romandan almıştır onu; bu iki çizgiden tiyatroyla ilgili olarak ileride söz etmemiz gerekecek. Saltçı Monarşi de yazında her şeyin sevi çevresinde dönmesine katkıda bulunmuştur; sevi siyasal açıdan en masum tutkudur. Duyguların düzeyinin Barok kahramanlığı bir biçimde artırmasıdır sevilen, "büyük tutkular"dır – "tutku güzel aşırılıklar olmaksızın olmaz" diyor Pascal. Belli birtakım duygusallıklar da eksik değildir çağın insanında: Büyük Conde, Duchesse de Bourgogne'un ölümü üzerine kapıldığı üzüntüden ölür, oysa "onca kuşatma ve onca çatışma onu bir türlü ele geçirememişti" diye

1) Gábor Bethlen (1580?-1629): Seçilmiş Erdel Beyi. (ç.n.)

2) Anahtar-roman: Saldırgan bir ses tonu olan, satirik roman; yazar değişik adlar kullanarak tanıdık kişilere yer verir ve okuyucunun bu kişileri tanıması olanağı vardır; *roman à clef*. (ç.n.)

3) Ün öyle çok sevimli ki, neye bağlı olursa olsun, hatta ölüme bile, seviyoruz onu.

haykırıyor kilise vaizi Bossuet, "şimdi narin yüreği yüzünden ölüyor." Tüm bunlara dayanarak Fidao Justiniani şu kuramı ortaya atar: XVII. yüzyılda Fransız Ortaçağı'nın büyük düşünceleri bütünselliğe ulaşır ve de Corneille Fransız ruhunun kahramanlığının en büyük ozanıdır.

• DİNDARLIK

Barok'un öteki devindirici ideali dindir, Karşı Reformasyon'un ruhudur. Önceki yüzyılın özgür düşüncesinin yerini Fransa'daki katı ve giderek daha da katılaşan koyu dindarlık alır ve XIV. Louis'nin yaşlılık döneminde doruğuna ulaşır. Savlandığına göre, Komünyon karşısında diz çökmeyen şövalye De la Barre'ı –anısını bir sonraki kuşakta Voltaire yaşatacaktır– bu sırada yakarlar.

• USÇULUK

Grand Siècle yazınını İspanyol yazınından ve öteki yazınlardan ayıran, kahramanlığa ve dindarlığa burada bir üçüncü öğenin, Barok olmayan öğenin katılmasıdır: *Usçuluk*tan, akıl ilkesinden yana olmak. Konuların değerini usa, doğru düşünme yasalarına ne ölçüde uyduğuna bakarak ölçer usçuluk. Felsefede bu ilke Descartes'ın ortaya çıkışıyla, onun "Düşünüyorum, öyleyse varım"ıyla utku kazanır; yüzyılın yazını da Descartes'ın doğrultusundadır. "*Toute la dignité de l'homme est en la pensée*", insanın tüm saygınlığı düşüncesindedir diyor Pascal. Boileau şiirin kurallarını *raison*, yani us adına belirliyor, sözcük kullanımında *raison*, *vérité* (gerçeklik) ve *nature* (doğa) aynı anlama gelir. Yapıt eleştirmenleri yargılarında giderek daha çok '*raison*'a göndermede bulunurlar.

• AKADEMİ

Usçu bir yazına yakışacağı üzere, program yapıttan önceydi, Akademi ise ozanlardan önce geliyordu. Fransız Akademisi'ni Kardinal Richelieu kurdu, ilk oturumu 1634'teydi, yasal olarak 1637'de oluştu. Kırk üyesi, "kırk Ölümsüz", dilin işlenmesini, büyük bir Fransızca sözlük yapılmasını amaç edindi. Sözlük 1694'te bitirildi. Akademi modern Fransızca'yı, dünyanın en soyut dilini, düşüncenin her gölgesini (nüansını) tüm dillerden daha açık bir biçimde anlatmaya elverişli dilini yarattı, ama tüm dillerden daha yoksul bir betimleyici yanı olan, tatsız, daha az dünyasal sözcüklerle yaptı bunu – daha sonraki Fransız yazarları ve ozanlarının onca saygı duyduğu ve onca başkaldırdığı dildi bu.

PASCAL

• YAŞAMI

XVII. yüzyıl Fransız yazarları arasındaki en büyük yaratıcı olmasa da en büyük olgu sayılan Blaise Pascal (1623-1662), Grand Siècle '*grandeur*'ünün en başta gelen düşünsel gerçekleşimidir. Büyüklüğü Corneille oyunlarının kahramanlarınınki gibi trajik bir büyüklüktür: İçinde tutku ve zorunluluk savaşım vermektedir, ta ki, Hıristiyan alçakgönül-

lülüğü sonunda aydın tutkuyu yeninceye ve hasta, çalışmaya pek elverişli olmayan bedeni üzerinde ise Grand Siècle insanının kahramanca iradesi üstün gelinceye dek. Tüm zamanların en büyük matemetikçilerinden biriydi. Gençliğini bilimlere ve insanların, dünyasal yaşamın yöntemli bulgusuna adadı. Jansenist eğitimi ruhunda derin bir iz bıraktı; hastalık bedeninde egemen oldukça ruhunda Port-Royal'in, Jansenist manastırın katı, münzevi dindarlığı giderek daha da güçlendi. Neuilly Köprüsü yakınında atları gemi azıya aldı ve ölümden bir mucize sonucu kurtuldu – bu olay onda Tanrı'nın bağışlayıcılığını gösterdiği pek az kişi arasında olduğu bilincini uyandırdı. 23 Kasım 1654 gecesi tüm varlığını sarsan mistik bir yaşantıyla Tanrı'yı buldu, "düşünürlerin değil, İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un, İsa Deccal'in Tanrı'sını", Hıristiyan, kişiliği olan Tanrı'yı, insanlara kutsal kitaplardaki öyküler aracılığıyla seslenen Tanrı'yı buldu. Geri kalan yıllarını bu mistik gece yönlendirdi. Ölümünden sonra üzerinde giysisinin içine dikilmiş bir parşömen bulundu, bunda o geceki yaşantısından sözcüklere dökebildiği büyük coşkunun kekeleyen itirafları vardı: "Joye, joye, joye, pleurs de joye" – ve de parşömen yaprağını bir anımsatıcı olarak sürekli yanında taşıdı.

• JANSENİZM

Bu görüngü gecesinden iki yıl sonra, 1656'da ruhunun tüm tutkusuyla kendisini dostlarına, ruhsal yöneticileri olan Jansenistlerin cizvitlerle savaşına adadı. Yol yordam bilmeyen bir cizvitin üstlerinden bilgi istemesi konusunda yazdığı kurmaca mektupları, *Lettres à un Provincial* takma adla yayımlandı ve savaşı seçkinlerin gözünde Jansenistlerin kazanmasını sağladı. Bu mektupları okuyacak olursak, Pascal'ın olağanüstü aydınlık tümcelerinden, Piskopos Jansenius'un kitabının neden söz ettiğini hemen anlarız, oysa, insanları lanetten kurtaran Tanrı sevgisi konusundaki savaşı konu edinen bu kitap bilimsel elyazmalarında alabildiğine karmaşık ve anlaşılmazdır.

Pascal tartışmayı soyut sevgi öğretisinden kısaca pratik ahlak alanına aktardı ve cizvitlerin günah çıkarıcılar olarak kolayca kurtuluş sağladıklarını yüzlerine vurdu. Bu tartışmada Pascal ve büyük ölçüde dünyasal bir tutumları olan jansenistler daha liberal cizvitlere karşılık, tıpkı İngiltere'de püriten yurttaşların High Church papazları karşısında davrandıkları gibi ciddi bir biçimde insanı ve dünyayı hor görmeye dayalı inziva düşüncesini temsil ediyorlardı. Jansenistler de insanı tozlar içinde kayan, güçsüz bir solucan sayarlar, Tanrı sevgisi olmaksızın hiçbir şey gelmez ellerinden – bu yüzden çok daha koyu bir dindarlıkla Tanrı'nın her şeye muktedir olduğunu bilip yakarmalıdırlar. Yine de, Aydınlanma ve romantizm öncülerini Jansenistlerde bulmuş ve onların şanını Sainte-Beuve yenilemiştir. Çünkü yazınsal açıdan ilkeler savaşından daha önemli olan Pascal'ın inanç konularında gündelik dille, esprili, hatta eğlenceli bir biçimde yazmış olması ve böylece Fransız topraklarında da teolojinin dünyasallaştırılmasını başlatmasıdır, ki bu olay Protestan ülkelerde yüz yıl önce gerçekleşmiştir. Öte yandan, jansenist anlayış Kilise'nin anlayışından daha katı olmakla birlikte, bu katılığı yüzünden Papa'nın saygınlığına bir başkaldırı, onun karşısında yer alıştır ve bu anlarda da daha sonraki her başkaldırının hazırlayıcısıdır.

Pascal giderek daha hasta bir durumda savaştı. Bu en Faustvari insan, iradesini son döneminde işkenceler içinde kıvranırken ve kendisini tümüyle jansenist tartışmasına vermişken, bir de ilk otobüs şirketini örgütlemeye vakit bulmuştur. Doğruluk için savaşım tutkusu içinde artık öyle bir noktaya ulaşır ki dış baskı yüzünden Papa'nın saygınlığı karşısında eğilen jansenist başkanlarla da ilişkiyi keser ve bağımsız bir biçimde, yapayalnız, sekteryanizmin tehlikeli denizine koşar – derken bir an için susar, bir daha tek satır olsun yazmaz, yalnızca ruhsal kurtuluşu için yaşar ve yakındaki ölümüne hazırlanır. Yetkin Katolik düşünür Romano Guardini bu "büyük suskunluğu" Pascal'ın inancının üçüncü durağına ulaşmış olmasıyla açıklar: İlki düşünürlerin Tanrı'sıydı, ikincisi o unutulmaz gecede bulduğu Hıristiyanlarınki ve son haftalarında kilisenin, Katolisizmin Tanrı'sını bulmuştur.

• *PENSÉES*

Son yıllarında büyük bir *apologia* üzerinde çalışmıştır; bu övgüde Hıristiyan dini öğretilerini akıllı, utkuya ulaşan usçulukla bağdaştırmak istemiştir. Bu yapıt yarım kalmıştır. Ailesi ve ona bağlı olanlar ölümünden sonra alabildiğine kendi gönüllerince geride kalan bölümleri ve notları bir araya getirmiş ve *Pensées* (Düşünceler, 1670) böyle doğmuştur. Pascal'ın ve belki de bütün Büyük Yüzyıl'ın en olağanüstü yapıtı budur. Şaşılası bir keskinliği ve perspektifi olan '*maxima*'larda[4] "insanın büyüklüğünü" ve insanın sefaletini belirginleştirir. İnsanın büyüklüğü ve sefaleti *düşünce*dir. "İnsanın büyüklüğü sefil olduğunu bildiği için büyüktür. Bir ağaç sefil olduğunu bilmez. Sefil olmak, demek oluyor ki, sefiller olduğumuzu bilmemizden ibarettir, sefaletimiz de büyüklüğümüzü kanıtlar. Bu, büyük efendinin, tahtını yitirmiş kralın sefaletidir." Ve insan Tanrı'yı *bilir* ve her şeyin amacı ve anlamı budur. "Hem insanı övmeyi iyi sayanları mahkûm ediyorum, hem azarlamayı iyi bulanları ve hem de eğlendirmeyi iyi bulanları; inleye inleye arayanlardan başkası haklı değildir. Stoacılar kendinize dönün diyorlar, orada dinginliği bulacaksınız ama bu doğru değil. Başkaları da diyor ki, çıkıp gidin ve eğlenerek mutluluğu arayın, bu da doğru değil. Hastalıklar geliyor: Mutluluk ne içimizde, ne de dışımızda: Mutluluk Tanrı'da ve içimizde ve dışımızda."

KLASİK TİYATRO

Grand Siècle'in gururu tiyatrodur. Fransız klasisizminin en gerçek, en bütünsel yapıt türü budur.

Fransız tiyatro binası top oynamaya özgü salonlardan oluşmuştur, demek, halkçı, hatta meyhane kökenli İngiliz ve İspanyol sahnesinden bir derece daha seçkindir. XVII. yüzyılın büyük tiyatroları, Hôtel de Burgogne ve Palais Royal'deki tiyatro tıpkı İngiliz tiyatro kumpanyaları gibi yüksek soyluların koruması altındadır; ama püriten yetkililerle savaşım vermeleri gerekmemektedir, oyuncular tüm toplumun gözdesidir. Büyük

4) Maxima: Kural, düstur, vecize, mesel. (ç.n.)

Paris tiyatro kumpanyaları, örneğin Molière'inki, yalnızca kentte sergilemezler oyunlarını, zaman zaman saraya da konuk olurlar ya da taşradaki şatolara "ziyarete" giderler. Saray ve şatolar daha çok baleyle birleştirilmiş sahne yapıtlarından hoşlanırlar, bu gibi oyunlarda XIV. Louis'nin kendisi de sahneye çıkar. Kadın rollerini başlangıçtan itibaren kadın oyuncular oynar; sahnede kadın kulağını incitecek hiçbir şey duyulmaz.

• SEÇKİNLİK

Böylece, sahne sanatı saray ruhuyla sürekli olarak canlı bir ilişki içindedir ve doğal olarak onun temsilcisi, taşıyıcısı olacaktır. Salt değeri konusundaki görüşümüz ne olursa olsun, Fransız tiyatrosu İngiliz ya da İspanyol tiyatrosundan daha seçkindir, tüm zamanların en seçkin yazınsal olgusudur. Bu seçkinlik yalnızca dışsal değildir, yalnızca içinde seçkin oyuncuların, seçkin bir dille, seçkin duyguları anlatmasından oluşmamaktadır. Oyunda rol alan kişilerin kendilerine nazik bir biçimde egemen olarak sürekli sahne arkadaşlarının ayrıntılara inilmiş, madde madde sıralanabilecek, açık ve mantıklı bir biçimde düzenlenmiş tezlerini beklemeleri ve ancak ondan sonra pek açık olmayan karşı tezlerini sıralamaya başlamalarından da oluşmaz. Fransız tiyatrosu sanatsal açıdan da seçkindir; çünkü en üst beklentilere sahiptir. Saraylı ölçülülük bilinci her türden ölçüsüzlüğü kovar, her türden çiğ rengi, her türden histeriyi yok eder. Bu tiyatroyu işleyenler ucuz etkilerden iğrenerek kaçınırlar. Olaylar Yunan tiyatrosunda olduğu gibi sahne gerisinde geçer ve böylece oyuncuların akrobatik, ucuz gösteriler yapmaları gerekmez. Oyuncu katı bir biçimde ozanın dilmaçıdır; tiyatro oyunu yalnızca oyundur, gösteri değildir.

• DISTANCE

Seçkinlik havasını "uzaklık coşkusu" da artırır; Fransız tiyatro oyunu klasik Eskiçağ'da ya da olasılıkla uzak ülkelerde, Türkler arasında geçer; çünkü onlar Eskiçağ gibi uzaklardadır.

• KURALLAR

Saray insanlarına, saltçı monarşi yurttaşlarına yakışacağı üzere, yazar, izleyici ve eleştirmen günümüzde neredeyse eğlenceli karşılanan bir özenle belirli kurallara uymaya dikkat eder. Bu oyun kuralı *üç birlik*tir. Bu ilke Aristoteles'in *Poetika*'sının aşırı katı bir yorumuyla getirilmiştir: Aristoteles, çağının kimi başarılı oyunlarından çıkardığı bu kuralları yalnızca önerir, yoksa onları trajedi için koşulsuz gerekli öğeler saymaz. Üç birlik: 1. Mekânda birlik, sahne oyununun baştan sona aynı yerde geçmesi gerekir, bu yüzden olabildiğince tarafsız bir yer seçilir, trajedilerde krallık sarayının avlusu, komedilerde herkesin karşılaşabileceği bir sokaktır bu yer. 2. Zamanda birlik, oyunun 24 ya da 36 saatte geçmesi gerekir. 3. Olay birliği: Ana olaya yan olaylarla ve epizodlarla renk katılamaz.

• İNANILIRLIK

İlginçtir, çağdaşlar üç birlik ilkesine sahnesel inanılırlığı gerekçe göstermişlerdir: Eğer sahnede birçok yılın olayına birkaç saat içinde tanık olursak ya da tiyatro yapıtı

bizleri İngiliz ve İspanyol sahnesinde olduğu gibi bir anda bir ülkeden ötekine götürüyorsa inanılırlığını yitirir. Çünkü Fransız klasiklerini her ne denli stilize edilmiş ve inanılırlığı az bulsak da, Fransızlar –kısmen şimdilerde bile– bunların düpedüz gerçeği betimlediğine inanır. Bizim gözümüzde her karakteri aynı biçimde perukalı, Barok bir XIV. Louis çağı yüksek soylusudur – ama çağdaşlarının tartıştığı konu, onların acaba gerçekten de yaşamdaki gibi yeterince Romalı mı, yeterince Türk mü olduklarıydı. Gerçekçilik göreceli bir kavramdır.

• GEREKLİLİK

Fransız tiyatrosu en baştaki sanatsal seçkinliğini çağdaşlarında oldukça az bilince ulaşan şu ilkeye borçludur: Gereklilik ilkesine. Corneille büyük oyunlarında, Racine tüm oyunlarında olay örgüsünü rastlantının yönlendirmesini dışlamıştır. Her şey önceden belirlenen koşullara ve oyuncuların karakterine göre, gerektiği gibi gerçekleşir. Yabanıl sürprizler, *'deus ex machina'*lar[5] yoktur. Oyun ilk sözden sonuncuya dek usçu bir biçimde, neden-sonuç ilkesine göre, içsel yasalara uygun bir biçimde çıkrıkta sağılır. Kuşkusuz, en üst düzey oyun türü budur. (O yüzden, pek çoğumuz yine de bunu Shakespeare'in keyfiliğiyle değişmiyoruz.)

• BİLİNÇLİLİK

Fransız klasisizmi sahneden genellikle Shakespeare'e öylesine yakın duran *'kitsch'*i ve naifliği kovmuştur: Bir Fransız klasik oyununu okurken ya da izlerken "bu eskilerin yine de çekici olduğunu" duyumsamayız, hiçbir üstünlüğün ayırdına varmayız, ondan sonra daha akıllı ya da bilinçli olamadığımızı biliriz.

• CORNEILLE

İki büyük oyun yazarı içinden Corneille'in[6] kişiliğinde Barok kahramanlık, Racine'inkinde Barok dindarlık egemendir. Corneille'in kahramanları irade insanlarıdır. Onların içinde zorunluluk ve tutku trajik bir çatışmaya sürüklenir: Ximene'nin babasının ölümü yüzünden sevgilisinden, Rodrigue'den öç alması gerekir (*Cid*); Horace kardeşinin nişanlısı Curiace'ı öldürmek zorunda kalır, Polyeuktos'un taptığı sevgilisini inancına uygun biçimde ölmek için terk etmesi gerekir. Kahramanları kendilerine egemen oluşun şampiyonlarıdır, insan üstü boyutlarda insanlardır. Oyunlarının en güzel, bize bugün de en sarsıcı gelen bölümleri o kısa, patetik ve sıkı tümcelerdir; bu tümcelerde Corneille'in ve onun aracılığıyla Barok'un olağanüstü cesareti ve erkeksiliği bir sözcük jestinde beden bulur.

5) Deus ex machina: Tiyatro sahnesinde olaya Tanrı'nın karışması, el atması. (ç.n.)

6) Pierre Corneille 1606'da Rouen'de doğdu. Önceleri avukattı, oyun yazarlığı 1629'da başlar, ilk büyük başarısı *Cid* 1636 tarihini taşır. En önemli oyunları: *Horace*, *Cinna* (1640), *Polyeucte* (1643), *Rodogune* (1645), *Œdipe*'tir (1659). Uğraşısının orta yerinde sahne başarısı onu terk eder, yaşlanınca sahneyi yeniden fetheder, ama artık Racine'in acımasız rekabeti Corneille'in yaşamını karartmaktadır. Keyifsiz ve çok yaşlı bir durumdayken 1684'te ölür.

• RETORİK

Bu retoriktir, Corneille'in tüm oyun sanatı budur, ama çok güzel bir retoriktir. Corneille'in her oyunu bir şeyin olması (sahne gerisinde), böylece yeni bir trajik durumun bunu izlemesi ve oyuncuların birbirine ya da *confident*'lerine, güvendikleri o kişiliği belirsiz kişiye ya da monolog biçiminde kendilerine içlerinde zorunluluğun ve tutkunun nasıl savaştığını anlatmalarından oluşur. Öylesine olağanüstü güzellikte ve akıllıca anlatırlar ki insan kimi zaman trajik gerilimi duyumsamadıklarını, yalnızca "*deliberal*" bulduklarını, yani ölçüp biçtiklerini, özenle incelediklerini sanır: İçlerinde güçlü olan hangisidir, zorunluluk mu yoksa tutku mu?

• YÜCEGÖNÜLLÜLÜK

Corneille'in zorunluluk ahlakının ve gönüllülüğünün sonucu olarak her karakteri yücegönüllüdür, duygularının soyluluğu konusunda birbirleriyle yarışırlar. Her an birbirlerinin ve kendilerinin yaşamını feda etmeye hazırdırlar; Horace yurdu uğruna kaynını öldürmeyi doğal bulur, ama kız kardeşi Sabine düello edenlerin arasına koşar ve en iyisi kendisini öldürmelerini ister. Halk akraba kardeş çiftlerinin birbirleriyle düello etmesine karşıdır, ama Horace'lar ve Curiace'lar birbirlerini öldürmelerinden yanadırlar, bu her ne denli eski sevgili tanıdıklar arasında gerçekleşecek olsa bile; yaşlı Horace (chevalier romaine) büyük düellonun sonunda bir korkağa yakışırcasına sağ kalan oğlunu hemen öldürmeye kalkışır; genç Horace yaşamını krala adar, derken, babasına bağlanır ve de bunun üzerine hemen onun yerine karısı ortaya atılır vb. Corneille oyunlarının tek insani karakteri Polyeuktos'u Hıristiyan yapan, ama yine de onunla birlikte şehit olmak konusunda ikircime kapılan Néarque'tır – bunun da kısa bir süre için böyle olduğu doğrudur ya! Polyeuktos'u ve Néarque'ı idam ederler, ama onların sonundan ders alanlar hemen Hıristiyan olurlar ve de ya şehit olacak ya da manastıra çekileceklerdir.

• YAŞLILIK DÖNEMİ OYUNLARI

Corneille büyük trajik yükseltiyi, tümüyle nedensel bir gerekirliliğe göre kurulmuş oyunların düzeyini uzun süre koruyamadı; daha sonraki oyunları artık gerçekten trajik değil de, karmaşık bir olay örgüsüne sahip, romanımsı sahne yapıtlarıdır. Bunlar rakibi Racine ile yarışamamıştır.

• RACINE

Jean Racine'i[7] Jansenist Port Royal Manastırı yetiştirmiştir ve her ne denli sahnede ünlü olduğu yıllarda yaşam biçimi ve düşünceleri bakımından münzevi ustalarından uzaklaşmışsa da gizli bir zincirle onlara bağlıydı ve bu bağ onu zamanla başlangıcına çekti.

7) Jean Racine 1639'da La Ferte-Milon'da, Soissons yakınlarında doğdu, 1699'da Paris'te öldü. En önemli oyunları: *Britannicus* (1669), *Bajazet* (1679), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674), *Phèdre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie*'dir (1691).

• RUHSAL BETİM

Oyunlarını Corneille'den de daha katı bir biçimde içsel gerekirlilik ve ruhsal olaylara dayandırır. *Bérénice*'in önsözünde yaşlanan Corneille'in oyunlarıyla savaşarak ilkeyi belirleyen de odur: "Pek çok olay örgüsü, ne dehalarını yeterli bulan, ne de tutkuların ateşinin, duyguların güzelliğinin ve dile getirmenin şıklığının desteklediği basit olay örgüsüyle beş perdede izleyicilerini oyuna bağlayacak gücü bulabilen ozanların sığınağıdır." Onun oyunlarında da zorunluluk ve tutku birbirleriyle savaşım içindedir, ama utkuya ulaşan tutkudur. Odak noktalarında Euripides'in oyunlarında olduğu gibi tutkuya saplanıp kalmış kadınlar yer alır (en yetkin oyunu *Phèdre*'de konuyu Euripides'ten almış olması bir raslantı değildir: Agrippine (*Britannicus*'ta) ve Athalie iktidar çılgınlarıdır, klasik Lady Macbeth'tirler, üvey oğluna tapan Phèdre, sevisiyle alay edilen Hermione (*Andromaque*'ta) ve kudretli sultanın gözdesi Roxane (*Bajazet*'de) sevisel tutkunun gözleri körelmiş kurbanlarıdır. Klasik ölçülülük ve retorik boyunca tutkunun yeraltı dünyasındaki kanlı ırmağı uğuldayarak akar – Racine bir Fransız olmasaydı Shakespeare ve çağdaşları gibi oyunlar yazardı.

• DAHA SONRAKİ DÖNEMİ

Ama bir Fransız olarak dünyaya gelmişti ve yüzyıl onu saray nedimi olarak yontup biçimlemişti. En iyi oyununun, *Phèdre*'in başarısızlığa uğraması üzerine yıllarca başka oyun yazmadı; Mauriac'a göre bunun nedeni artık dağarını tüketmiş olmasıydı, skalası o denli geniş değildi. XIV. Louis onu ve Boileau'yu saray tarihçiliğine getirdi, şanının dolaysız tanıkları olsunlar diye seferlere yanında götürdü ve belki de iki büyük kitap kurdunun askerler arasında nasıl düşüp kalkacaklarını görüp eğlenmek için yaptı bunu. Oysa, Racine'in Port Royal'den getirdiği inziva eğilimi giderek güçlendi. Tiyatro geçmişinden o denli üzgün, pişmandı ki oğullarının tiyatroya adım atmalarını yasaklayarak başlarına iş açmamalarını, babalarının ününe gölge düşürmemelerini sağladı. Çünkü Racine'in dönekliği XIV. Louis'nin dönekliğiyle aynı zamana rastlar. Gerçek saray nedimi inanç yaşamında da hükümdarını izler. Şimdi artık oyun yazmasının tek nedeni, yaşlanan kralın canı gibi sevdiği kadınına, gözde Mme. de Maintenon'a yaranmaktı. *Esther*'i ve *Athalie*'yi St. Cyr Kurumu'nun kız öğrencileri oynadı; sonuncusu püriten bir biçimde, hiçbir dekor kullanılmaksızın ve özel bir odada oynandı.

• GÖZDEN DÜŞÜŞÜ

Yine de, kralın gözünden düştü. Söylentiye göre, bir defasında belki de kötülüğünü isteyenlerin teşvikiyle krala vergi ödeyen halkın acıklı durumu üzerine bir dilekçe sundu ve yüklerin azaltılması için planlar yaptı. Kral bunun üzerine Racine'den yüz çevirdi ve o da kralın desteğini yitirdimesinden dolayı buruk bir yürekle öldü.

• SEVİ

İngiliz oyununda tutku, İspanyol oyununda onur olan şey Fransız oyununda sevidir. Corneille'in ve Racine'in kadın kahramanları ve erkek kahramanları trajik çatışmaları

ve durumlarına karşın, sevinin saraylı biçimlerinden bir dakika olsun vazgeçmezler: Yüreklerinin kadınına en bunalımlı anlarında bile Madame diye seslenirler ve güzelliklerine ilişkin hayranlık dolu deyimleri de ihmal etmezler; Polyeuktos'un karısı Pauline zavallı, şehit olmaya hazırlanan kocasını ağır bir biçimde azarlar, ona kaplan der; çünkü ölmekle karısına ciddi bir acı vermeye kalkışmıştır. Çağın gözünde hiçbir şey yeterince şövalyece değildir: Eleştirmenler zalim Neron'un Junie'ye, onu elde ettikten sonra yeterince şövalyece davranmadığını belirterek sitemde bulunmuşlardır. XVII. yüzyıl Fransız'ı sevdalı olmayan bir genç düşünemediği için, Racine, Hippolyte'in Phèdre'e karşı soğukluğuna Hippolyte'in başka birine, genç bir kıza sevdalı olmasını gerekçe gösterir – ve böylece Hippolytos'un, Euripides'in avcısının tatsız ve Yunanlı erkek yalnızlığı geçer gider.

• CORNEILLE VE RACINE ARASINDAKİ AYRIM

Yine de, sevi Corneille'in ve Racine'in trajedilerinde tümüyle başkadır. Corneille'de sevi de usçu bir duygudur, *mérite*'in, erdemin onaylanışıdır. Ve de Corneille oyunlarının büyük paradoksu, der Lanson, karakterlerinin bir zorunluluğu yerine getirmeleri sonucu birbirlerinin sevisine "layık olmalarıdır", buna karşılık, zorunlulukları onlardan seviden vazgeçmelerini beklemektedir; tüm olağanüstü *Cid* bunun üzerine kuruludur. Racine'de sevi akıl işi değildir, gerçek sevidir; Mauriac'a göre oyunlarıyla sevi tarihinde yeni bir bölüm başlamaktadır. Ozanlar da zaten bu zamana dek şöyle bir kurmaca içinde yaşıyorlardı: Uzun süren bir yanılıp yakılmadan sonra bile olsa, ağır bedeller ödemek durumunda kalınsa bile, sonunda, tapınılan varlığı hiç koşulsuz fethetmek olanağı vardır; Racine karşılıksız sevenin gözünde sevdalı olduğunu anlayan ve onu trajik bir konuma sürükleyen ilk kişidir, düpedüz havadır, yokluktur: Pyrrhus Andromaque'a boş yere tapar, Oreste Hermion'a boş yere tapar – yürekler arasında aşılmaz bir uçurum vardır, onun içine düşülebilir yalnızca, hem de trajik bir biçimde.

• KOMEDİ

Komiklik genelikle trajik öğeye göre zamana karşı daha az dayanıklıdır. Fransız klasik trajedilerinden günümüzde yurtlarının dışında yine de pek az kişi hoşlanmaktadır, buna karşılık, Fransız komedisi her ulusun sahnesinde günümüze dek yaşamını sürdürmektedir. Bu komedi bir addır: Molière.[8]

8) Molière, gerçek adıyla Jean-Babtiste Poquelin, 1622'de Paris'te doğdu. Babası döşemeci ve krallık uşağıydı. Bu san babasından Molière'e geçer ve zaman zaman üzerine düşen işleri yapar. Oyunculuk ve oyun yazarlığı mesleği 1643'te başlar. Kumpanyasıyla yıllarca bir gezgin yaşamı sürdürür, sonunda 1648'de Paris'e ulaşır, kumpanyası 1661'den başlayarak Palais Royal'de oyun sergiler. 1659: *Les précieuses ridicules*, 1661: *L'école des mars*, 1662: *L'école de femmes*. Aynı yıl evlenir, oyuncu arkadaşı ve eski sevgilisi Madeleine Bejart'ın kızı Armande'ı alır, o da oyuncudur, 1664'te *Tartuffe*'ün ilk sahnelenişi çok büyük bir skandal yaratır, yasaklanır, ancak 1669'da bir bütün olarak yeniden sahneye çıkar. Diğer önemli yapıtları arasında *Don Juan* (1665), *Le misanthrope* (1666), *Le médecin malgré lui* (1666), *Georges Dandin*, *L'avare*, *Le bourgeois gentilhomme* (1670), *Les femmes savantes* (1672), *Le malade imaginaire* (1673) sayılabilir. Bu yılın 17 Şubat'ında sahnede fenalaşır; tiyatro çalışanları o akşamki kazançlarından olmasınlar diye temsilden vazgeçmez, evine gider ve ölür. Gizlice gömülür; çünkü oyuncuları kutsal toprağa gömmek yasaktır.

• KÖKLER

Molière'in büyük trajedi yazarları gibi köklerinden kopması gerekmemişti. Tiyatrosu Ortaçağ farce'larından ve pazar komedilerinden süzer yaşama gücünü – ve belki de ölümsüzlüklerini buna borçludur. En içtenlikle eğlendiğimiz yapıtları olağanüstü başarılı pazar komedilerinden başkaları değildir: Örneğin, *Zoraki Tabip*. Sözcüğün Fransızca anlamıyla esprili değildi; oyunlarında bonmot'lar, iyi espriler bulmakta güçlük çekeriz. Komikliği sağlayan, olay örgüsü, oyuncular ve Büyük Yüzyıl'ın yazarlarında çok seyrek görülen şu unsurdur: Molière'in bir fantezisi vardır.

• KLASİSİZM

Ama ünlü büyük sahne yapıtları tıpkı Fransız klasik trajedileri gibi yükseklerde yer alır. Bunlarda üç birlik kuralına uyar ve büyük trajedi yazarları gibi aynı klasik şiir ölçüsünü kullanır. İzleyicisi düzyazıya karşılık eskimiş *aleksandrin*'i tercih eder ve komediye karşılık da azami bir beklentisi vardır.

• KARAKTER KOMEDİSİ

Bu komedilerde *karakter*, trajedilerde gereklilik olan şeydir. Psikoloji XVII. yüzyılda doğar, insanın iç yasalarına karşı duyulan merak yığınla yazınsal portre ve karakter betimi yaratır. İzleyicilerin sahnede de karakterler, yani eylemleri içsel gereklilikten doğan tipler görmek istemesine şaşılmaz. Bu karaktere özgü determinizm komedilerde de rastlantıyı dışlar, komedileri soylulaştırıp kurallara bağlar.

• AÇILIM

Molière'in yapıtlarında yalnızca *dénoument*, yani açılım gereklilik dışıdır; anlaşılan, bununla tıpkı özgün konular bulmakla pek uğraşmadığı gibi uğraşmamıştır. Açılım çoğu kez deus ex machina'dır: Beklenmedik bir miras ya da yitirilmiş ve bulunmuş bir baba her şeyi yoluna koyar – ya da açılım hiç yoktur, her şey eskisi gibi kalır. *Georges Dandin*'de ve *Le misanthrope*'un sonunda olduğu gibi. Yasa dışına çıkan, gerekliliği olmayan sonuç belki de sahne imgelemini açımlamaya ve tümünün yine de bir şaka olduğunu, ciddiye alınmaması gerektiğini göstermeye yarar; *Tartuffe*'ün sonunda örneğin bu yatıştırmaya kesinlikle gerek vardır.

• *LE MISANTHROPE*

Molière'in derece derece gelişmesinin en üst basamağı *Le Misanthrope*'tur. Burada karakter komedisi aslında "kendisini aşar": İnsanlardan kaçan Alceste artık bir karakter, bir tip değil, gizemi üzerinde Fransız eleştirisinin yüzyıllardır düşündüğü tuhaf bir kişiliktir. Molière bununla ne demek istemiş olabilir? Sarcey'nin[9] varsaydığı gibi uzlaşmalara, yaşamın tüm sahteliğine mi saldırmak istedi? Ya da Michelet'nin[10] savladığı gibi

9) Francisque Sarcey (1828-1899): Fransız tiyatro eleştirmeni. (ç.n.)
10) Jules Michelet (1798-1874): Fransız tarihçi ve düşünür. (ç.n.)

Alceste aracılığıyla sarayı mı eleştirdi? Yoksa Lemaître mi haklı, Alceste'te acımasızca, daha sonraları Robespierre'lerin çıktığı o saf Fransız tipini mi gözler önüne sermek istemişti? Kuşkusuz olan şudur: *Le misanthrope* XVII. yüzyılın o erişilmez kültür sahibi izleyicisi için bile üst düzeydeydi ve o zamandan beri de gerçekten güncelleşememiştir.

• TRAJİKOMİK

Bu oyunda en güçlü olan da zaten Molière'in üst düzey komedilerinde genellikle alabildiğine sorunsallaştırdığı şeydir: Öyle olağanüstüdürler ki artık gerçekten de eğlenceli değildirler. Gülünecekse, olsa olsa oyuncuların yanal olarak, komedi etkisi hatırı için söylediklerine ya da yaptıklarına gülünebilir – özlerinin kendisi hiç de eğlenceli değildir. Hatta, daha çok trajik bir eğim gösterir. Molière'in komedileri büyük Fransız trajedilerinden daha sarsıcıdır. *Le misanthrope*'ta tek bir haklı insanın kıvranışlarını görürüz; *Don Juan*'ı dramatik bir ölümle sona erer; *Tartuffe*'te sempatik bir aile yavaş yavaş şeytan gibi bir alçağın kurbanı olur; *Cimri*'ye adını veren karakter, Harpagon trajik bir pathos içinde kıvranır ve sahnede çığlıklar atar durur; bunlarla eğlenebilen varsa eğlensin! *Hastalık Hastası* baştan sona hasta odasının ilaçlarla ve ölüm korkusuyla ekşimiş havasında geçer; *Georges Dandin* ancak sıkılı yumruklarla baştan sona izlenebilir: Küçük insanın soylular tarafından alçakça kandırılması kentsoylu izleyicinin insana saygı duygusunu ayaklar altında ezer.

• KİŞİLİĞİ

Bu oyunların gerisinde yer alan insan ve yaşam, bu asık yüzlü havanın esaslı gerekçesidir. Molière'in tüm yaşamı savaşım ve çekilen acılardan oluşur; önceleri yoksullukla (daha sonraları çok üst düzeyde, bohem bir yaşam sürmüştür), derken hastalıkla uğraşır. Hastalanma Molière ile öylesine özdeşleşmişti ki o çağın bir broşüründe onunla *hipoconder*[11] diye alay edilir – ve de hastalığına Molière'in doktorlardan delice nefret etmesi eklenir; bu, yapıtlarında dönüp dolaşıp karşılaştığımız bir motiftir. Sganarelle, "Vous êtes aussi impie en medecine?"[12] diye sorar inançsız efendisi Don Juan'a. Her gerçek bohem gibi büyük bir arzuyla sessiz evin mutluluğunu arıyordu, ama aile yaşamı mutsuzdu, karısı "sarayın ve kentin" o canlı ilgisinin yanı sıra kendisini seçkin beylerle aldattı. Onu kıskananlar ve düşmanları türlü türlü suçlamalarla kendisini işkenceye yatırdılar: Yapıt hırsızlığı, ahlaka aykırılıkla, ensestle (sevgilisinin kızıyla evlendiği için) ve en başta da bu katı mı katı biçimde dindar çağda dinsizlikle suçlandı! Büyük skandal *Tartuffe*'ün çevresinde koptu: Gözlerini belerten dindar kötüde Cizvitler Jansenistleri, Jansenistlerse Cizvitleri bulmuşlardı; yine de, her iki taraf da oyunda dindarlıkla alay edildiğini sandıkları için çok sinirlenmişlerdi. Olasıdır ki, *Tartuffe* gerçekten de yalnızca sahte dindarlığa karşıdır; ama La Bruyère çok haklıdır. "Eğer taklitçiyi incitirsek, maskenin ardındaki yüzü de incitmek tehlikesi vardır."

11) Hipoconder: Hastalık kuruntusu. (ç.n.)
12) Siz doktorluk biliminde de mi dinsizsiniz?

• LİBERAL Mİ?

Ama XIX. yüzyıl anlayışının, Brunetière'in haklı olması olasılığı da var: Molière belki de gerçekten Aydınlanma'nın öncüsüdür ve sahte dindarlık aracılığıyla gerçek dindarlığa saldırmak istemiştir. Molière'in dünya görüşü tıpkı bir başka ozanınki, bu yüzyılda bir fantezisi olan *La Fontaine*'inki gibi, Montaigne ve Voltaire arasında yer alır. XVII. yüzyıl büyük Barok dindarlığı çağıdır; ama genel usçuluk dinsel görüntünün ardında özgür düşüncenin giderek güçlenmesine yardımcı olur. Unutmayalım ki, Pascal büyük övgüsünü (apologia) paganlara, Yahudilere ve Protestanlara karşı değil, "libertinus"lara, yani özgür düşüncecilere karşı yazmıştı.

Öteki Klasikler

• LA FONTAINE

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Molière'in ruhuna en yakın olan, *Fable*'ların, sonsuz bir canlılığa sahip manzum öykülerin yaratıcısı La Fontaine'dir.[13] La Fontaine baştan sona ozandır; belki de bu usçu Fransız yüzyılında tektir. Düşler kurdu, okudu, konuştu ve bu arada yazdı – ve ailesini, malını, güzelim bir unvanı olan (maître des eaux et forêts, "suların ve ormanların kâhyası") görevini ihmal etti. Çocuksu bencilliği ve dalgınlığı konusunda pek çok öykü anlatılır. Kişiliğinin çekiciliği de şiirlerini öylesine tatlandıran bu yanıdır. Bu usçu yüzyıl da ozansal yaratıda *vérite*'nin, gerçekliğin ve *raison*'un, usun, kurallara özenle uymanın ötesinde belirsiz bir şeyin olduğunu ve yaratının çekiciliğini de bunun sağladığını biliyordu; buna bir ad bulamadılar ve *je ne sais quoi* demekle yetindiler. La Fontaine bu je ne sais quoi'nın olağanüstü temsilcisidir.

Ama hafiflik ve dolaysızlık da yoktan var olmuyor. La Fontaine ancak çok zor bir biçime, çok dolambaçlı yolları ve yanılgıları aşarak kendi naifliğine ulaştı. Masallarının ilk derlemesi kırk yedi, ikincisi ise elli yedi yaşındayken yayımlandı. Masallarını bulan kendisi değildir – hayvan masallarının, ancak içlerinde eğer Eskiçağ geleneklerini duyumsuyorsak tadına varılabilir; bizim hayvanlar konuşuyor ve ahlaksal dersler sunuyor diye bir itiraza hakkımız yoktur. Görünüşte oyun oynar gibi ortaya atılmış küçük şiirlerle çok uğraşmış, onları cilalayıp parlatmıştır, çoğu kez özgün biçimin bir tek dizesi bile kalmamıştır geriye. Çok Fransız bir sanatçıdır, en Fransızlardan biridir: Şiirlerine bilinçaltının derinliklerinden ve sislerinden hiçbir şey girmez, her şey açıktır burada, temiz ve özenli bir çalışmadır, Fransız "sularının ve ormanlarının" sevinci titreşir bu şiirler üzerinde.

13) Jean de La Fontaine 1621'de Château-Thierry'de doğmuş ve yaşamının büyük bölümünü burada geçirmiştir. Fouquet'den, sonra onun gözünden düşünce Duchesse de Bouillon'dan destek aylığı alır. Karısını terk eder, yirmi yıl boyunca Mme. de la Sablière'in yanında konuk olur, derken başka bir yerde kalır. 1693'te suçlarından pişman olmuş ve 1695'te ölmüştür. *Fables*'ın birinci ve ikinci bölümü 1668'de yayımlandı, sonuncu ise 1694'te çıktı.

• KİLİSE VAİZLERİ

Yüzyılın hitabet kültürünü en temiz biçimde dile getiren büyük dinsel vaizler, Bossuet (1627-1704), Bourdaloue (1632-1704) ve Massillon (1663-1742) Fransız klasisizminin bütünlüğüne sımsıkı bağlıdır. İçlerinde en belirgin olanı "Meaux Kartalı", Dauphin'in (taht vârisi) eğiticisi Bossuet'dir. Çalışmalarının büyük bölümü kilise tarihine ilişkindir: Gallik kilisenin Quietist mistiklere karşı bağımsızlığı ve Hıristiyan mezheplerinin birleştirilmesi uğruna verdiği savaştır bu. Yazında öncelikle çok büyük boyutlu *yas konuşmaları* ile yer alır; XVII. yüzyıl ;grandeur'lerine büyük, saygın ve kahramanca bir yaşamdan sonra Bossuet'nin ağzında çınlayan büyük, saygın ve kahramanca bir yas uygun düşerdi – İngiliz Kraliçesi Henriette'in, başı vurulan I. Charles'ın dul eşinin tabutu başında bu yüzden konuştu, sözleri Büyük Condé gömütlüğünde çınladı. Büyüklerin yaşamı, Tanrı'nın himayesini nasıl istenirse öyle yücelten ya da yerden yere vuran bir yığın sarsıcı örnek sunar, ama aynı zamanda iradenin ve zorunluluğun mucizeleri konusunda da yol göstericidir. Konuşmalarını okurken Corneille trajedilerinin ruhsal olarak yanı başında duyumsarız kendimizi.

• FÉNELON

Mantıklı, dogmatik ve saygın Bossuet'nin karşıtı Fénelon,[14] yüzyılın en tuhaf, en karmaşık insanıdır; aynı kişide buyruklar veren bir büyük beyefendi ve alçakgönüllü, iyiyürekli aziz yanyana yer alır, tutucudur ve gelecek devrimlerin öncüsüdür, duygusal, Rousseau'yu anımsatan bir karakterdir. Romanı *Les aventures de Télémaque* (1699 ve 1717), öğrencisi XIV. Louis'nin genç yaşta ölen torunu Duc de Bourgogne için yazılmıştır. Odysseus'un oğlunun serüvenlerini anlatır, gezip dolanmaları sırasında Mentor gence her türlü iyiliği öğretir, ki bir taht vârisinin bunları bilmesi gerekir. Bir yandan henüz korsanları ve denize özgü öteki koşullarıyla Barok bir romandır, öte yandan içinde artık daha sonraki çağların Yunan hayranlığı dile gelir.

• BOILEAU

Fransız klasisizminin kendisinden önce oluşmuş olan yasalarını *Art Poétique*'inde Boileau-Despreaux[15] toparlamıştır. Ana çizgilerine daha önce değinmiştik, şiirin amacı gerçekliktir, demek ki, usçudur. Adalet, doğa, us aynı anlama gelir. Gerçeklik, hakikat tek olduğuna göre yalnızca tek bir biçimde betimlenebilir: Kurallara uymak yoluyla. Boileau'nun estetiği normatiftir, bu saltçı monarşinin ruhuna da uyar. Boileau'nun kendisi bir kentsoyludur, şiirin kurallarına tıpkı Püritenler gibi, kendisiyle çağdaş İngi-

14) François de Salagnac (ya da Salignac) de la Monthe-Fénelon, 1651'de Fénelon şatosunda, Périgord'da doğmuştur. 1689'dan başlayarak Duc de Bourgogne'un eğitmenidir, 1659'dan başlayarak Cambrai kardinalidir, 1697'den sonra Quietist öğretileri yargılaması sonucu kilise topraklarına çekilir ve burada 1715'te ölür. Richelieucü hırsı gerçekleşmemiştir.

15) Nicholas Boileau (Despreaux) 1636'da Paris'te doğdu; avukattır, ama mesleğini yapmaz. Yergilerini 1660'ta yazmaya başladı, 1673 yılında kral ona aylık bağladı, 1677'den başlayarak Racine'le birlikte krallık tarihçisidir. 1711'de öldü. *L'Art Poetique* 1674'te yayımlanmıştır.

liz kentsoyluları gibi, önceden belirlenmiş dinsel kurallarmış gibi büyük bir kaygıyla sarılır – bu katılık o sıralar kentsoylu havasına egemendir.

• OZANLIK MESLEĞİ

Kurallar tıpkı Aristoteles ve Horatius çağında olduğu gibi yapıt türlerinin kurallarıdır. Yapıt türü kuralı genellikle teknik bir reçetedir: Şöyle ya da böyle yaz ki, iyi bir od, trajedi vb. yazasın. Boileau'nın kurallar öğretisi şiire, erbabı olmanın gerekli olduğu bir meslek olarak bakar – burada da sarayın dış görünüşünün ardında kentsoylu öğe dile gelir.

• SINIRLAR

Şiirin aracı *imitacio*, yani taklittir, bu anlamda artık Antik örneklerin değil de doğanın taklitidir. Ama sanat doğayı ancak belli bir ölçüde taklit edebilir: *Güzel*'in sınırları içinde, çirkin, yakışıksız, gündelik yaşama özgü olan şey sanatın konusu olamaz; çünkü okuyucuda ya da izleyicide *agrément*, yani hoş bir duygu yaratmaz. Fransız *poetika*sı büyük Antik gelenekleri izleyerek ya da saray yüzyılının kolektif karakterine uygun olarak ozanı değil de izleyiciyi baş kişi sayar: Okuyucuya sevinç sağlayamayan, iyi bir ozan olamaz.

• GENEL İNSANA ÖZGÜ

İşte, tam da bu yüzden, herkese, yani her *honnête homme*'a, iyi eğitim görmüş ve iyi bir kökeni olan beyefendiye ve hanımefendiye seslenen şiire şiir denir. Boileau her türden seçiciliği ve her türden uzmanca unsuru bir yana bırakır; şiirin daha sonraları "genel insana özgü" adı verilen şeyi anlatması gerekmektedir. Klasik sanatın amacı bireyin tuhaflıklarını, ilginçliklerini, nüansları ve atmosferleri açıklamak değildir; geneli ve sonul geçerliliği, yani insanda her zaman ve her yerde aynı olanı arar.

• KLASİSİZM VE ANTİK

Fransız klasisizminin Eskiçağ ile pek fazla alışverişi yoktur. Antik yapıt türlerine saygı duyar, Roma yazınının şıklığını ve süslü konuşma biçimini taklit eder; Geç Roma stoacılığından bir şeyler aktarır; ve bunun dışında yapıtlarını Antik, tumturaklı tümcelerle doldurur, Antik adlardan özellikle hoşlanır. Clitandreo'ları, Kleanthes'leri, Theraminos'ları bulur, hatta La Bruyère'de Téléphon adlı bir beyle bile karşılaşırız – ama gerçek Antik'i genellikle bilmezler ve de bilselerdi dehşete kapılarak ya da aşağılayarak yadsırlardı. Yunanlılarla ilgili olarak en çok sezgi Racine'deydi; sezgisine yapıtlarında o da klasik bir biçim vermiştir.

• ESKİLERİN VE MODERNLERİN SAVAŞI

Böylece, çok iyi anlaşılacağı üzere, yüzyılın sonunda dışsalllaşan Antik'e karşı bir tepki doğdu, *querelle des anciens et des modernes*, yani eskilerin ve yenilerin savaşı başladı. Eskiçağ insanlarını onlardan farklı olmamıza karşın neden taklit ediyoruz? "Modernlerin" en başta gelen sözcüsü Charles Perrault (1628-1703) şu tezi ileri sürüyordu: Modernler daha sonra geldiler, demek daha çok şey biliyorlar; ruhbilimleri daha gelişkin:

usavurmaları daha yöntemli; kitap basımı onlara yardım ediyor; Hıristiyanlık onları yüceltiyor ve son olarak da XIV. Louis gibi bir kralın koruması altındalar. Fontenelle'in (1657-1757) değinisinde *gelişme* düşüncesi daha güçlü bir biçimde çınlar; usçuluk doğal olarak tarih felsefesinin sonucudur: Eğer kimi engeller yüzünden bugüne dek Eskiçağlıları aşamamışlarsa, önünde sonunda onları aşacaklardır. Modernlerin saldırısı önce Boileau'ya yöneldi, ama Boileau yalnızca yarım ağızla yanıtladı bunu: Ruhunun derinliklerinde o da modernlere hak veriyordu ve bir sonraki yüzyılda savaş kesin olarak modernler, usçular lehine sonuçlandı.

Ruhbiliminin Doğuşu

İtiraf edelim ki, Grand Siècle yazınından günümüz anlayışına daha yakın olanlar, kuralların dışında kalanlardır; çünkü bir "yapıt türü"nde yazmadılar, daha çok, kuralı olmayan bir şey yazdılar. İlkin içlerinde en doğrudan biçimde dile gelen ve bu yüzyılda gerçekten büyük olan saray kültürünün sözcüleri soylu yapıtseverleri düşünüyoruz.

• MME. DE SÉVIGNÉ

Mme. de Sévigné'yi bu yüzden seviyoruz; hafif, renkli, çekici bir gevezeliği olan esprili *Mektuplar*'ı bizleri saygın görünüşünün ardına götürür, bizlere insanların perukalar ve katı, dantel, süslü giysiler içinde neler duyumsadıklarını sezdirir. Yüzyılın beğeni tarihinin en önemli verilerini de Mme de. Sévigné'nin ve mektuplaşma arkadaşının, Bussy-Rabutin'in (1618-1693) mektupları sağlar; çünkü bunlarda izleyiciler dile gelir, yazının "agrémant" sunmak istediği o bildik toplumsal katmandır bu.

• MEKTUPLAR ÇAĞI

Mektuplar bu çağda günümüzden çok başka bir anlama gelir. Eski dünyada mektup haberleşme aracıdır: Günlük haber, telgraf haberi ve renkli röportaj, yerel aktarma, film haberleri ve zeki habercinin olaylarla ilgili yorumudur. Güzel mektuplar elden ele dolaşır, kopya edilir, derken zamanla derlenip kitap olarak yayımlanır. XVII. yüzyıl mektup yazmanın altın çağıdır: Mektuplaşanlar hümanist mektubun biçimsel geleneklerini haber edinme sansasyonalizmiyle ve kolektif yaşamın, *conversation*'un hoşluklarıyla birleştirirler. Örnek-mektup-derlemeleri insanlara mektup yazma sanatını öğretir, mektup yazma biçimi o denli sevilir ki başka alanlara da geçer, romanları ve ders kitaplarını da mektup biçiminde yazmaya başlarlar. Bu büyük mektup sanatının en üst noktası Mme. de Sévigné'dir.

• ANA VE KIZI

Mektuplarının büyük bölümünü Provence'ta yaşayan kızı Mme. de Grignan'a yazmıştır. Mme. de Sévigné'yi yaşatan tutku kızına karşı duyduğu ateşli, sabırsız sevgiydi. Biraz soğuk ve bencil bir doğaya sahip kızı bu sevgiye Mme. de Sévigné'nin beklediği ölçüde

karşılık vermedi ve bu yüzden de Mme. de Sévigné'nin mektupları yalnızca haberler vermekle kalmayıp kızının yüreğini de narin bir biçimde kuşattı. Kızının onlara gösterdiği mektuplarını övmelerini bekler, kızı onunla övünsün ve onu daha çok sevsin ister. Bu türden etkileyici kişisel bir niyetle büyük kadın yazarlar arasında sık sık karşılaşırız onunla.

• ALTIN ÇAĞA ÖZGÜLÜK

Bu mektuplardan Fransızların klasik çağının yalnızca dışarıya yönelik olarak kurallara uygun, düzgün, dengeli olmadığını, iç taraftan da bir uyumun etkisi altında olduğunu rahatça görebiliriz. Mme. de Sévigné'nin mektupları Fransız altın çağının en altın çağa özgü havası olan açılımlarıdır. Dünyasal sevinçler ve içtenlikli dindarlık bu ruhta yetkin bir denge içindedir. Büyük Yüzyıl'ın stoacılığı doğal bir cesaretle, seçkin kan mirasıyla birleşir ve darbelere katlanmak konusunda insana güç verir. Gözleri artık doğaya açılmıştır – işlenmiş, uysal saraylı doğasına doğru yönelir ve kent yaşamı, söyleşme sanatı, incelikli insan betimi ve ruhsal betimler binlerce inanılır sevinç sunar. O zamanlar yaşamış olmak ne güzel olurdu... Mme. de Sévigné'nin şunları yazmasına şaşmıyoruz: "Bana yüz yıl verilmiş olsun ve devamı da belirsiz olsun isterdim."

• LA ROCHEFOUCAULD

Mme. de Sévigné'nin çevresinden olan Prens La Rochefoucauld'nun[16] yaşamı bu türden bir altın çağa özgü değildi. Yaşama sonsuz bir hırsla atıldı, gençliğinde serüvenci bir kahraman ve entrikacıydı, her şeyde yanıldı, her yerde bir kenarda kaldı; yazgısıyla belki de feodal soylular çağının geçmiş olduğunu, utkunun krala ait olduğunu anlayan ilk kişi oydu. Bir kenara çekilerek, az sayıda sevdiğiyle ilişki içinde yaşadı, Kardinal *Retz*, ünlü anı yazarı bunlardan biriydi, ayrıca Mme. de Sévigné ve Mme. de la Fayette de onlar arasındaydı. Düşüncelerine ve dünya görüşüne sistematik bir biçim vermedi, onun yerine kısa, özlü, epigrama benzer, iğneleyici "maximalar"a döktü aklından geçenleri.

• MAXİMALAR

Maximalarında aldanmış bir insanın ses tonu vardır; düşkırıklığına uğrayan ilk kişi odur. Maximaları, yani "saflığa karşı ilaçları"nın tümü de ruhbilimsel karakterdedir, insanı tanıtır, insanın yüzündeki perdeyi indirir. La Rochefoucauld'nun büyük başarısı erdemlerin yüzündeki perdeyi indirmesidir. Erdemlerimizin karanlık, kendimize bile itiraf etmediğimiz itici nedenlerini ilkin o gösterir. Her erdemimizin ardında bencillik, ikiyüzlülük ya da zayıflık gizlenmektedir. "Erdemler, çıkarın içinde tıpkı ırmakların denizde yitmesi gibi yitip giderler." "En güzel eylemlerimizden bile eğer onları oluşturan

16) VI. François de la Rochefoucauld 1613'te Paris'te doğdu; Fransa'nın en başta gelen ailelerinden birine mensuptur. Kardinal Richelieu'ye karşı entrikalar çevirdi, Fronde ayaklanmasına katıldı, Porte St. Antoine önlerindeki çarpışmada ağır yaralandı, bir daha da sağlığına kavuşamadı. Yapıtı *Reflexions ou sentences et maximes morales* ilkin 1665'te, sonra bir bütün olarak 1678'de yayımlandı. 1680'de öldü.

nedenlerden dünyanın haberi olsaydı utanırdık." "Cesur, iyi ya da ölçülü olduğumuzu sandığımız zaman yalnızca insan kardeşlerimizi ve kendi kendimizi uyuturuz." "Mesleğinden bıkmamış az sayıda saygın kadın vardır." "İnsanların pek çoğuna kötülük yapmak, onlara iyilik yapmaktan daha tehlikeli değildir." "Pek çok dostumuzun talihsizliğinde bize antipatik gelmeyen bir şey buluruz." "Deli olmaksızın yaşayan, düşündüğü ölçüde akılı değildir."

• ARİSTOKRATİK DÜNYA GÖRÜŞÜ

"Kötümserliği," diyor Faguet, "bir beyefendinin kötümserliğidir, acı olmaktan çok aşağılayıcıdır." Çağdaşları katı gerçeklerine hiç kızmadılar, maximalarını anlayışla ve benimseyerek karşıladılar. Çünkü dinsel vaazlar verenler ve Jansenistler onların içine insan soyunun doğuştan zayıflığı inancını aşılamış bulunuyordu. Bu aristokrat dünya anlayışına ortalama insanı hor görmek de dahildir. İspanyol Büyük-Barok da tıpkı bunun gibi bir yargılayıcı insan gözlemine ulaşmıştı; Cizvit Balthasar Gracián'ın (1601-1658) saray hizmetlilerine dünyayı tanımak konusunda ders veren ve 300 bilgece deyişten oluşan *Kehanetin Elkitabı*'nda bu dile gelir. La Rochefoucauld hiç koşulsuz kötümser değildir – istisnai insanlar da vardır (bu da aristokratik dünya anlayışınının bir sonucudur) ve bencil olmayan erdemler de vardır, ancak eylemler biçiminde insanların karşısına çıkınca daha alt düzey öğelerle karışırlar.

• BİÇEM

Maximalar uzun yıllar süren bir işleme çalışması sonrası, küçük bir seçkin topluluğun verdiği tüm salıklar dinlendikten sonra oluşmuştur. Onlardan daha özlü, daha kesin, daha keskin hiçbir şey olamaz – soğuk yetkinlikleri ancak Swift'in insanı can evinden vuran, acımasız düzyazısıyla karşılaştırılabilir.

• LA BRUYÈRE

La Bruyère, La Rochefoucauld'nun ruhuna çok yakındır. Ama o bağlantısı olan bir yaşam sürdü, La Rochefoucauld gibi özgürce yazamazdı; yapıtı ihtiyatla Eskiçağ'ın Theophrastos'unun karakterlerinin –ona eklenmiş bir bütünleyici olarak– arkasına sığınır. "Karakterler"e karşı duyulan ilgi, insanı tanımaya yönelik modern arzu İtalyan Rönesansı'nda başlar, Montaigne'i, Bacon'ı ve İngiliz oyun yazarlarını da esinler –ama tüm bu başlangıçlar, XVII. yüzyıl Fransız ruh-merakı ve ruh bilgisinin yanında, bu zamana dek var olan itici güçlerinin yanı sıra, şimdi Büyük Yüzyıl'ın usçuluğunu ve kolektif ruhu da beslemektedir–, sonra önemini yitirir. La Bruyère insan karakterlerinin doğasını yazmaya girişti̇ğinde çağının en yoğun beklentilerinden birini karşılamaya girişmişti. Daha sonraları Fransız yazınının öteki, daha naif yazını karşısında en büyük gücü ve üstünlüğü olarak kalacak olan keskin psikolojik bakış, insanların içini görmek, La Bruyère ile başlar. La Bruyère'e özgü, eski Fransız psikolojisinin kolektif kökeninden gelen ilginç çizgi, yazarın öz-gözlem yoluyla değil, başkalarını izleme yoluyla sonuca ulaşmasından ibarettir – La Bruyère bu konuda da ustalar arasında yer alır.

• KÜÇÜK SANAT

Ama yine de bu büyüklerin cömertliği konusunda aldanmış olan kentsoylu La Rochefoucauld'nun prens yükseltisine pek seyrek ulaşır; La Rochefoucauld ve daha sonraları Swift gibi insanların yüzündeki maskeyi indirmeye kalkıştığında başarılı değildir, daha çok ayrıntıların sanatçısıdır, kimi toplumsal katmanların ve tiplerin yetkin bir betimleyicisidir; özellikle de seçkin dünyası üzerine birkaç yakınmasına rastlanır. Küçük portreleri insana sanki olası gerçekçi ve psikolojik romanın dağınık parçaları gibi, *in statu nascendi* gelir.[17] Bir sonraki yüzyılın komedi yazarları ondan çok şey öğrendiler. Ve de eğer günümüzde yaşamış olsaydı, belki de etkileyici gazete *krokileri*[18] yazardı ve bu güzel ve güç yapıt türünün en çekinilir virtüozları arasına girerdi. Ayrımına vardığı konulara olağanüstü bir çeşitlilik kazandırırdı. O, *style coupé*'nin, dolambaçlı tümcenin yavaş yavaş yerini alan kısa tümce biçeminin yetkin bir geliştiricisidir.

• YAZIN ÜZERİNE

"Düşünceyi geliştirenlerden" söz ettiği ilk bölümü özellikle ilginç ve ünlüdür, burada yazınsal yaşamı gözler önüne serer. Budalalar bir kitabı okur, der, ve hiç mi hiç anlamazlar; ortalama kişiler çok iyi anladıklarını sanırlar; büyük kişiler kimi zaman tümünü anlamaz: Açık olanı açık, bulanık olanı bulanık buldukları gibi: "Güzel kişiler", işin tadını çıkaranlar hiç de bulanık olmayanı bulanık saymak isterler ve çok anlaşılır olanı da anlamak istemezler. Fransız biçeminin sonsuz temel ilkesini o belirtir: "Belli bir düşüncemizi açıklayacak çeşitli açıklamaların tümü içinde doğru olan biricik bir açıklama vardır."

• MISANTHROPE

La Bruyère de bir "mizantrop"tu, Molière'in Alceste'iydi, Alceste yazsaydı onun *Karakterler*'inin benzerini yaratırdı. Ama Alceste gibi o da gizlice narin ve duyarlı bir ruh, yukarıya doğru kibirli, aşağıya, köylülere doğru anlayışlı biridir ve de eğer düşüncesi var olmayan halk ile ruhu olmayan büyükler arasında bir seçim yapması gerekseydi, halkı seçmekten yanadır.

Vecizelerinin çok büyük bölümünde, tıpkı Boileau'nun *Art Poetique*'inde olduğu gibi, pek çok sıkıcı, ilginç olmayan sıradan deyişler de vardır – ama birisinin zamanla sıradanlaşması için bunları da söylemesi gerekiyordu.

Daha önce söylediğimiz gibi, Mme. de La Fayette (1634-1693) La Rochefoucauld'nun çevresine bağlıydı; prens "en gerçek" kadın olarak onu görürdü. Adını yaşatan bir romanıdır, görkemli *La Princesse de Clèves* (1678). Bu kitap, görünüşe bakılırsa, Barok bir romandır, her ne denli Mlle. de Scudéry'nin yapıtlarına göre çok daha kısa olsa da, şövalye ve saray öyküsüdür. Ama artık o uzak Eskiçağ'da değil de bir önceki çağda, II. Henry'nin

17) In statu nascendi: "Oluşma sırasında, doğum anında" anlamına gelen Latince bir deyiş. (ç.n.)

18) Kroki: Güncel bir sorundan söz eden kısa, ilginç, renkli bir biçimde yazılmış genelikle çarpıtan ya da eleştiren gazete makalesi. (ç.n.)

çağında geçer. Öykünün ana çizgisi zorunluluk ve tutku arasındaki o Corneille'ce savaştır: Clèves prensinin genç karısı ile yiğit Duc de Némours'un sevdası karşılıklıdır, ama bu tutkusuna karşı kahramanca savaşım verir ve bu savaşımda kendisine yardımcı olması için bunu kocasına da itiraf eder. Ancak Clèves prensi üzüntüden ölür. Şimdi artık dulun sevdiğiyle evlenmesinin önünde hiçbir engel kalmamıştır, ama kendisini kocasının ölümü konusunda suçlu duyumsadığı için sevdasından vazgeçer ve dünyadan elini eteğini çeker. Artık öykünün kendisi bile Corneille'i aşar, daha etkileyici, daha duyguludur, mantığa pek uygun değildir ama psikolojik olarak daha derindir. Klasiklere özgü bir dengeye sahip, saygın tümcelerin ardında artık modern bir duygusallık uzanmakta ve şu sözcükleri bulmaktadır: "Birkaç damla gözyaşı dökmek zorunda kaldı; ama bu gözyaşları acının akıttığı türden değildi; tatlı tatlı ve seviden başka hiçbir yerde bulunamayacak bir büyüleyicilikle aktılar."

• PSİKOLOJİK ROMANIN DOĞUŞU

Clèves prensi hasta yatağındadır ve çağın âdetine göre onu ziyaret etmek için saraylı seçkinler odasında toplanırlar. Masanın üzerinde prensin daha yeni bitirdiği, karısının küçük bir portresi bulunmaktadır. Duc de Némours sakınmasız bir anında resmi eline alır. Hiç kimsenin görmediğini sanır – ama dönünce prensesin kendisine baktığının ayrımına varır. Prenses resmi usulca almasından prensin kendisini sevdiğini anlar – prens ise prensesin bu aşırmaya bir şey dememesinden kendisini antipatik saymadığı sonucunu çıkarır.

Yazın tarihçisi bunu ve benzer sahneleri sarsılarak okur: Burada, gözlerinin önünde dünya yazınının en önemli, sonuçları açısından en olağanüstü olaylarından biri, *psikolojik roman* doğmaktadır. Burada, Fransız klasisizminin katı kuralları arasında doğmaktadır, ama gizlice ve kurallara karşın; meslekten bir yazar da değildir bunu yaratan, beyefendi takımından bir *dilettant*'tır, üstelik de bir kadın; bu durum, belki de kadınlar erkeklere göre ruhlarına daha yakın oldukları için doğaldır da. Mme. de La Fayette'in romanı bir başına da küçük bir inci tanesi, yüzyılın en güzel yaratılarından biridir – yazın tarihi açısındansa bir Kolomb eylemidir.

4.
Kuzey Baroku

İNGİLİZ BAROK LİRİK ŞİİRİ

İngiliz XVII. yüzyılının düşünce tarihindeki yerini belirlemek kolaydır: İlk yarısında, din savaşları çağında Shakespeare çağının eğilimleri olgunlaşıp en aşırı Barok'a dönüşür; ikinci yarısındaysa, Stuart Hanedanı tahta dönüp de XIV. Louis ülkenin gizli feodal beyi olunca İngiliz yazını Fransız klasisizminin egemen karakteri altındadır. Ancak tam da çağın en büyük ozanını, yani Milton'ı bu iki kategoriye yerleştirmek olanaksızdır; ne denli klasikse o denli Barok'tur ve de tümüyle kendine özgü bir biçimde Barok ve klasiktir.

• DONNE

İngiliz Barok çağının büyük liriklerini İngilizlerin kendileri de ancak şimdi gerçekten keşfetmeye, klasik beğeninin onları gömdüğü unutuşun derinliklerinden kazıp çıkarmaya başladılar. Bunların zamandizin (kronoloji) ve değer açısından ilki John Donne'dur (1572-1631). John Donne en tuhaf ozan karakterlerinden biridir. Aslında Shakespeare çağında yaşamıştır, ama şiirlerinin büyük bölümü ancak ölümünden sonra yayımlanmış ve etkilemeye başlamıştır. Tüm çalışması alışılmışa ve toplumsal uzlaşmalara karşı bir tepkidir, Spenser biçeminin saraylı pürüzsüzlüğünden sonra şiiri özlü, içtenlikli ve şaşırtıcı kılar. Melodik *'iambus'*u sarsılıp duran, müzikalitesi olmayan, usçu tartım (ritm) uğruna terk etmiştir. Petrarca'ya özgü o imge cephaneliğinin yerini çağdaşı İspanyolları anımsatan gözüpek ve beklenmedik, çoğu kez olağanüstü ve çoğu kez anlaşılmayacak ölçüde karmaşık imgeler alır. İmgeleri her zaman esprilidir, pek çok kez yerli yerindedir ve bundan da daha sıkı bir biçimde beğeniden yoksundur: Ünlü benzetmesine bakılırsa, kendisini ve sevgilisini ısıran pire tıpkı onların zifaf yatağı gibidir, her ikisinin kanı onda birleşir.

• SEVİSEL LİRİK ŞİİRLERİ

Geleneksele karşı başkaldırı en güçlü yanıdır sevi şiirlerinin. Gençliğinde çok inanılır bir etkisi olan şiirlerine bakılacak olursa, yabanıl sevdalar yaşamıştır. Ondan sonra dönmüş, papaz olmuş ve Aziz Paulus Katedrali'nin başına geçmiştir. Daha sonraki döneminde artık yalnızca "kutsal soneler" ve vaazlar yazmıştır, ama bunların imge hazinesi ve tekniği sevi şiirlerinden geride kalmaz, onlar ölçüsünde şaşırtıcıdır. Sevi ozanı olarak kendisinden önce ve sonra kadını ve seviyi yüzyıllar boyunca idealize eden gelenekten kopar. Dehşet verici bir çiğlikle her şeyi adıyla sanıyla adlandırır; sevinin bedensel ve ruhsal gerçekliği konusunda öyle kesin görüntüler çizer ki insan bu ozanın dindar ve silikleşmeye eğilimli bakışları olan XVII. yüzyılda, Püritenler arasında nasıl yaşayabildiğini de anlayamaz. Kadınlar konusunda, her ne denli onları sevse de, çok zayıf bir görüşü vardır: "They are but Mummy possessed", yani sahip olunduktan sonra yalnızca birer mumyadırlar. Kadın karakterleri sonelerin kadınları gibi yanına yanaşılmaz değil, Roma eleji ozanlarınınkiler gibi sadakatsizdirler. Sevinin büyük paradokslarının, hayranlığın ve aşağılamanın aynı zamanda gerçekleştiğinin, doyuma ulaşmanın biçim verici gücünün ayrımındadır.

Aydın bir ozandır, kendisinden önce ve sonrakilerin pek çoğuna göre daha aydındır. Her şiirinin kökleri düşüncededir, duyguyu çözümleyen ve öldüren düşüncede. Barok nitelikli, kaprisli bir okumuşlukla, felsefeyle, astronomiyle ve doğa tarihi masallarıyla tıka basa doludur.

• GROTESK NİTELİĞİ

Macabre'a[1] karşı eşsiz bir duyarlılığı vardır; güzel ve sevinçli şeylerden söz ederken de groteskçe bir ürperti yaratan şey katılır şiirlerine. Sanatının korkutucu yüceliklerine cinsellik, ruh çözümlemesi ve karanlık dehşet aynı şiirde buluştuğunda çıkar; olağanüstü *The Apparition* bunlardan biridir. Bu şiirin konusunu, sadakatsiz kadına gece hayalet olarak görünen sevgiliyi daha sonra Baudelaire de *Le Revenant*'da yazacaktır. Baudelaire'in şiiri soğuk yetkinliğiyle, pürüzsüzlüğüyle insanın tüylerini ürpertir (arkı aşan yılan gibi kayıyor gecede hayalet) – Donne'un şiiri gerçekçiliğiyle dehşet uyandırır; çünkü onun çağında hayalet henüz bir gerçekliktir: Kadın kendisinden artık bıkan bir erkekle yatınca belirir ve bağırmasına aldırmaz, kadını soğuk bir ter basar, öyle ki, bu hayaletin kendisinden de daha hayaletimsi bir şeydir. "Ve o zaman sana söyleyeceğim şeyi şimdi, o sırada senin sakınmanı sağlamasın diye söylemiyorum..."

• METAFİZİK OZANLAR

XVII. yüzyılın büyük mistik ozanları Donne'un dindar şiirini izler; Anglikan Herbert, din değiştiren Crashaw, Katolik Vaughan ve Püriten Marvell. Her biri güçlü bir biçimde aydın karakterlerdir, Barok imge tekniğini kullanırlar – İngiliz yazın tarihi onları "fizikötesi ozanlar" adı altında toplar, her biri beğeniden yoksun pek çok şiir yazdı ve birkaç tane de tam anlamıyla unutulmaz başyapıt verdi.

1) Macabre: Tüyler ürpertici öğe. (ç.n.)

• HERBERT

İçlerinde en uysal ve bu yüzden de en genel etkiye sahip olanı George Herbert'tir (1593-1633). En güzel şiiri *The Collar*'dır: İnanan ruh dinin ağır yüküne karşı başkaldırır, ama Tanrı'nın onu çağıran sesi içinde çınlayınca geri döner.

• CRASHAW

Richard Crashaw (1613?-1649) İngiliz ozanları arasında en İspanyol olanıdır; güneyle içsel akrabalığı onun Katolik olmasına ve yaşamının en güzel yıllarını İtalya'da geçirmesine yol açtı. Kutsal kadınlar üzerine, Maria Magdalena ve Azize Teresa üzerine görkemli şiirler yazmıştır. En ünlü şiirini *Varsayılan Sevgili*'ye, *not impossible She*'ye, olanaksız Kadın'a yazmıştır – bu şiirde öylesi beklentilerle ortaya çıkar ki bu kadının var olabileceğini daha baştan yadsımış olur.

• VAUGHAN

Galli Henry Vaughan'ı (1622-1695) kendisinden sonraki çağ ciddiye almamıştır; ta ki en yeni zamanlarda *Silex Scintillans* adlı şiir kitabı ona beklenmedik bir diriliş sağlayıncaya dek. Modern okuyucuları kazanan, olasılıkla çocukluğa duyulan nostaljiyi anlatmak üzere Vaughan'ın çok tuhaf, Barok açıdan zengin deyişler bulmuş olmasıdır.

• MARVELL

Andrew Marvell (1621-1678) bahçelerin, küçük hayvanların, meyvelerin ve renklerin Barok ozanıdır: Uykulu ruh her şeyi yok edip "yeşil düşünceye dönüştürür yeşil bir gölgede", portakallar "yeşil bir gecede altın lambalardır" vb. Bu tümüyle cennetin ozanı, tuhaf bir biçimde Cromwell'in hizmetindeki savaşçı bir Püritendi ve Protector'un eylemlerini büyük odlarda övdü.

• PÜRİTENLER

Marvell ile artık Püritenler arasındayız. Püritanizm, yani Anglikan kilisesiyle "uyuşmayan" bu katı Protestan mezheplerinin ruhu sanatlardan hoşlanmaz. Kilise'den her türlü süsü kovmuşlardı, ayinlerden de sanatsal her öğeyi ve yaşamdan da her türden rengi ve gülümsemeyi yok etmek istemişlerdi. Bu durumda bütün bir ulusun ruhunu kalıcı bir biçimde dönüştüren büyük devinimin yazında pek az bir iz bırakmış olmasına şaşılmaz: Aslında yalnızca Bunyan'ın yapıtı söz konusu; çünkü çok değişik köklere sahip Milton'ı Püriten saymak olanaksızdır.

• BUNYAN

John Bunyan'da (1628-1688) İngiliz halk katmanlarının naif ve ateşli dindarlığı dile gelir. Bu görüngülerle işkenceye uğramış, Püritanizmin tüm içsel kaygılarından ve acılarından geçmiş kazan tamircisi, büyük yapıtı *Pilgrim's Progress*'i (1687) Stuart Restorasyonunun zindanında geçirdiği on iki yıl sırasında olgunlaştırmıştır.

Pilgrim's Progress alegorik bir romandır. Kahramanı Christian göksel bir uyarı üzerine yurdunu, yokoluş kentini terk eder ve Göksel Kent'e doğru hacca gitmek üzere

yollara düşer. Yolda sayısız denemelerden geçer: Umutsuzluk Bataklığı'na saplanır, tutsak olarak Devasa Kuşku Şatosu'na düşer, İkiyüzlülük Pazarı'nda hücreye kapatılır, dolandırıcıların kurbanı olur, dostları onu terk eder ya da ölürler, korkunç sıkıntılar arasında Ölüm Gölgesi Ovası'nı aşar, sonunda da son arkadaşı, Umutdolu ile Köprüsüz Derin Irmağa, ölümün kıyısına ulaşır. Irmağı geçince ışıl ışıl bir dağda önüne Göksel Kudüs serilir.

Bu alegori alabildiğine naif ve ilkeldir – ama güzelliği de bu basitliğinden gelmektedir. Bunyan'ın karakterlerini kuran us değil, dinsel coşkunun görüngüleridir ve de öyle canlıdırlar ki tıpkı Yunan mitolojisinin karakterleri gibidirler. Bunyan'ın gizemi her şeyi sözcüğü sözcüğüne anlamasıdır; onda her şey çok somut ve gündelik yaşamla ilgili etkin bir görüngüye dönüşür: Kurtuluşa çıkaran dar ve yalçın patika onun için gerçekten dar ve yalçındır ve daha rahat Yanyol Çayırlığı'na sapan çukura düşer ya da Kuşkunun Devasa Egemenliği'ne kapılır. Biçemi halktan bir anlatıcının ağzından kaydedilmiş masalların büyüleyici etkinliğine sahiptir. İngiliz ve Kuzey Amerika halkının günümüzde de sürekli okuma kitabıdır, özellikle de çocukların ilgisini çeker. Yüzyıllar boyunca canlılığından bir şey yitirmemiş ve Anglo-Sakson imgelem dünyasının oluşmasında çok büyük bir rol oynamıştır.

MILTON

• YAŞAMI

Şiiri ve kişiliği,[2] belirttiğimiz gibi, Püriten çevrelerden gelişir, evrensel Protestanlığın büyük ozanı odur. Yaşamı gençliğinin erken döneminden başalayarak gündelik işlerden uzak bir yaşamdır; önce şiir için yaşar, sonra dinsel-siyasal düşünceleri için, derken, bu iki düşünce ruhunda birleşir ve bu sırada yaratır *Yitik Cennet*'i. Gençken derin bir adanmışlıkla kendisini şiire verir; daha ilk andan itibaren düşüncenin sonsuz gururu olacak bir yapıt yaratacağını bilmektedir. İngiltere'de Azizler Devrimi patlak verdiği sırada İtalya'da bir inceleme gezisindedir, savaşıma katılmak için yurduna koşar. Evlenir, ama evliliği talihsizdir; çünkü eşi ozanın insanlık dışı ciddiyetine ve büyük düşünsel beklentilerine katlanamamaktadır. Milton ayrılmanın haklılığı üzerine bir yığın alıntıyla desteklenmiş devasa bir Barok tartışma yazmıştır, ama deneyimlerinden ders almadı, iki kez daha evlendi, hem de derin saygınlığından hiçbir ödün vermeksizin – kızları bile ona katlanamıyordu. Din savaşları fırtınaları sırasında susar; Cromwell'in sekreteri olacaktır, Dava konusunda ateşli tartışmalar yazar. Ancak Püritenlerin imparatorluğu yıkıldığında bedensel ve ruhsal olarak yıkılmış, gözlerinin ışığını yitirmiş bir durumda, "fallen on evil days", kötü günlere kalıp gençlik çağının büyük ozanlık amaçlarına geri dönmüştür.

2) John Milton hali vakti yerinde bir ailenin çocuğu olarak 1608'de Londra'da doğar. Cambridge'de öğrenim görür, ilk şiirlerini 1632-38 arasında yazar. 1652'de kör olur. *Paradise Lost* 1667'de yayınlanır, *Paradise Regained* ve *Samson Agonistes* 1671'de yayınlanır. 1674'te ölür.

• GENÇLİK ÇAĞI YAPITLARI

Gençlik dönemi şiirlerinde en güçlü yanı ozanlık imgeleminin oyunudur: Yaşamının temiz sevinçlerini *L'Allegro*'da ve yalnızlığı, düşüncelere dalma ve Barok melankolinin güzelliklerini kutladığı *Il Penseroso*'da (1633) ve ağıt şiiri *Lycidas*'ta (1637) görülür bu özellikle. Kimi kutlamalar bahanesiyle tiyatro oyunu, "masque" da yazmıştır: *Comus*.

• İKİNCİ DÖNEMİ

İkinci döneminin büyük yaratıları mermer gibi sonsuz bir değeri olan birkaç *sone*nin dışında *tartışma yazıları*dır. Günümüzde bir bölümü öteki XVII. yüzyıl teolojik ve siyasal yazıları gibi yanına yanaşılmazdır; Taine bu eski din tartışmacılarını sonsuz sabırlarıyla, alıntılar deniziyle, iki sayfa uzunluğundaki tümceleri ve ağır kabalıklarıyla büyük zırhlı dinozorlara benzetir. Ama Milton'ın tartışma yazılarından biri, *Areopagitica* gücünden ve güncelliğinden bir şey yitirmemiştir: Bunda basın özgürlüğünden söz eder. İngiltere, der, bilimselliğinin ününün en uzak ülkelere ulaşmasını basın özgürlüğüne borçludur, "ciddi ve tasarrufa eğilimli Erdelli'nin her yıl Rusya'nın uzak dağlık yörelerinden ve Hercynia ormanlarının ötesinden, gençlerini değil de olgunlaşmış adamlarını, dilimizi ve teoloji bilimimizi öğrenmek üzere göndermesi boşuna değildir". Dünyada kötü olmasaydı insanın iyiyi seçmesi bir erdem olmazdı; kötü kitapların özgürce halkın önüne çıkması gerekir ki, insanlar özgürce iyiyi seçebilsinler. Devlet Platon'un istediği gibi yurttaşlarını yeniyetmeler konumuna indiremez.

• *YİTİK CENNET*

Gençliğinde Kral Arthur ile ilgili bir destan yazmak istemişti, ama yetişkin bir erkekken uğradığı sarsıntılar üzerine artık bir tek konuyu buna değer buluyordu: Kutsal Tarihi. *Yitik Cennet* Yeraltı dünyasının çöllerinde, Şeytan ve arkadaşları o büyük yenilgiden sonra akıllarına yeniden kavuştukları zaman başlar; bir toplantı düzenlerler ve insan soyunu zehirlemeye karar verirler. Göktekiler Şeytan'ın evreni aşıp gizlice Cennet'e doğru yaklaştığının ayrımına varırlar; bir başmelek Adem ile Havva'yı ziyaret eder ve bilmeden günah işlediklerini belirtmekten kaçınmalarını söyler. Başmelek uyarıcı bir örnek olarak başkaldıran meleklerin yenilgisini anlatır, ama bu da bir işe yaramaz. Havva kadınca budalalığıyla yasak meyveden yer, Adem de, bu şövalye ruhlu ve sevdalı erkek, Havva kendisini bekleyen acılara tek başına katlanmasın diye meyveyi yer. Kadını hor gören Püriten erkek kibri günah işlemenin bu kendine özgü öyküsünü sunar.

• YAPIT VE ÇAĞ

Yitik Cennet Homeros'unki ya da Dante'ninki gibi canlı, güncelliğinden bir şey yitirmeyen bir yapıt değildir. Milton aşırı ölçüde çağının insanıydı. Yapıtında teolojik çözümlemeler ölçüsüz bir yer tutarlar ve biçemi de klasik tüm kanatlanmalarına karşın düzyazısaldır. İmgelemi de aşırı ölçüde çağına bağlıdır. Atalarımızın Cennet'te ve meleklerin gökte nasıl yaşadıklarını hiç kimsenin tam olarak bilemeyeceği doğrudur, ama Milton'ın imgelemi bizde yine de protestoya yol açar. Ünlü sahneyi ele alalım, Başmelek Raphael'in

Havva'yı ziyarete geldiği sahneyi. Özenli İngiliz evhanımı Havva öğleyin görkemli bir vejeteryan sofrası hazırlar ve başmelek bu yemekten bol bol atıştırır, derken, Havva nazik bir biçimde geri çekilir ve başmelekle Adem arasında bilimsel bir diyalog başlar; her ikisi de tıpkı çağın İngilizleri gibi ciddidir ve uzlaşmaz biçimde burunları havadadır. Cennet'in de bir XVII. yüzyıl karakteri vardır: Büyük monark Tanrı (Barok düşlem; Zrínyi[3] de Tanrı'ya monark der) tam yetkiyle, ama herkesin memnun olmadığı bir biçimde imparatorluğunu yönetir. Büyük bir saray töreniyle Deccal'i tahtın vârisi ilan eder, ama bu durumu kıskananlar bir araya gelip fiskos ederler, uğuldaşırlar... Melekler takımı ve mezhepler askeri bir disiplin içinde, devasa göksel burçlar, cephanelikler ve baruthane kuleleri arasında tıpkı Cromwell'in "vasoldalasai" gibi yaşamaktadır, Raphael önlerinden geçerken silahlarıyla saygı duruşuna geçerler. Cennet İmparatorluğu'nu ayakta tutan –ah, Barok yüzyıl!– bir zamanlar Dante'nin öte dünyasında olduğu gibi sevgi değil, boyun eğmedir.

• DEVASA GÖRÜNGÜ

Ama Taine'in Milton'ın yüzüne vurduğu bu çizgiler yalnızca okuyucunun işini güçleştirir; büyük yapıtın özüne ve değerine değinmemektedir. Milton bir öte dünya yolcusu olarak yine de Dante ile eşit düzeydedir. Skolastik Dante gibi her türlü yeryüzü ve gökyüzü işinin büyük Hiyerarşideki yerini bilemese de görüngüleri daha muazzam ve daha korkunçtur. Milton'da Dante'nin gerçekçiliği eksik olduğu için onun yöreleri soluk, uçsuz bucaksız, kâbus dolu düş yöreleridir: Yeraltı Dünyasının alevleri ışık değil de "görülebilecek bir karanlığı" yayan devasa bir fırındır; Şeytan'ın uçarak aştığı evren Van Gogh'un resimlerini anımsatan, yumak yumak sisleriyle bir kaostur. Birbirlerinin üzerine yürüyen melekler ve şeytanlar ordusu dünya imparatorluğunun en güçlü ordularıdır.

• ŞEYTAN

Ve de yüzyılların imgelemine süzülen bir karakter yaratmayı başarmıştır: Şeytan. Tuhaf, ama böyle. Bu çok dindar ozan kendisini Şeytan karakterinde anlatmıştır. Şeytan her ne denli Tanrı'ya karşı başkaldırırsa da, tutum olarak yine de bir Protestandır, Püriten bir asidir, öte dünyanın Cromwell'idir. Manzum öykünün en sarsıcı bölümü *Işığın Yardımını İsteme*'nin dışında –burada kör olmuş Milton'ın yücelmiş acısı titreşmektedir– Şeytan'ın ilk şarkıdaki monologudur. Değeri ölçülemez yitimiyle hesaplaşarak en büyük hazinesini yitiremeyeceğini söyler:

The mind its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell a Hell of Heav'n.
What matters where if I be still the same...[4]

3) Miklós Zrínyi (1620-1664): Szigetvár kuşatmasından (1566) söz eden tiyatro yapıtıyla ünlü Macar ozanı.

4) *Akıl kendi kendisinin yeridir ve kendi içinde Cehennemden Cenneti, Cenntetten Cehennemi yaratır. Nerede olduğu fark etmez, eğer ben hâlâ aynıysam...*

Bu monolog tüm yenilgiye karşın utkuya ulaşan bireyciliğin sonsuz ilahisi olarak kalır ve de eğer Milton bundan başka hiçbir şey yazmamış olsaydı bile o zaman da en büyükler arasında yerini alırdı.

• İNSAN

Ve de yapıtın ardındaki insan, tıpkı Şeytan gibiydi, büyük yapıtına tümüyle yakışır bir durumdaydı. Şeytan gibi gururlu der İngilizler. Varlığının temel çizgisi, sözcüğün en soylu anlamında beklentili olmaktır. Papaz olmak istemişti, ama papazı olmaya değer bir mezhep bulamadı – yine de, bu nedenle, bu derinlemesine dindar insan kiliseye hiç gitmedi. Ozanın yaşamının da yetkin bir şiir gibi olmasını gerekli görüyordu. Taine haklı olarak şunları söyler onunla ilgili olarak: İnsanlığa onca saygınlığı getiren onun gibi az insan vardır.

• BİÇEMİ

Biçemi kişiliğinin yansımasıdır. Dizelerinin çok güzel bir Antik tadı vardır. Şiirin bedeninden uyakların Ortaçağ'a özgü süsünü ve metaforların Barok bezemesini kovar, basit 'blank verse'lerde[5] tümce çizgisinin etki yaratması gerekir. Biçeminin coşkuya kapıldığı yerlerde sanki Michelangelo'nun peygamberleri İngilizce konuşur gibidir. Barok kahramanlık ve Barok dindarlığın artırılması, yüzyılın büyük *grandeur*'ü Pascal'ın yanı sıra en bütünsel biçimde onda gerçekleşir.

• DAHA SONRAKİ YAPITLARI

Yitik Cennet'in devamı *Yeniden Kazanılan Cennet* artık ilk destanın düzeyini tutturamaz. Bu düzeye Milton ancak son yapıtı *Samson Agonistes*'te yeniden yükselir. Koroları ve Antik saygınlığı olan şiirleriyle bir Yunan trajedisidir bu. Milton bunda bir kez daha söylemek istediği şeyi toparlar: Yenilen asilerin kırılmaz inadını, insani zayıflığın bedenselleştiği kadınlara karşı horgörüsünü, Antik güzelliklere hayranlığını dile getirir ve buna geçicilik üzüntüsünü ekler:

> *My race of glory run, and race of shame,*
> *And I shall shortly be with them that rest.*[6]

RESTORASYON

Milton ve Bunyan yapıtlarını artık geçkinlik içinde, değişmiş bir dünyada yazarlar. Stuartlar I. Charles'ın yaşamıyla birlikte yitirdiği tahta geri dönerler. II. Charles'ın hükümdarlığı yabanıl bir karnaval bayramı gibidir, artık yaşarken meleğe dönüşmeleri gerekmemektedir. Püritenleri kovuşturmakla kalmazlar, onları gülünç duruma da düşü-

5) Blank verse: Beş ya da beş ve altı buçuk iambuslarla yazılan uyaksız şiir. (ç.n.)
6) *Şanımın ve utancımın yolunu koştum ve çok geçmeden dinlenenlerle olacağım.*

rürler. Dinsel fanatizme bir tepki olarak şimdi çağdaş olan, sonul işleri ciddiye almayanlardır; İngiliz özgür düşüncesi bu çağın havasında doğar.

• S. BUTLER

Bu Püriten karşıtı tepkinin ozanı Samuel Butler'dır (1612-1680). Eğlenceli yergisi *Hudibras* Cromwell ve yandaşlarına yöneliktir; ama La Bruyère'den yukarıda alıntıladığımız şey onun için de geçerlidir: Sahte dindarlara saldıran gerçek dindarlara da dokunmadan edemez. Butler örneğin Paganların Tanrı diye ne çok hayvana taptıklarını ve sonunda da şu sonuca ulaştıkları konusunda düşünce yürütür: Bir tek hayvan bile, insanın bir Tanrı diye onun uğruna savaşmayacağı ölçüde aşağılık değildi.

• DRYDEN

Çağın en kutlu ozanı John Dryden'dır (1631-1700). Gençliğinde o bile Barok çağın ölçüsüzlüklerine kapılmıştı, hatta beğenisizlikte öncüllerini de aşmıştı: Lord Hastings çiçek hastalığından öldüğünde onun çiçek izlerini önce gül goncasına, sonra değerli taşlara, sonunda da bedenini takımyıldıza benzetir. Ama daha sonraki şiirlerinin dingin dengesiyle İngiliz klasisizmini o kurmuştur; bunun şiir biçimi olan çift uyaklı beşli *iambus*'a, *heroic couplet*'ye o süreklilik kazandırmıştır; İngilizce'deki klasik "diksiyon"u o yaratmıştır. Sahne oyunlarında İtalyan operasını, Corneille'e özgü yüceruhluluğu ve İngiliz hayaletlerini birleştirmiştir.

Dryden yazılarıyla bir yazınsal olgu olarak çok daha önemlidir: İlk yazınsal diktatör oydu. Sürekli bulunduğu kahvehaneye onun görüşlerini dinlemek üzere zaman zaman tüm toplumsal ve düşünsel seçkinler uğrardı ve yazınsal beğeni sorunlarında son karar makamı olurdu. İngiliz şiirindeki beğeni egemenliği burada başlar – Fransız Büyük Yüzyılı'nın en önemli istisnası budur.

• OTWAY

Beğeni tarafından ehlileştirilmiş İngiliz sahnesinde kimi zaman bir an için Shakespeare çağının ışıltısı ve yabanıl dumanı yükselmiştir: Thomas Otway'in (1652-1685) *Venice Preserv'd*'ünün sunulduğu zaman bu anlardan biridir. Shakespeare'e özgü 'blank verse'te yazılmış bu trajedide büyük komplo 'pathos'u layık olduğu anlatımı bulur.

• RESTORASYON KOMEDİSİ

Püritenlerce askıya alınmış olan tiyatro yaşamı II. Charles'ın tahta çıkmasıyla yeniden başladığı sırada Londra'nın artık yalnızca iki tiyatrosu vardır, ama bu, çağın gerçek tiyatrosu değildir. Bunlara artık bileşik, tüm İngiliz toplumunu kapsayan ve Shakespeare çağı tiyatrolarını dolduran izleyiciler gitmemektedir. Tiyatro burada da Fransa'da olduğu gibi saraya bağımlı bir duruma gelmiştir. II. Charles'ın sarayı suçlarıyla ve ışıltılarıyla kendisini o çağın komedilerinde bulur. Restorasyon komedisini geliştirenler, Wycherley (1640?-1716), Congrave (1670-1729), Farquhar (1677-1707) gibi yaratıcılardır. Daha sonraki çağların gözünde çok uzun süre yalnızca yazın tarihinin kimi adlarıydılar; on-

ları günümüzde yeniden keşfediyor ve böylece de Wycherley'nin *The Country Wife*'ını ve Farquhar'ın *The Beaux' Stratagem*'ini yeniden sahneliyor insanlar. İngiliz komedi yazarları Molière'den ders almışlardır, örneğin, Wycherley'nin *The Plain Dealer*'ı bir deniz mizantropudur; ama yarattığı hava açısından bu komediler hiçbir şeye benzemezler. Belli bir özel insan tipinden söz ederler ve bu aynı insan tipi izleyici olarak onlardan hoşlanmıştır:

Restorasyon'un ahlaksal olarak kurtulmuş olanlarıdır bunlar. Bu komedi yazarlarına inanacak olursak, gençler hiç bu dönemde olduğunca yozlaşmamışlardır. En iyi durum da boş vaatlerle zengin kadın elde etmek istemeleridir – ama genellikle yalnızca bir tür spor ilgilendirir onları: Masum kızları kandırmak. Ve de bu komedilerin inanılırlığını o çağın anı yazıları doğrulamaktadır. Centilmenler, yani o zamanki adlarıyla *'beau*'lar neredeyse sınıf bilinciyle ve siyasal görüşleri nedeniyle bu yaşam biçimini uygulamaktadırlar, yenilgiye uğratılan Püritenlerle hiçbir ortak yanları olmadığını böyle göstermeleri gerekmektedir, sadık kralcıdırlar, her şeyde kralları II. Charles'ı izlemektedirler. Bu oyunlar yadsınamayacak bir biçimde şaşırtıcı ve eğlencelidir; *Country Wife* hiç kuşkusuz kendi türünde bir başyapıttır ve Molière'in oyunlarına göre daha içtenlikli kahkahalar attırmaktadır.

• KARŞI TEPKİ

Restorasyon komedilerinin gelenekleri bir sonraki dönemde de yaşamayı sürdürür. Ama Anglikan rahibi Jeremy Collier 1698'de *İngiliz Tiyatrosunun Açık Saçıklığı ve Ahlaksızlığı Üzerine* diye bir kitap yazınca kentsoylu izleyiciler ona hak verir ve yavaş yavaş tiyatrodan vazgeçer. Collier'in ortaya çıkışı ve etkisi karakteristiktir. Restorasyon tiyatrosu sarayın yazınsal yansımasıdır – XVIII. yüzyılda saray ve yazın arasındaki ilişki kopmuştur.

HOLLANDA VE ALMAN BAROKU

• VONDEL

XVII. yüzyıl yalnızca Fransızların değil, Hollandalıların da büyük yüzyılıdır – her ne denli *grandeur* burada en başta resim sanatında ortaya çıkmış olsa da. Büyük ulusal ozanları Joost van den Vondel[7] özellikle trajedileriyle ünlüdür; Hollanda sahnesi bu yüzyılda gelişmiş ve altın çağına ulaşmıştır. Vondel önceki yüzyılın, Reformasyon'un ve hümanizmanın tiyatro geleneklerini sürdürmektedir; bunlara çok az Barok ve klasisist öğe ekler. En başta gelen örneği Antik tiyatrodur; Hollandalılar övgüye değer bir biçimde XVII. yüzyılda Antik oyunları Vondel'in çevirisiyle büyük bir başarıyla oynadılar, üstelik yalnızca Seneca'yı değil, Sophokles'i ve Euripides'i de.

7) Joost van den Vondel 1587'de Köln'de doğmuştur, sanayicidir, 'redrijker'dir, yani usta şarkıcıdır, derken, Amsterdam'ın kent-ozanı olur. 1641'de Katolik olur ve 1679'da ölür.

Bağımsız trajedilerinin konusunu kısmen ulusal tarihten süzer, örneğin *Gysbreght van Aemstel*'de Amsterdam'ın Ortaçağ'daki fethini Troya'nın düşmesinin motiflerini kullanarak anlatır. Ama, yine de, daha çok İncil'den alınma konuları işleyen bol, Antik diksiyonlarla, korolarla, aleksandrinlerle, üç birlik kuralına uyarak oyunlar yazmıştır. Bunlar arasında *Lucifer* belirginleşir; bu oyunda Milton'dan önce, belki de onu esinleyerek, meleklerin başkaldırısını taşımıştır sahneye. Milton'ın Şeytan'ının ardında Vondel'in Cromwell'i olsa olsa ancak sezilir – bu arada Katolikliğe dönen Vondel açıkça İncil adları ardında Protestanlığın başkaldırısını gösterir: Lucifer'de, Tanrı'nın vekilinde, William'ı, büyük kral naibini örnekler, üstelik Milton'ın hayranlığı olmaksızın, salt kibirli bir asi olarak. Calvinci yetkililer oyunu yasakladı, ama Vondel hiçbir kovuşturmaya uğramadı, Katolik bir ruha sahip oyunlarını rahatça sergileyebildi, daha sonra da Amsterdam kentinin ozanı olarak kaldı.

• ALMAN BAROKU

XVII. yüzyıl, Alman düşüncesinin en az bağımsız olduğu dönemdir. Ozanlar sadakatle ve beceriksizce taklit ettiler Batı yazınlarını: *İlk Silezya Okulu* denen, Martin Opitz (1597-1639) ve arkadaşları Ronsard'ın geç kalmış izleyicileridir; *İkinci Silezya Okulu* (Lohenstein, Hofmann von Hofmannswaldau vb.) ise daha sonraki çağların gözünde o denli komik olan dışsal koşulları Ortak-Avrupa Baroku'ndan öğrenmiştir. Almanca'nın yapısına pek uymayan aleksandrini Fransızlardan almışlardır ve bu da Alman şiirinin özgürce gelişmesini yüz yılı aşkın bir süre engellemiştir. Tek belirgin romancılarından, Grimmelshausen'den bu bölümün ilk başlığında söz etmiştik.

• GRYPHIUS, DACH, ANGELUS SILESIUS

Ama yenilerde, Cyzarz'ın Alman Baroku'ndan söz eden kitabından beri, daha önce sanıldığı gibi bu çağın da o denli kısır olmadığı ileri sürülüyor; Goethe çağına giden ve yukarıya doğru eğimi olan çizgi buradan başlar. Bu çağda da bir iki gerçek ozana rastlanır; Andreas Gryphius bunlardan biridir, çevresiyle özdeşleşmiş, trajik bir ruhsal yapısı olan dindar bir lirik ozandır ve Barokça oyunların yazarıdır; Aşağı Almanca ile yazdığı mucizevi *Anke van Tharaw* şarkısını kaleme alan Simon Dach (1605-1659) bunlardan biridir; ve özellikle de Angelus Silesius anılmaya değer.[8] Dinsel şiirleri arasında en ilginç olanları *Der cherubinischer Wandersmann* adlı ciltte yer alan iki dizelik "deyişlerdir". Angelus Silesius olağanüstü Alman mistisizminin ozan olarak toparlayıcısıdır, en başta mucizevi çizmecinin, Jacob Böhme'nin öğrencisidir – daha sonraki çağların panteizm diye açıkladıkları, ama öyle olmayan mistik kolektif duygu onda da ustasıyla aynıdır. Bu anlayışta Tanrı ve ruh o denli birdir ki biri olmaksızın öteki de olmaz belki. Angelus Silesius'a şaşırtıcı dinsel paradoksunu bu duygu yazdırır.

8) Angelus Silesius: Asıl adı Johannes Scheffer'dir, 1624'te Breslau'da doğdu, doktor ve 1653'te Katolik olur, 1661'de Minorita tarikatına girer, 1677'de ölür.

Ich weis, das ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben:
Werd ich zu nicht, er muss von Noth den Geist aufgeben.

Ben olmaksızın bir an olsun yaşamaz,
Yok olursam, benimle yok olur Tanrı.

Ich bin so gross, als Gott, er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht seyn.

Die Welt ist mir zu eng, der Himmel ist zu klein:
Wo wird doch noch ein Raum für meine Seele seyn?

Tanrı olarak büyüğüm ve ben olarak ne küçük o,
O cüceleştiremez ve benim aracılığımla da büyüyemez.

Dar bana dünya ve çok küçük gök de,
Nerede o kanatlanacak yer, ruhuma yeten?

• CİZVİT OYUNLARI

Katolik Alman ülkelerinde de tıpkı bizde ve Lehistan'da olduğu gibi Cizvitler Barok'un en başta gelen taşıyıcılarıdır. İsa Topluluğu üyeleri *okul tiyatrosunu* çok önemli bir eğitim aracı olarak görüyorlardı ve öğrencilerine kendilerinin yazdığı Latince oyunları sergiletiyorlardı. Okul tiyatrosu yapmak XVII. yüzyıl boyunca sanatseverlik çerçevesini çok aştı. Tiyatro tekniği tıpkı İtalyan operalarında olduğu gibi büyüyerek genişleyip Barok nitelikli anıtsallığa ulaştı ve Cizvit rahipler arasından da yetkin oyun yazarları çıktı; *Cenodoxus*'un yazarı Jacob Bidermann (1578-1639) gibi ve Jacob Balde (1604-1668) ve Avancinus (1611-1686) gibi. Viyana tiyatro kültürünün temellerini Cizvitler attılar. Viyana sarayının Cizvit tiyatrosu XVII. yüzyılda teknik açıdan tıpkı Paris tiyatrosunun yazınsal niteliği gibi üst düzeydedir.

• SARBIEWSKI

Son büyük yeni Latin ozanı Leh Sarbiewski Maciej Kazimierz (1595-1640) Cizvitti. Horatius'un tonuna sahip melankolik odları artık XVIII. yüzyılın gömüt şiiri havasını anımsatmaktadır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

AYDINLANMA

XVIII. yüzyıl büyük çözümlenme çağıdır. Ortaçağ dünya düzeni Rönesans ile sona ermemiş, yalnızca çözülme süreci başlamıştı – ama geçen yüzyılın Rönesans'a yansıtmak istediği o "kurtuluş" söz konusudur: Kültürün dünyasallaşması, saygınlara özgü düşüncenin sona ermesi, "önyargıların" egemenliğinin bitmesi ancak XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyıl, bu anlamda, haklı olarak kendisinin "Işık Yüzyılı", Aydınlanma Çağı olduğuna inanıyordu; gerçekten de, bu çağ feodal olmayan, insan haklarına ve bireysel özgürlüğe dayalı toplumun düşünsel temellerini atmıştır. Yüzyılın yazını yüzyılın sonundaki büyük olayların neredeyse bir uvertürüdür: Kuzey Amerika özgürlük savaşı ve Fransız Devrimi.

Eğer İngiliz özgür düşüncecileri (liberalleri) ve Fransız usçuları yolunu hazırlamamış olsalardı, geçmişin büyük kurumlarına karşı başkaldırı hiçbir zaman gerçekleşmezdi – ama gerçek itici güç yine de felsefenin yalnızca bilincine varılmasına uğraştığı genel toplumsal memnuniyetsizliktir. Ortaçağ ve Barok çağın toplumunun üzerine kurulduğu üç yetke, kilise, krallık ve soylular bu yüzyılda çöküş belirtileri gösterir: Katılaşır, soyutlanır ve ulusun yaşamındaki kurucu rolünü yitirir.

Bu bölünmüş ve aşırı uçlar arasında gidip gelen toplumda yazarın rolü çok belirsizdir. Bir biçimde toplumun dışındadır ve yazgı onu öteki insanlara göre daha da kolayca sağa sola fırlatmaktadır.

Kimi yerde şımartılmış, tiyatro oyunlarına özgü bir yüceltmeyle kuşatılmış bir gözde, kimi yerde yüzyılın temsilcisi olan Voltaire'in yazgısının da gösterdiği üzere kovuşturulan bir kaçak ya da zindan dolgusudur. Ama ulus yaşamında yazarın rolü şimdiye değin olduğundan daha büyüktür: Artık düşüncelerin "borazanı" değil, düşman ülkesinin içlerinde öncü bir güçtür, yeni düşünceye aracılık etmemekte, onu yaratmaktadır, büyük saldırıda en başta yer almaktadır.

Bildiğimiz gibi, büyük saldırı ilk başta kilisenin saygınlığına ve öğretilerine yönelir. Yüzyıl dinsel sabırsızlığı ilan eder; ama sahte dindarlığa karşı yapılan savaş genellikle erdemi de yaraladığı için dinsel sabrı vaaz edenler çoğu kez dine karşı sabırsızdır. Acaba üç yetkeden, kilise, krallık ve soylular arasından en büyük saldırı neden tam da kiliseye yönelmişti? Bunun nedeni belki de en az direnişin görüleceği yerde cepheyi yarmaktı. Belki de, yazarların düşünce adamları olması ve savaşı düşünce alanında yapmalarının gerekmesi ve böylece de eski kurumların dayanağı olan düşüncelerin en başta gelen temsilcileriyle bu alanda karşılaşmış olmalarıdır. Hangi nedenle olursa olsun, krallığın ve soyluların toplumda yarattığı hoşnutsuzluğun cezasını kilisenin çekmesi gerekmişti. Soyluların kültürlü katmanı, çağın yazınının en önemli izleyicileri kiliseye yapılan saldırıları büyük bir sevinçle karşıladı; Paris salonlarının şık insanları öteki insanların papazların sırtından "aydınlanacağını" düşünerek sevindi ve kendi iktidarının kilise iktidarı ile ayrılmaz bir bağ içinde olduğunu ve de kiliseye saldıran kişinin aslında soylu ayrıcalıklarına öfkelendiğini sezemedi.

Ama büyük toplumsal ve düşünsel tedirginlik bileşik XVIII. yüzyıl ruhunun özelliklerinden yalnızca biridir. Büyük tedirginliğe karşın, ancien régime *zamanında yaşamak devrimden sonra yaşamaktan daha iyiydi – insanın egemen katmana bağlı olduğunu varsayarsak tabii. "Devrimden önce yaşamamış olan," demişti daha sonraları Talleyrand, "yaşamın ne tatlı olduğunu bilmez." Ortaçağ'dan beri giderek incelen saray kültürü Fransız ve İngiliz aristokrasisinin yaşama sanatında şimdi sonul yetkinliğine ulaşır. Bunlar artık günbatımı belirtileridir: Gündüzün renklerinden daha zengindirler, daha uyumlu, daha güzeldirler ve gecenin gölgesi tüm melankolisiyle içlerindedir. Bu, Rokoko'dur.*

1.
İngiliz Klasisizmi

Geri Plan

İngiliz klasisizmi XVII. yüzyılda Dryden ile başlar, ama ancak XVIII. yüzyıl boyunca olgunlaşır.

Bu arada başına buyruk bir biçimde egemenlik sürdüren Stuart Hanedanını yeniden alaşağı eden "utku dolu devrim" 1688'de gerçekleşir ve anayasa bundan böyle İngiltere'nin her yurttaşını her türlü zorbalığa karşı korumaya özen gösterecektir. İngiliz ulusunun en büyük hazinesi ve gururu olan özgürlük böylece doğmuş oluyordu. XVIII. yüzyılda bu daha çok bağımsızlık anlamına geliyordu: Herkesin bireysel biçimde kendi bireysel yaşamını sürdürebilmesinin sağlanmasıydı bu. İngiliz anayasası *bireyciliğin* utkuya ulaşmasıdır. Özgürlüğün ışığında ortaya çıkan insanın saygınlık bilinci doğal olarak yazını da etkiler ve yazarın sorumluluk duygusunu artırır.

• DEİZM

Stuartları kovan yönetici, soylu ve büyük kentsoylu katman dinsel sorunlarda da bireycidir, yani sabırlıdır; çünkü öncüllerinin din savaşlarını tatsız bir duyguyla anımsar, dinle ilgili sorunlar karşısında duyarsızdır. Dünya görüşü şık ve aldırmaz *deizm*'dir: Tanrı bir zamanlar dünyayı yaratmış, ama o zamandan beri uzaklarda bir yerde, dünyanın sınırları dışında, dünyadan elini eteğini çekmiş yaşlı bir yüce beyefendi gibi dinginlik ve övgü içinde yaşamaktadır.

• DOĞALBİLİMLER

İnsanlardaki fanatizm ilk kez İngiltere'de yok olur, birbirlerini anlamaya başlarlar. Çok büyük bir gelişme içine giren doğa bilimleri insanlara güven duygusu aşılar. Yavaş

yavaş doğanın tüm sırlarının öğrenileceğine ve dünyanın büyük uyumunun, *Sir Isaac Newton*'ın düşlediği evrendeki güçlerin yetkin dengesinin gözlerinin önüne serileceğine inanırlar. Ruhlar da uyumlu ve iyimserdir. Yaşam, düşünce açısından bakıldığında, hiçbir zaman Işık yüzyılında olduğunca kolay olmamıştı.

• KENTLİLİK

Aydınlanma'nın toplumsal geri planı büyük kenttir, ruhu kentliliktir. Londra artık o sıralar bile devasa büyüklüktedir ve Adalarda düşünsel yaşamın rakipsiz merkezidir. 1708'de savlandığına göre, 3.000 *kahvehanesi* vardı, bunlar arasında sanattan anlayanların toplandığı ve eleştirinin yapması gerekenleri konuştuğu yazınsal kahvehane yer alıyordu. Daha önce Dryden da kahvehaneye taht kurmuştu, onun ardılı Addison günde beş altı saat kahvehanede oturuyordu. İngilizlerin ünlü kulüpleri kahvehanelerden oluşmuştur. Bu durumda İngiliz yazınsal yaşamı kapalı bir erkekler topluluğu içinde akıyordu, kadınların etkin katılımı olmaksızın. Bu çizgi İngiliz XVIII. yüzyılını Fransız Rokokosu'ndan kesin bir biçimde ayırır.

• KLİK

Kahvehanelerde ve kulüplerde toplanan entelektüellerden ayrı bir toplumsal sınıf oluşur. "Wit"lerin, düşünce insanlarının sınıf bilinci yavaş yavaş aristokratlarınkinden hiç de aşağı kalmaz bir duruma gelir. Yalnızca onlar anlamaktadır yazının gizeminden, beğeninin kurallarından; kendilerinden olmayanı, işten anlamayanı gülünç duruma düşürerek saf dışı bırakırlar. Bu "işten anlama" mefhumu hümanizmden beri her klasik biçemin vazgeçilmezidir. Klasisizm bir sınıfa ayrılma aracıdır. İleride sonsuz önemdeki yazın sosyolojisine değgin oluşum, klik böyle çıkacaktır ortaya. Burada artık yazar olmak demek kapalı bir küçük topluluğa bağlı olmak anlamına gelir.

• ARİSTOKRASİ

Yazının sarayla ilişkisi Stuartların devrilmesiyle sona erer; hamilik sistemi bir süre daha yaşar, yazarları yüksek soylular destekler, yazarlar ise broşürlerle destekçilerinin politikasına hizmet ederler; derken, bu da yavaş yavaş biter, yazar bağımsızlaşır. Yazarlık ekmek kazandıran bir mesleğe dönüştüğü ölçüde bağımsızlaşır, aristokrasi giderek daha çok hor görmektedir yazarları ve Lord Chesterfield ünlü konuşmasında şunları söyleyebilmektedir: "Biz, Tanrı'ya şükür, beynimizden daha iyi bir şeye bağlıyız." Buna karşılık, yazar da artan bir özbilinçle bakmaktadır aristokrasiye; ve Dr. Johnson artık gururla Lord Chesterfield'ın destek önerisini reddetmektedir.

• BASIN

Para için çalışan yazara özellikle periyodik basın ekmek parası sağlamaktadır. İngiltere'de artık bir önceki yüzyılda da gazetecilik vardır, XVIII. yüzyılın başında artık önemli bir sanayi dalıdır, her ne denli yazarlarına, yani *Grub Street* sakinlerine henüz çok sınırlı bir yaşam olanağı sunsa da. Burada, basının gölgesinde kalabalık bir yazarlar

proletaryası oluşur ve bu da çok geçmeden maddi ve manevi açıdan daha iyi bir durumda olan daha yüksek yazınsal katmanlarla ateşli bir savaşa tutuşur. Pope'un *Dunciade*'ı bu savaşın anılarını saklamaktadır. Pope aristokrat dostlarını güzelce eğlendirerek düşmanlarıyla, Grub Street yazarlarıyla en başta onların ne yoksul bir biçimde yaşadıklarını anlatarak alay eder.

• REVIEW'LAR

İngiliz Aydınlanması'nın kendine özgü ve karakteristik biçimi olan *review*, derginin atası Grub Street'ten, periyodik basından çıkmıştır. Joseph Addison (1672-1719) ve Richard Steele (1672-1729) *The Tatler*'ın yayınına 1709'da başlar ve bunun yerini 1711'de bir yıl yaşayan *Spectator* alır. Haftada üç kez bir folyo sayfası olarak yayımlanırlar. İçlerinde ne olduğuna gelince, kısaca anlatmak pek güç. Sürekli olarak yer alan ve dünya üzerine görüşlerini sunan kurmaca kişiler vardır. Kısa öyküler, taşlamalar, portreler, fıkralar, düşünceler, her şey. Ama temelde tümü de laik vaazlardır. İngiliz insanı şimdi de vaazdan hoşlanmaktadır, sevimli bir biçimde azarlanmaktan haz alır, ahlaksal yaşamın sorunlarının aydınlatılmasından hoşlanır. Addison ve Steele ve onları izleyerek ortaya çıkan review'ların vaazları İngiliz yaşamını önceki yüzyılın çiğliğinden arındırırlar – kentlilik ilkelerini yaymışlardır vaazlarında.

Eğer günümüzün bir yazarı Wells'in zaman makinesinde geriye doğru gitseydi, günümüze en uzak düşen zaman ve ülke kendisini henüz evindeymiş gibi duyumsayacağı XVIII. yüzyıl İngiltere'si olurdu. Yazınsal yaşamın biçimi ve geri planı, gördüğümüz gibi, burada neredeyse günümüzünküyle aynıdır. İngiliz yazınsal yaşamı kültürden uygarlığa dönüşmek konusunda anakara Avrupa'sını bir yüzyıl geride bırakmıştır. (Bkz. IX. Bölüm'ün girişi.) Ama, yine de, bir kültürdür aynı zamanda: Klasik yazınsal gelenekler henüz boş dışsal özelliklere dönüşmemiştir, yazın bu çerçevelerde henüz canlı bir çiçeğe durabilmektedir; çünkü düşünce hâlâ bir aristokrat olgudur, azınlığın işidir, yazar nereye bağlı olduğunu bilir ve bu dünyada ne aradığı da henüz onun için bir soruna dönüşmez.

KLASİSİZMİN YAZARLARI

• POPE

İngiliz klasisizminin en büyük ozanı Alexander Pope'tur.[1] Daha doğuştan kapalı bir çevresi olan topluluğun ozanı olmaya, kibirli ve büyük bir çalışma gerektiren klasik beğeninin gerçekleştiricisi ve eleştirmeni olmaya yazgılıydı. Öylesine kırılgan ve zayıf bir yapısı vardı ki yardım eden kadın elleri olmaksızın giyinemezdi bile; o denli erken olgunlaşmıştır ki daha on iki yaşındayken klasik trajediler yazar, kibirli, hastalanıp

1) Alexander Pope 1688'de Londra'da Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Ününü *İlyada* çevirisiyle 1715-20'de pekiştirmiştir; bu tarihten sonra Twickenham'deki villasında iyi bir yaşam sürdü. 1744'te öldü.

duran, sonsuz derecede kendini beğenmiş, öç duyguları besleyen, hesapçı ve kurnaz biridir, "savaş planları yapmaksızın bir fincan çayı bile içemezdi" demiştir Dr. Johnson ondan söz ederken. Yoğun yazınsallıkla yan yana giden insani kötü özelliklerin neredeyse yoğunlaştırılmış bir özüdür.

Klasik ozansal "dikcio"nun (biçem) büyük bir ustasıdır; *heroic couplet*'yi (bkz. Dryden) öylesine müzikalleştirmiştir ki ardından gelenlere, en azından Dr. Johnson'a göre, artık her ozan onunla müzik yapabilmiştir. Sonraki dönem, özellikle romantizm ona az değer verdi, hatta onun ozan olup olmadığı konusunda bile kuşkular yaratıldı. Gerçekten de, bir ozanı ozan kılan yaratıcı imgelem ve sel gibi boşanan duygu ise Pope ozan değildir; çünkü bu özelliklerden yana yoksundu o.

Oysa, XVIII. yüzyılın en üst beğenisi göz önüne alındığında yine de büyük bir ozandı. Didaktik şiirleri (bu gerçek bir XVIII. yüzyıl yapıt türüdür!) sıkıcı, tekdüze deizmiyle *Essay on Man* ve sıkıcı tekdüze klasisizmiyle *Essay on Criticism* sevilecek şeyler değildir, ama komik epopesi *The Rape of the Lock* (1712) hiç kuşkusuz bir başyapıttır. Porselen figürlerin çekiciliğinin, aristokrat kültürünün son zamanlarının uçucu havasının, anlatılmaz inceliğinin buncasının aktarıldığı bir başka yapıt daha bulmak güçtür. Ne ondan önce, ne de o zaman boyunca böylesine bir hiçlikten bu denli akıl ve düşünce dolu bir şeyin nasıl becerilebildiğini anlayan çıkmıştır. Bir lord taptığı Belinda'nın bir lüle saçını çalar, bu yüzden savaş çıkar, ne zaman ki tanrılar yıldız takımı diye bu saç lülesini göğe yerleştirirler, o zamana dek savaşır dururlar – hepsi bu. Pope'un olağanüstü buluşu, mitolojik gereç olarak o zaman moda olan *gül haçlıları* mistisizminden *sylphid*'leri,[2] bu tam anlamıyla hafif ve bir özü olmayan göksel ruhları aktarmak olmuştur – bir Rokoko kahramanlık şiiri için bundan daha uygun bir mitoloji bulunabilir miydi acaba? *Sylphid*'lerin büyüleyici ve şaşırtıcı serüvenleri büyük İngiliz *faerie* geleneğini, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın perilerini anımsatıyor, ama çok daha yüksek düzeyde perilerdir ve bir parça komiktirlerdir de.

• KOMİK ÖĞE

Bu manzum öyküde her şey komik olduğu için bilerek yapılan ve içtenlikli komikliğin arkasında daha etkin bir gizil komiklik uzanır: Pope, kentsoylu kökenli bu entelektüel, gizlice yüksek düzeydeki topluluğa, kendileri üzerine ve kendileri için yazdığı bu topluluğa güler ve onu hor görür. Soylu lord yarım akıllıdır, Belinda bir tahta bebek gibi aptaldır, tüm dünya ölçüsüz bir biçimde boş kafalıdır, sylphid'ler de, hatta moda olan hastalığın, *spleen*'in çeşitli türlerinin belirdiği Yeraltı Dünyası bile. Pope İngiliz Rokokosu'nu sonsuzlaştırdığında aynı anda onu yargılamıştır da.

• HOMEROS ÇEVİRİSİ

Hem o, hem de yaşadığı çağ başyapıtı olarak *İlyada* çevirisini kabul eder – daha sonraki dönem ise alabildiğine yargılayarak söz etmiştir bundan. Pope, kısaca, Homeros'u *heroic couplet* düzeninde çevirdi ve Rokoko bir atmosfere aktardı.

2) Sylphid: Yunan mitolojisinde hava perisi. (ç.n.)

Mantıklı Aklın koşulsuz egemenliği altında bulunan XVIII. yüzyıl yazarları, yazının varoluş nedenini eğitim ve öğretimin sağladığını kabul ediyordu. Demek ki, ya Pope gibi didaktik şiirler yazmak gerekiyordu ya da İngiliz klasisizminin en büyük düzyazı yazarı *Swift* gibi broşürler.

• SWIFT'İN YAŞAMI

Swift[3] doğuştan pamphlet[4] yazarıdır, her yapıtı aslında pamphlet'tir, alaycı yazıdır. Yaşamı koşulları onun ölçüsüz üzüntüsünü ve insanı can evinden vuran, acımasız ironisini bir dereceye dek açıklar. Kinik bir kariyerci, yani bir an önce geçerlilik kazanmak ardına düşmüş biriydi, ama bunda başarılı olamadı, en aşağılık siyasal sistemlere kalemiyle boş yere hizmet etti. Başarısızlığına şaşmamak gerekir: XVIII. yüzyılda bile tüm Hıristiyan tarikatlarına karşı –Swift'in ilk yapıtlarından biri olan A *Tale of a Tub*– tırmalayıcı bir yergi yazan kimseyi piskopos yapmıyorlardı. Özel yaşamı da talihsizdir, aynı anda iki kadını birden sevdi, şiirlerinde rol alan Stella'yı ve Vanessa'yı; yıllarca birlikte yaşadığı Stella'yla gizlice evlendi de, ama onun özyaşamöyküsünü yazan en son yazarlar tüm yaşamı boyunca iktidarsız olması olasılığından söz ediyorlar. Çıldıracağını önceden bildi, mal varlığını bir delilerevine bıraktı, son yılları korkunçtur.

• KİŞİLİĞİ

Ama, doğal olarak, bu yazgıya ve bu acıya içsel olarak hazırlanmış biriydi. Ölçüsüz kibri ve yüzsüzlüğü konusunda efsaneler anlatılır, ama bunlar inanılır efsanelerdir, ona hayranlıklarını belirtmeye koşan yüksek soylular için bir randevu defteri vardı, prensler de ihtiyatla, tüm hazırlıkları yaptıktan sonra onunla tanışabilirdi; kendi yazılarını bile hor görürdü, hiç düzeltme yapmazdı ve imzalamazdı da onları. Thackeray'in düşüncesine göre hüznünün nedeni ve kökleri entelektüel yalnızlık olmalıdır – aptallardan ve yarı delilerden oluşan insanların ortasında kendisini tek aklı başında varlık diye duyumsayan insanın yalnızlığıdır bu. Pope'a yazdığı bir mektubunda, "Nefret ediyor ve hor görüyorum insan denen hayvanı," diyor. Büyük yapıtı *Gulliver* bu ölümsüz nefretin ve horgörünün anlatımıdır.

• *GULLIVER*

Gulliver'in ilk kitabını, cüceler ve devler ülkesindeki yolculuğunu herkes çocukken okuduklarından bilir, doğal olarak kısaltılmış, yumuşatılmış biçimiyle; çünkü –yazgının büyük ironi yazarıyla bir ironisi olsa gerek– dünyanın en acı taşlaması yüzyılların geçmesiyle büyülü bir çocuk kitabına dönüştü. Olağanüstü üçüncü ve dördüncü kitapları bilenlerin sayısı azdır, *Gulliver*'in bilginler adasındaki ve soylu atlar ülkesindeki serüvenleridir bunlar.

3) Jonathan Swift 1667'de Dublin'de doğdu. Anglikan rahiptir, 1710-13 arasında Tory'lerin bakanlığını yaptığı sırada günlük yaşamda büyük bir rol oynar, Tory hükümetinin düşmesinden sonra Dublin'de yaşar, *Drapier's Letters* ile İrlanda adına savaş alanına inmiştir. *Gulliver's Travels* 1726 öncesinde yayımlanır. 1745'te ölür.

4) Pamphlet: Broşür, alaycı yazı. (ç.n.)

• BÜYÜK YERGİ

Dünya yazınının en büyük yergisidir – yalnızca sanatsal değeri açısından değil, kapsamı açısından da. Başka yergiler kimi insani zayıflıkları, modayı ya da çıkarcılığı yerden yere vurur, *Gulliver* tüm insan varlığımızın korkunç bir alaya alınışıdır. Swift, bir dizi doğuştan gelen ve düzeltilmesi olanaksız zayıflığını, kötülüğünü ve budalalığını göstermek üzere kendisini insan topluluğu arasında belirginleştirir. İronisi önünden kaçıp kurtulmak olanaksızdır, düz ve keskin tümceleri en kalın özgüven zırhını bile delip geçmektedir. İnsan okurken insanlığından alabildiğine utanır. Birer kırbaç darbesi gibi etkisi olacak tümceler yazmak istediğini söylemektedir.

• KENDİNİ BEĞENMİŞLİĞE KARŞI

Her ne denli ironisinin bütünsel olduğu, insani her şeyi kapsadığı söylenebilirse de, yine de, düşünce insanını yolundan en çok çıkaran şu özellikle alay eder: Kendini beğenmişlik, kendisine gereğinden çok önem vermek ve insanlığın büyük bölümünü karakterize eden oran duygusu eksikliği. Cüceler ve devler bu ironiye sayısız fırsat yaratırlar. *Gulliver* cüce Liliputların imparatoruna karşı içgüdüsel bir saygı duyar; çünkü imparator "neredeyse sarayındaki herkesten bir tırnak boyu daha uzundur ve bu da izleyenlerde saygı uyandırmaya yetmektedir". Devlerin kralına ise, İngiltere'nin nasıl da devasa bir ülke olduğunu, ne korkunç iç kargaşaların ülkeyi yakıp yıktığını anlatarak övünür; bunun üzerine kral şunları söyler: "Eh, insan kibri nasıl da hor görülesi bir şey; çünkü şu ufak solucanlar bile onu taklit edebiliyorlar! Bu yaratıklar arasında da madalyaların ve unvanların olduğuna bahse girebilirim!"

Ve de insanlar neden savaşırlar? Liliput'u yüzyıllarca süren iç kargaşalar altüst etmiştir, alçak topuklu ayakkabı giyenler yüksek topuklulara karşı savaşmışlardır (Whig'ler ve Tory'ler!), komşu ülke Liliput'u işgal etmekle tehdit etmektedir; çünkü orada yumurtayı sivri tarafından kırmak gerekmektedir, Liliput ise yaşamlarını ortaya koyarak yumurtayı yuvarlak tarafından kıran siyasal sığınmacılara sığınma hakkı vermiştir.

• GÖRELİLİK

Burada aktardığımız örneklerden de anlaşılacağı üzere, *Gulliver*'in temel duygusu *görelilik*tir, uygarlaşmış insanı eski çağların, kültürlerin insanından ayıran bu duygudur: Kültür insanı için henüz sarsılmaz ölçüler vardı, büyük nedir, küçük nedir biliyordu. uygarlık insanı için her şey büyük de küçük de olabilir, bu bir "anlayış işidir" – ve bu yüzden bunların hiçbiri beş para etmez diye ekler Swift.

• İNSAN DÜŞÜNCESİ

İlk iki kitap insanın toplumsal yaşamının yergisidir, öbür ikisi insanın düşünsel ve ahlaksal değerini acı bir biçimde eleştirir. *Gulliver*'in Uçan Ada'da karşılaştığı bilginler en amaçsız buluşlar üzerinde çalışmaktadırlar, koyunun sırtına sürüldüğünde bir daha yün çıkarmayan bir sıvının ardındadırlar ve öyle de dalgındırlar ki onlarla konuşacak

kimsenin domuz husyesinden yapılma para kesesiyle kulaklarına vurması gerekmektedir; kendini beğenmişlere özgü kibirleriyle, kuramsal temele dayalı olmasa da işlerini çok güzel yapanları hor görmektedirler – kuramın ve pratiğin o iyileşmek bilmeyen çatallılığıdır söz konusu olan!

• İNSAN AHLAKI

Houyhnhnm'lerin ülkesinde soylu atlar ve beyler insanları, yani *yahoo*'ları at safına yerleştirmektedir, Gulliver insanın ne hastalık bulaştırıcı bir hayvan olduğunu soylu atlardan öğrenir. Yahoo'lar birbirlerine saldırır ve birbirlerini öldürürler, açgözlüdürler, içkiye düşkündürler ve hayvanlar arasında en pis olanlar onlardır. (Ama Gulliver bunu söyleyebilmesinin nedeninin o taraflarda domuzun bulunmaması olduğunu ekler.) İçlerinden en tembel ve en çirkin olanı seçip ona körü körüne boyun eğerler.

• BİÇEMİ

Büyük yapıtta yine de en eğlencelisi Gulliver'in kendisidir, Liliputlulara karşı saygı duyan ciddi bir İngiliz yurttaşıdır, devlere karşı cesurdur ve hiçbir grotesk mucize onun kendini beğenmiş ciddiliğini sarsamaz. Swift'in biçeminin gizemi ölümcül bir ciddiyettir, "donuk bir yüz"dür; en büyük olanaksızlıkları bile kristal arılığında, klasik tartımı (ritmi) olan bir dilde, en güzel İngiliz düzyazı diliyle anlatır ve hiç gülümsemez. İngilizler *practical joke*'u severler, yani sözel değil de eylemsel şakayı; Swift'in tüm davranışlarında practical joke'ları anımsatan bir şey vardır. O çağın ünlü bir kâhini ve takvim yapımcısından söz ederek kendisinin ölümü konusunda kehanette bulunduğunu anlatır, derken, bir süre sonra öldüğünü bildirir – talihsiz kâhin bunu protesto edince onunla tartışır ve çoktan ölmüş olduğunu kanıtlar ve tartışmaya hakkı olmadığını söyler. İrlanda sorununun çözümü için yeni doğmuş bebekleri yemelerini ve böylece de İrlandalıların sayısının insanı sevindirecek ölçüde azalacağını belirtir. *Directions to Servants* adlı yazısı konusunda, insan bunun ayrıntı doğalcılığının (natüralizminin) bir utkusu mu yoksa nevrotik bir insanın ev içi sorunlarını mı anlattığına karar veremez. Çalışanların efendilerini kızdıran budalalığı ve kötülüğü dikkatinden kaçmaz. "Hanımefendinin gece lazımlığını bütün gece yatak odasının penceresinde bırak ki, iyice havalansın." "Sürekli olarak porselen kapkacağın bulunduğu dolapta bir kedi bulundur ki, fareler girip de onları kırmasın." Örnekler Swift'in tekniğini de betimlemektedir: "Yersiz bir işi sanki çok yerli yerindeymiş gibi sunar ve absürd bir düşünceyle bunun neden doğru olduğunu gerekçelendirir."

• ACILARIN YAZARI

Gulliver, hiç kuşkusuz, en büyük kitaplar arasındadır. Yalnızca ironisinin, esprililiğinin tükenmek bilmeyen gücü yüzünden değil, ("kahkahası kulaklarımızda çınlar yüzyıllar boyunca," diyor Thackeray), insanların çektiği acıların bir anıtı olduğu için de. "Alçakların arasında deli gibi davranabilen insanın dingin, barışçı durumunu" tanımayan Swift karakterinin ne acılar çekebileceğini yine ondan öğreniriz.

• CHESTERFIELD

Philip Dormer Stanhope, yani Earl of Chesterfield da (1694-1773) vaftiz oğluna, aslında yasadışı kendi çocuğuna yazdığı o ünlü, günümüzde de çok okunan *Mektuplar*'ıyla İngiliz klasisizminin profiline dahildir. Kont, La Rochefoucauld'nun ve La Bruyère'in İngiliz öğrencisidir. İnsanların zayıflıklarını bilir ve oğluna zayıflıkları kullanarak insanın nasıl mutlu olabileceğini öğretir. "İnsanlara karşı hoş biri ol." İlk kural budur; yüzyılının gerçek evladı olan Chesterfield her türden ilerlemeyi bununla gerekçelendirir ve hoşluk sanatına ilişkin çok yararlı tavsiyelerde bulunur. *Saray İnsanı*'nın Castiglione'den başlayan yazınsal çizgisi onun mektuplarıyla kapanır.

KENTSOYLU YAZININ BAŞLANGICI

• İNGİLİZ KENTSOYLUSU

Pope, Swift, Chesterfield madalyonun yalnızca bir yüzüdür. Klasik beğeniyi daha çok yalnızca düşünsel ve toplumsal elit özümsemiştir, kentsoylu takımı yetersiz eğitimi nedeniyle onu izleyemez bile. Püriten gelenek, yönetici katmanların deist aldırmazlığı ve ahlaksal uçarılığı, bu katmanın saygısızlığıyla anlaşamasa da çok daha derinlere kök salmıştır. Çalışkan, ciddi, kiliseye devam eden insanlardır, gerçek ruhsal besinleri daha çok uzun bir süre yazın değil, vaazlardır, değer dizgeleri vaaz kürsüsü altında oluşur.

Bu kentsoylu toplumu Restorasyon sırasında söz sahibi olmaktan çıkmıştı ve buna ancak şimdi yeniden kavuşmaktadır. Ama periyodik basın, Grub Street ona yönelir, onun sayesinde geçinir. Ve de artık kentsoylu bir ruhu olan yeni yazın burada doğar. Bu yeni akım klasisizmle yalnızca bir tek konuda akrabadır: *Common sense*, yani mantıklı akla saygıda ortaktır. Yapıt türü şiir ve yergi değil, sahne oyunu ve özellikle de utkuyla açılıp serpilen gerçekçi romandır.

• GERÇEKÇİLİK

Raleigh[5] İngiliz romanı üzerine yazdığı kitabında, "Defoe, Richardson ve Fielding, her üçü de neredeyse bir rastlantı sonucu roman yazmaya girişmişlerdir," diyor. "Başarıları okuyucuların bu yapıt türüne ne denli hazır olduklarını göstermektedir." Bunu İngiliz kentsoylularının *matter-of-fact* olgulardan hoşlanan ruhu; Klasisizm tarafından keskinleştirilmiş eleştirel ve yergisel eğilim; daha önce *Tatler* ve *Spectator*'un sayfalarında da beliren karakterleri ve insanı tanımaya yönelik La Bruyère'e özgü portreler ve en başta da o sıralar yayımlanan günlükler ve özyaşamöyküleri yığını hazırlamıştır. Barok roman 1700 dolayında moda olmaktan çıkar, common sense insanları bu olasılık dışı konuları benimsemeye artık eğilimli değildir. Çağın beğenisi bir parça günümüzünkine benziyordu: Okuyucular bugün de eski tip ruhbilimsel romandan bıkmış durumdaydı, onun inceliklerine inanmıyor, daha çok "gerçek", "olmuş" olaylardan söz eden

5) Walter Raleigh (1861-1922): İskoç yazın tarihçisi. (ç.n.)

şeyleri okumak istiyordu; XVIII. yüzyılın başında olduğu gibi yaşam öyküleri ve özyaşamöyküleri böylece moda oldu.

• TRUE RELATIONS

Grub Street bolca üretti "gerçek öyküleri"; pek çoğunun uzun ilk adı da şöyle başlıyor: *True Relation*, yani gerçek olay. Gerçekçi romanın yaratıcısı Defoe bu yığınsal üretim sırasında belirginleşir. Dâhice buluşunun özü, Leslie Stephen'ın[6] deyişiyle şudur: "İnsan olguları kendisi bulursa, onları araştırarak karşılaşacağı bir yığın yorgunluğa katlanmaktan kurtulur."

• DEFOE

Daniel Defoe'ya (1660-1731) en İngiliz yazar denir. Kahramanı Robinson gibi mantıklı bir serüvencidir. Yaşamı ekmek parası uğruna yapılan inatçı bir savaştır. Önce ticari girişimlerde bulundu, sonra İskoçya'da siyasal bir casus olarak yaşadı, derken, yaşamının büyük bir bölümünü Grub Street'in çalışkan bir yazın proleteri olarak geçirdi. En gözüpek yazılarını kariyerinin en başında yazar: *The Shortest Way With the Dissenters* (1702), sekterleri kazanmak için, Swift'in İrlanda sorunu üzerine çözüm önerilerine oldukça benzeyen yöntemler tavsiye eder; bu yapıtı yüzünden tomruk cezasına çarptırıldı ve hapsedildi; *The True-Born Englishman* adlı yergisel şiirinde arı İngilizlerin olmadığını, İngiliz insanının ya Brit, ya Sakson, ya Dan, ya da Norman soygunculardan geldiğini, sonuç olarak da hepsinin aynı kapıya çıktığını kanıtlar.

• GERÇEKÇİ HAYALET

Ondan sonra, o da "gerçek öyküler" yazmaya başladı. İngiliz yazınının ünlü tarihi 1706'dır; Defoe'nun kısa incelemesi o yıl yayımlanır: "Mrs. Veal'ın 8 Eylül 1705'te Görünmesinin Gerçek Öyküsü". Bu Mrs. Veal kız arkadaşına görünen ve öte dünya saygınlığıyla, satın almaya değer küçük bir din kitabını tavsiye eden bir ruhtur. Ruhların görünmesi konusunda o sıralar pek çok yazı yayımlanıyordu; Mrs. Veal'ın görünmesindeki yenilik Defoe'nun daha büyük bir inanılırlık sağlamak üzere en ufak ayrıntıya varıncaya dek bunu betimlemesidir. Defoe'nun gerçekçi yöntemi burada doğar: Gerçekçilik başlangıçta yapıtı inanılır kılmak ve böylece de onun reklam değerini artırmak üzere yapılan yetkin bir ticari eylemden öte bir şey değildir. Defoe bundan sonra da olmamış işler konusunda sayısız "gerçek raporlar" yazmıştır; iki başyapıtı *Robinson* ve *Moll Flanders* da bunlar arasındadır. Bunları yazdığında altmış yaş dolayında olmalıdır ve bir inmeyi de atlatmıştır.

• *ROBINSON*

Robinson Crusoe'ya (1719) İskoç denizci Alexander Selkirk'ün öyküsü temel olmuştur. Defoe gerçek verileri uygun bulmadığı için bunları kullanarak uydurma bir kişinin

6) Leslie Stephen (1832-1904): İngiliz yazın tarihçisi ve düşünür. (ç.n.)

uydurma öyküsünü yazmıştır. Selkirk'ün öyküsünü bir yana bırakmasının nedeni onu yeterince romantik bulmaması değildi ve bu çok öğreticidir. Tam tersine, Selkirk'ün başına gelenler Robinson-romanına göre belli bir ölçüde daha romantiktir: Selkirk kedilere dans etmeyi öğretmiş ve yurduna dönünce seçkin bir hanımı kaçırmıştır. Defoe bu romantik öğeleri kullanamazdı; çünkü bunlar kitabını inanılırlıktan çıkarırdı, okuyucu bunun gerçek olduğuna inanmazdı – doğrusu, gerçeklik bir gerçekçi roman ölçüsünde inanılır değildir.

• İSTATİSTİKSEL ROMAN YAZIMI

Defoe'nun "istatistiksel" yöntemi Robinson'a da egemendir: Her şeyi tam olarak anımsar, tekne yapımı için devirdiği sedir ağacı alt kısmında tam beş ayak on inç (pus) çapındadır, tekne tam yirmi altı kişi alacak kapasitededir vb. (İngiliz uzmanlara göre eğer bu tekne tam Robinson'un anlattığı gibiyse denize indirilmesi olanaksızdır.)

• *ROBINSON* TAKLİTLERİ

Robinson insanlığın ortak hazinesidir; hepimiz tıpkı Gulliver'in yolculukları gibi onunla büyüdük. Başlı başına bir yapıt türünün, *Robinzonad*'ın ortaya çıkmasına yol açmıştır, her ulusun bir *Robinson*'u çıkmıştır. Bu yapıt türü romantizm öncesi (preromantizm) çağda giderek daha da güçlü bir biçimde Rousseaucudur, "yeniden doğaya dönüş" çizgilerini kuşanmıştır; Defoe'nun kendisi çok pratik bir kişiydi, doğaya dalıp gidecek vakti yoktu. Yapıtında bilinçli olarak insan uygarlığının oluşumunu göstermek istediğini de sanmıyorum.

• *MOLL FLANDERS*

Öteki başyapıtı *Moll Flanders* cinsel çağrışımlarla dolu içeriği yüzünden artık bir çocuk kitabına dönüşemezdi. Moll Flanders on dört kocaya varır, bu arada tanımadığı kardeşiyle de evlenir; derken, yaşlanınca usta bir hırsız olur. Anlaşılan Püriten İngiliz okuyucu bile bu tür öyküleri severek okuyordu; yazarın, yani Defoe'nun önsözde yapıtıyla ahlaksızlığı gözler önüne sermek istediğini belirttiğini ve "kitapta tek bir kötü olay yoktur ki, sonunda bunu yapanı mutsuz kılmasın ya da cezasız bırakmasın" dediğini de düşünmeliyiz. Moll Flanders'ın kendisi de zamanı geldiğinde hapishanede yaptıklarından pişmanlık duyar, bir kez daha ve son kez olmak üzere evlenir ve Amerika'da yeni bir yaşama başlar. Geniş toplum betimiyle, yetkin serüvenleriyle bu kitap *Robinson*'dan daha eğlenceli bir okuma parçasıdır.

Gerçekçilik bir sonraki adımını romanda değil, sahne oyunu alanında atmıştır. George Lillo'nun (1693-1739) oyunu *Londralı Tüccar ya da George Barnwell'in Öyküsü* 1731'de sahnelenmiştir. Düşüncesiz bir uşaktan söz eden bir dehşet öyküsüdür bu; içinde yeni olan, Lillo'nun, yani uşağın efendisinin kişiliğinde kentsoylu erdemini övmesi ve "kentsoylu-oyununu" yaratmış olmasıdır. (Aslında, yalnızca bir Shakespeare çağı eğilimini yenilemektedir.) Burada Macarlar açısından Lillo'nun *Elmerick* adıyla Bán Bánk üzerine klasik tadı olan bir oyun yazdığını da anmamız gerekiyor; en dolaysız çizgilere sahip Bánk

çalışması budur.[7] Ötekilerden en başta kraliçenin Elmerick'e (Bánk'a) sevdalı olması ve bu sevinin öykünün ana teması oluşuyla ayrılır.

• RICHARDSON

Richardson bundan sonra gelmiştir. Samuel Richardson (1689-1761) Defoe'dan da kentsoylu biridir; yumuşakbaşlı, kendi dünyasını yaşayan küçük bir matbaacı ve yayınevi sahibidir. Dünyaca ün kazanmasını ilk romanı *Pamela*'ya (1740) borçludur. Kadın kahramanı seçkin bir evde oda hizmetçisidir. Evin genç beyi onu baştan çıkarmak ister, ama Pamela'nın erdemli direnişi onu o denli sarsar ki sonunda onunla evlenir. *Ya da Erdemin Ödülü* altbaşlığını taşır.

• BEN-BİÇİMİ

Richardson öyküyü mektuplar biçiminde sunar; bu mektupları Pamela saygın, yaşlı anababasına yazar. Yığınla büyük ve küçük yazarın izlemeye başladığı bu yöntem serüven romanına o güne değin egemen olan biçimden tam bir kopuş yöntemidir; artık romanın özü olay değil, ruhun olaylar karşısında gösterdiği tepkidir.

• SENTİMENTALİZM

İngiliz sentimentalizmi burada artık tam anlamıyla zırhlara bürünmüş olarak ortaya çıkar: romanı utkuya ulaştıran budur. Yazar okuyucularına Pamela'nın acılarının tüm ayrıntılarını aktarırken sakıngan davranmaz, onları bu konuda korumaz – Püriten okuyucu, anlaşılan, ruhsal acılardan tıpkı Ortaçağ insanının şehitlerin bedensel acılarından hoşlandığı gibi hoşlanıyordu. Pamela Avrupalı okura, insana iyi gelen o gözyaşı sellerini döktürmüştür. Bu XVIII. yüzyıl sentimentalizmi Werther çağının genel duygusallığı değildir daha, yalnızca belli bir ölçüde ahlaksal, Püriten duygusallıktır. İnsanları iyilik etkilemektedir ya da daha çok güçlükle karar verilebilen bir şey, o zamanlar *erdem* denilen şeydir söz konusu olan.

• PAMELA KARAKTERİ

Pamela karakteri o zamandan beri çekiciliğinden çok şey yitirdi. Bir parça sanki kadın-Robinson gibidir: Akıllı, cesur, çalışkan ve yıkılmaz. Ama kadınsal çizgiler eksiktir onda. İçinde hiçbir zayıflık yoktur, bir an bile yersiz bir davranışta bulunmaz, ahlaksal zorunlulukların ayrımındadır. Bu ilk sentimental kadın kahramanda aslında hiçbir duygu da yoktur, yüreği yalnızca sürekli olarak kendisine acımak için çarpar. Ayrıca yüreği de ahlaksal buyruğa boyun eğer: Çapkından nefret eder ve onu hor görür, ama saygın bir niyetle kendisine yaklaştığı anda bir yaşam boyu sürecek sadık bir sevi uyanır içinde.

• ROKOKO

Romanın tuhaf ilginçliğini sağlayan, XVIII. yüzyılda bir Püriten yazarın bile –genel durumdan çok iyi bir biçimde anlaşılacağı üzere– Rokoko erotizminin havasını alması-

7) Macar oyun yazarı József Katona'nın (1791-1830) ünlü trajedisi.

dır. Pamela'nın efendisi kıza karşı baştan çıkarmanın ve zorbalığın tüm araçlarını kullanır ve Pamela ancak son anda kurtulur – ve bu son an da çoğu kez öyle duyarlı bir durumda belirir ki şu daha da acımasız yüzyılımızın Richardson'dan çok daha özgür bir anlayışa sahip yazarları bile bu konudan ancak sakınarak söz etme cesaretinde bulunabilirler; *Erdemin Ödülü* haya duygularını *Moll Flanders*'tan hiç de daha az inciten bir roman değildir – ve de Püriten bir görünüşün ardında nice göstermelik davranışın ve ruhsal sahteliğin gizlendiğini daha iyi bir biçimde gösterir.

• *CLARISSA*

Richardson'ın öteki büyük romanı *Clarissa Harlowe* yine kovalanan bir kentsoylu masumiyetinden söz eder; ama bu kez okuyucuların ilgisi kızcağıza değil de daha çok yüksek düzeydeki çapkına, Lovelace'a yönelmiştir. Lovelace Restorasyon komedilerinin kentsoylular açısından bakıldığında ahlaksal olarak çökmüş genç centilmenidir. Richardson'ın sanatı burada da bir önceki romanındaki gibi ikiyüzlüdür: Alçak çapkın Lovelace'a Richardson'ın neredeyse her kadın okuyucusu sevdalanmıştır.

• FIELDING

Richardson'dan çok daha yetkin Henry Fielding'i[8] roman yazarı yapan *Pamela*'dır. *Pamela*'nın sentimentalizmi, onun gözleri yaşlı sahtekârlığı Fielding'i öyle kızdırmıştır ki bir karşı roman yazmıştır; *Pamela*'nın bakirece bir ruha sahip erkek kardeşinin, *Joseph Andrews*'un grotesk öyküsüdür bu. Gerçekçi romanın yöntemini böylece kavradıktan sonra geniş kapsamlı pek çok roman yazdı; içlerinde en belirgin olanı *Tom Jones*'tur (1749).

• İKİYÜZLÜLÜK

Fielding bu romanıyla ikiyüzlülüğe, Püriten geleneğin gölgeli yanına karşı savaş açar. İngiliz okuyucular ne zaman bu büyük ulusal suç yerden yere çalınsa, o zamandan beri bundan büyük bir zevk alır; İngiliz yazarının "cant" (ikiyüzlülük) ile ilgili olarak yargılayıcı sözler etmesi neredeyse bir zorunluluktur, ama okuyucuların kendileri de çok iyi bilirler ki, İngiliz ikiyüzlülüğünü İngiliz idealizminden ve İngiliz öz-disiplininden ayırmak çok güçtür; bu yüzden, ikiyüzlülükle savaşı yazarlarına bırakırlar, kendileriyse oldukları gibi kalırlar.

• GERÇEKÇİLİK

Fielding bilinçli ve savaşçı bir gerçekçidir; Richardson'ın sahte bir resim yaptığı duygusuna kapıldı ve yaşamın nasıl olduğunu, insanın nasıl olduğunu göstermeye karar verdi. İnsan Tom Jones gibidir: Doğası gereği onda iyi içgüdüler yaşamaktadır (iyimser XVIII. yüzyıldayız.), eğer yüreğinin sesini dinleyecek olursa, soylu ve güzel işler yapma yeteneği vardır; ama insan zayıf ve etki altında kalabilen bir yaratıktır ve her zaman daha temiz olan içgüdülerine kulak vermez. Eğer günah işliyorsa zayıflığından işliyordur, aşırı

8) Henry Fielding Sharpham-Park'ta 1707'de soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1728-37 arasında sahne oyunu yazarıdır, 1745'ten sonra yargıç, 1752'den başlayarak dergi yöneticisi olur, 1754'te ölür.

bir biçimde onu yargılamak doğru değildir; yüreğe bakmak gerekir, eyleme ve görünüşe değil. Fielding'in bağışlayıcı, insancıl ahlak tutumu '*common sense*'e dayalıdır, her türlü Püriten aşırılıktan dehşete kapılır; çünkü bunun bir anlamı olmadığını düşünür – ve de bir XVIII. yüzyıl insanı olarak yaşamı nahoş kılan hiçbir şeyi sevmez.

• DÜŞKIRIKLIĞI

İnsan gerçekten nasıldır, bunu göstermek ister o! Fielding'de artık XIX. yüzyıl roman yazarlarının gözler önüne serme tutkusu baskındır: Örneğin, *Sophia*, meleğe benzeyen bu kadın kahraman, düşkırıklığına uğradığı, aldandığı için yaşama arzusunu yitirir, yemeden içmeden kesilir ve sentimental kadın kahramanlar gibi sararıp solmaya başlar. Ama giderek daha da acıkacaktır; açlık ve üzüntü onun içinde bir süre canice savaşım sürdürürler, sonunda açlık kazanır ve Sophia korkunç bir iştahla masaya kurulmuş olan soğuk akşam yemeğine girişir. Fielding'in anlatılmaz bir sevince kapılmasına yol açarak. "Yaşam böyledir."

• ANLAYIŞ GÜCÜ

Kahramanına karşı duyduğu anlayış ve bağışlama günümüz ahlak duygusunun izin verdiğinden daha ötededir; belki de meleksi Sophia'nın sevgilisi Tom Jones'un karşılaştığı her kadınla onu aldatması –doğal olarak yalnızca zayıflıktan yapar bunu– hoş görülebilir; ama bu aldatmaları sonrasında maddi karşılık da bulmasını bağışlamak güçtür. XVIII. yüzyıldayız: Centilmen kişi jigolo da olsa, dolandırıcı da olsa, çalışan birine göre daha çok bağışlama duyulur ona. Öteki büyük romanında, *Amalia*'da (1751) meleksi nişanlıdan daha meleksi bir eş olan Amalia'nın gözünü hiç kıpmaksızın her şeyi bağışlamasından başka bir şeyden söz edilmez. Öyle görünüyor ki, bağışlama, Fielding romanlarının zayıf yanıdır.

• FIELDING'İN DEĞERİ

Okuyucuyu Fielding'in romanlarına bağlayan inanılır, güçlü İngiliz çizgileridir: Öyle besleyici, öyle erkekçedir ki rozbiftirler sanki, yaşamın geniş, sevinç içinde, gürül gürül akan ırmağını gözlerimizin önüne sererler: güzel yüzyılı, iştahı bol insanları, dingin, utku dolu İngiliz yaşam sevincini. Gerçekçiliğin uzun soluklu, neşeli ve nesnel betimi, ki bu Defoe'da henüz neredeyse bir fikir ve rastlantıdır, burada artık kendinden emin ve kendisiyle sürükleyen bir sanata dönüşüp güçlenir. Fielding, Tanrı'nın kutsadığı büyük öykü anlatıcıları arasındadır, Dickens'ın ve Thackeray'in, Tolstoy ve Thomas Mann'ın ataları arasındadır.

• SMOLLET

Tobias Smollet'i (1721-1771) Fielding'in düşünsel komşusu olarak buluyoruz. Bu büyük gerçekçi özellikle deniz yaşamının koşullarını bilir. Başyapıtı *Roderick Random*'ın (1798) insanın içini ürperten deniz epizodları en ünlü bölümlerdir ve Kaptan Trunnion (*Peregrina Pickle*'da) daha sonraki tüm deniz kurtlarının atasıdır. Smollet'in doğası keyifsiz ve ironik br İskoç doğasıdır, tatlı yüzyılın tadını pek az çıkarmıştır ve onun gölgede kalan yanını

kötü bir keyifle kaydetmiştir: Zorbalıkla asker alımını, gemi ambarlarına atılmış olanların çektiği acıları, XVIII. yüzyıl büyük kentinin Güneyli ülke pisliğini ve kaynaşan sokak yaşamını. Gerçekçilere özgü yöntem onun elinde Fielding'inkine göre daha belirleyici bir yöntemdir; onun bir roman fabrikası vardır ve yayınevleri sıkıştırdıkça işletmek gerekir. Serüven romanlarından Fielding'e göre daha çok yararlanır.

• ÇİĞLİKLERİ

Hem Fielding'in, hem de Smollet'in damak tadı azdır. Büyük dönüşümleri, değişiklikleri güzelce gerçekleştirilen dövüş sahneleri gösterir, karakterleri kabadır ve evin önünde duran kişinin başına boşaltılan gece lazımlığı bu kitaplarda Wagner'e özgü bir motif olarak dönüp dönüp karşımıza çıkar. Rokoko hafifliği, büyüleyiciliği İngiltere'de yalnızca kaba gerçeklik üzerine sürülmüş hafif bir pudra gibidir; bu yüzyıl içkinin bol tüketildiği ve yabanıl bir iskambil oyunu çağıdır; Hogarth'ın oyma baskılarında yansıyan çağdır bu.

• STERNE

Üçüncü büyük roman yazarının, Lawrence Sterne'in (1713-1768) tuhaf, uçucu varlığı bu çağda bir başınadır – onun benzerlerini ilerde yalnızca romantizm yaratacaktı. Daha sonraki romanın başlıca konusu yazına onunla girer: *Karmaşık insan.* Richardson'ın insanları ya iyidir ya kötü, Fielding'inkiler ya onurlu ya da görünüşü kurtaranlardır; Sterne'in insanlarını böyle gündelik kategorilere sokmak olanaksızdır. Aslında, insanları da yoktur onun: Kendisinden söz eder, yan karakterlerde bile kendisini yansıtır.

• TUTUMU

Whimsical, yani kaprisli yazar der İngilizler. Bu kendine özgü İngiliz özelliği daha önce Donne'da ve Barok ozanlarda da vardır. Sterne büyük bir çabayla eski İngiliz yazarlarını inceledi ve onlarda bulduğu tuhaflıklardan kitaplarını daha kaprisli kılmak için yararlandı. Anlatım biçimi, konudan sapma, araya girme, olay örgüsünün ipliğini bilerek yitirmektir. Başlanmış, ama yarıda bırakılmış öyküyü olasılıkla seksen sayfa sonra sürdürür, tabii yeniden kesmek üzere. Sevdiği yazı imi çizgidir, dokuz çizgiye yer verdiği tümceye rastlanır. Romanlarında ciddi felsefi düşünceler, hatta kilise konuşmaları (Anglikan rahibiydi), açık saçık Fransız fıkralarıyla, duygusal sevi sahneleri olan Ortaçağ dehşet öyküleriyle yer değiştirir durur. Tipografisi bile kaprislidir, kimi zaman sayfaları boş bırakır, bunu burada söylenmesi olanaksız bir şeyden söz edildiğini belirtmek için yapar. Ama, daha sonra Byron ve Heine'nin yapacağı gibi, gerçekliğin iki yönlü olduğuna duyduğu inancı, özellikle ironiyi ve sentimentalizmi becerikli ve hızlı bir biçimde karıştırarak canlandırır. Aynı kişide hem Don Quijote, hem Sancho Panza'dır.

• *TRISTRAM SHANDY*

İlk başarısına kırk yedi yaşında Tristram Shandy'siyle (1759) ulaştı. Bu kaprisli yaşam öyküsü hiç bitmedi; kahraman sonunda doğduğunda kitabın üçte birini artık okumuş oluruz. Yazar kitabın ilk bölümünü yazdığı zaman bu kitabı bir yıldır yazdığını

düşünür ve ancak yaşamının bir gününü anlatmıştır. Acaba kendisine ulaşmak için daha kaç yıl yaşaması gerekir? Tristram Shandy'nin fikir yığınında özürlü subay karakteri Uncle Toby belirginleşir; Uncle Toby artık yalnızca *hobby*'si için, saplantısı için yaşamaktadır, bahçede Hollanda savaşının kalelerine lağım yerleştirir ve sadık onbaşısının yardımıyla kale kuşatmalarını baştan sona yaşar. Hobby yaşamda en önemli şeydir – Sterne'in alabildiğine İngiliz felsefesi budur.

• *DUYGUSAL YOLCULUK*

Öteki büyük yapıtı *Duygusal Yolculuk*'tur (1768). Kahramanı Yorick Fransa yolculuğu sırasında yalnızca bir tek şey görür: İçinde sempati ve acı paylaşımı duygusu uyandıran insanları. "Kont hazretleri," der Yorick, "bu yüzden Palais Royal'i görmedim –ne de Louvre'un alınlığını– ne de resimleri, heykelleri ve kiliseleri betimleyen İngilizce kitapların sayısını çoğaltmayı denedim. Çünkü her güzel varlığa kiliseye bakar gibi bakıyorlar ve ben daha çok onun ruhuna girmek ve orada asılı özgün resimleri, tıpkı Raffaello'nun *Dönüşüm*'ü gibi işlenmemiş taslakları izlemek isterdim." Duygusal yolcu etkilenmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz. Onu dilenen bir rahip etkiler, ölü bir eşeğin sahibi, çörek satan özürlü bir subay, güzel ve masum bir oda hizmetçisi ve en başta da güzel oda hizmetçisini bir kez olsun öpmeyen saygılı ve erdemli kendisi. Oysa, Yorick alabildiğine sevi meraklısı biridir. "Yaşamımın en güzel Tanrı vergisi özelliklerinden biri, denebilir ki, her saatinde korkunç derecede sevi yüklü olmamdı." Roman boyunca pek çok kez neredeyse sevisel denebilecek bir serüvene kapılır, ama her zaman buna ramak kalır ve roman da öyle, ansızın, bir tümcenin ortasında, tam Yorick'in başına bir iş geleceği sırada sona erer.

• MODERNLİĞİ

Sterne'in sentimentalizmi, gördüğümüz gibi, bilinçli olarak, XVIII. yüzyıl insanının kendi iyi yürekliliği konusunda ahlaksal olarak duygusallaşmasından, "erdemin utkusundan" başka bir şey değildir – ama tümcelerin tuhaf müziğinde, tedirgin bir biçimde kanat çırpan fikirlerinde, tüm tutumunda çok daha incelikli, çok modern ve çok ilginç bir duyarlılık dile gelir. Onunla ilgili olarak, daha çok kötü anlamda kullanılan şu sözcükten başka bir şey söylenemez: Nefis. Tıpkı en iyi modern yazarlar arasından ancak birkaçının yapabildiği gibi, nüanslara tepki gösterir, ince titreşimleri sözcüklere yansıtmayı bilir, bir atmosfer yaratmayı bilir. Tüm *izlenimciliğin* atasıdır. Rokoko kırılganlığının en güzel anıları arasında yer alır.

• SONRASI

Onu izleyen çağ Sterne'i yargılamakta hemfikir değildir. Pek çoğu, örneğin Taine de onu palyaço sayar, etki ardına düşmüş olmasını ve histerik tutumunu, içtensizliğini vururlar yüzüne. Gerçekten de, eğer XIX. yüzyıl gerçekçiliği yönünden bakacak olursak, Sterne, örneğin Fielding'e göre acımasız bir yanılgıdır. Ama eğer Proust yönünden, XX. yüzyıl romanı yönünden bakacak olursak, Sterne, roman tarihinde yeni bir sayfadır. Üst

düzey modern roman Cervantes ile, incelmiş biçimiyle Mme. de la Fayette ile başlar, Fielding ile ve Smollet ile geniş, doğal ve gerçekçi toplumsal geri planını kazanır. Ama bunların tümü "karakterler" üzerine yazmışlardır; Sterne, konusu *"içten bakan ben"* olan ilk kişidir; büyük itiraflardaki Ben'in öyküsü değil, Ben'in arı varlığı, gerçekliği, *başına hiçbir şey gelmediği sıradaki Ben*'dir.

• GOLDSMITH

Yüzyılın büyük İngiliz roman yazarları dizisini Oliver Goldsmith (1728-1774) kapatır. Ünlü kitabı *The Vicar of Wakefield* (1766) ahlaksal sentimentalizmin en sempatik ürünüdür. İyi yürekli, kolay kandırılabilen bir köy papazının ve ailesinin öyküsüdür, kitabın idilik havası ve sevimli mizahı Goethe ve çağının gözünde çok sevimliydi ve çekiciliğinden bugüne dek de çok şey korumuştur.

Goldsmith'in tiyatro oyunu *She Stoops to Conquer* İngiliz komedisinin yeni bir aşamasını sunar, eski komedilerin uçarılığından uzaklaşmaktadır: Eğer komedinin bir parça olasılıkdışı başlangıcını benimsersek (genç bir *gentleman* taşradaki bir bey evini meyhane sanır ve orada geceler), çok güzel eğleniriz.

• SHERIDAN

Richard Brinsley Sheridan'ın (1751-1816) *The School for Scandal*'ı daha eğlenceli ve çok daha renkli ve esprilidir, yüzyılın en güzel İngiliz komedisidir. Bu da *Tom Jones* gibi ikiyüzlülüğü gözler önüne serer.

• SON KLASİSİST

XVIII. yüzyılın sonuncu üçte birlik bölümünde İngiliz beğenisi giderek klasisizmden kopar, *Preromantizm* altbaşlığında sözünü edeceğimiz yeni akımlar başat duruma gelir. Dönemin koşulsuz saygın yazınsal önderi Johnson[9] ise yine de tümüyle klasik anlayışa boyun eğer ve resmi olarak onun egemenliğini neredeyse yüzyılın sonuna dek uzatır.

Her yazının bir iki gizemi vardır: Yabancı ülkelerde saygınlığı ve ünü anlaşılamayan yazarlar. Dr. Johnson İngiliz yazınının bu kişilerindendir.

• YAZILARI

Devasa yazınsal ağırlığını ve bitmek bilmeyen güncelliğini yazıları hiç de gerekçelendirmez, bunu İngilizler de bilir. Yaşamının temel yapıtı büyük bir *İngilizce Sözlük*'tür. Voltaire'in Candide'ini anımsatan eğelenceli bir "Doğulu" roman yazmıştır, *The History of Rasselas* adıyla, bu romanında insani çabaların boşunalığını tanıtır; İskoçya yolculuk günlüğünde Macpherson'ın büyük mistifikasyonuna karşı çıkar; *The Lives of the Poets*

9) Samuel Johnson, İngilizlerin deyişiyle Dr. Johnson, 1709'da Lichfield'da küçük kentsoylu bir ailede doğar. Dergilere çalışır, derken, kendisi 'review'lar yayımlar (*The Rambler*, *The Idler*). 1762'den başalayarak devlet desteği görür, iflas etmiş tuhaf insanlar barındırır evinde ve bunlar yığınladır, hayranı *Boswell* ile (17401795) İskoçya'da uzun bir yolculuk yapar. 1784'te ölür.

adıyla Milton, Dryden, Pope, Swift ve diğerleri üzerine yaşamöyküsü yazmıştır, akıllıcadır bunlar, ama her türden içtenlikten yoksundur. Bugün yazılarını uzmanlar dışında kimse okumamaktadır. Yoksa biçemi midir çağdaşlarına silahlarını indirten? Biçemi uçarı yüzyılın Swift'inin o şaşılası düzyazısından sonra bir önceki çağın ağır, Latince tümce-dinozorları çağına bir geri dönüş gibidir ve bu da insanı şaşırtan bir gerilemedir. "Sir," der bir gün Goldsmith, Dr. Johnson'a, "siz eğer minik balıklardan söz eden bir yazı yazacak olsanız, okuyucu balinalardan söz edildiğini sanır."

• KİŞİLİĞİ

Demek ki, büyüsü "kişiliğinde gizliydi". Ama dost canlısı olmayan, suratı asık biri olduğunu okuyoruz, dış görünüşüne özen göstermez, korkunç derecede çok yemek yer ve konuşurken nahoş sesler çıkarırdı ve konuştuğu konular da ukalaca ve sıkıcıydı. Çağdaşları, yine de, onun topluluğunda olabilmek için yarışırdı, onunla birlikte olduklarını söyleyebilmek için kabalıklarını severek sineye çekerdi.

• BOSWELL

Söyleşilerini, görüşlerini ve yargılarını sonraki çağlar için *The Life of Samuel Johnson* (1791) adıyla hayranı James Boswell (1740-1795) sonsuzlaştırmıştır. Bu kitap günümüzde de her kültürlü İngiliz'in gözde kitapları arasındadır. Bu kitap Dr. Johnson'dan daha gizemlidir. James Boswell ortadan aşağı düzeyde bir entelektüeldi, ama her türlü ölçüyü aşacak biçimde burnu havalarda ve şişinen bir adamdı ve kişiliğinin damgasını ünlü yapıtına da vurmuştu. Dr. Johnson'ın ve özellikle zamanla kendisinin ettiği her söze verdiği aşırı önem etkileyici ve ölçülemeyecek bir komikliğin tanığıdır. Dr. Johnson'ın görüşleri, en azından Boswell'in kayıtlarına göre, sıradan değillerse, o zaman, açıkça budalalıklardır, bir geri zekâlının keyifsiz tepinmeleridir. Şunu kabul etmeliyiz: devasa boyuttaki kitabın öyle bölümleri vardır ki eğer İngiliz olsaydık bunlar hiç kuşkusuz çok hoşumuza giderdi.

• GIBBON

İngiliz klasisizminin büyük tarihyazımı sanatçısı Edward Gibbon'ın (1737-1794) geç dönem Roma ve Bizans'ından söz eden görkemli yapıtı *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*'ı (1776-88) Aydınlanma'nın büyük eleştirel yapıtlarından biri ve sonraki sayısız tarihsel romanın ve oyunun esin kaynağıdır.

2.
Ancien Régime[1]

ROKOKO

• FRANSIZ GÜMÜŞ ÇAĞI

XVIII. yüzyılın karakteristik düşünsel çizgileri İngiltere'de oluşmuştur, ama dünyaya yayılması Fransa aracılığıyla gerçekleşir. Bu yüzyıl da, tıpkı bir önceki gibi, Fransızların yüzyılıdır: Onu düşününce Sèvres'in porselen figürleri ve Voltaire'in alaycı yüzü gelir aklımıza. Uygarlık tüm Avrupa'da Fransız uygarlığı anlamına gelir, sarayların ve seçkin toplulukların dili, yazını ve düşüncesi her yerde Fransız'dır. Avrupa'nın düşünsel görünümü Büyük Ortaçağ'dan beri bu çağda olduğunca organik, bütünsel değildir; ve de Avrupa'nın ulusal uygarlıklara dönüşmesi öncesindeki son birliktir bu. Bu birlik aristokrat kültürün son çizgisidir, "renk cümbüşü içindeki günbatımı"dır. İngiliz yazınında ve toplumunda, gördüğümüz gibi, kentsoylular barış içinde, neredeyse ayrımlarına varılmaksızın yer edinirler – Fransızlarda her ne denli patlayıcı madde görevini üstlenen kentsoylular olsa da ve sonra Devrim'de ateş almış olsa da biçim tümüyle aristokratların biçimidir.

• ŞIK BAYRAM (TÖREN)

Saray kültürünün geç dönem, incelmiş oğulları Büyük Yüzyıl'ın saygın, ağır bir biçimde anıtsal biçimlerinden yüz çevirir; her şeyde uçarılığı, hoşluğu, eğlendiriciliği ararlar, uçarılık dünya görüşüne dönüşecektir. Dedikoduları geniş yığınlara elde yazılmış gazeteler aracılığıyla, Baron Melchior Grimm'in (1723-1807) *Mektuplar*'ı ile meraklı yabancı saraylara duyurulan devingen yazınsal yaşamın saray mekânı, yani gösterişli Versailles yerine büyük kentin seçkin *salonlarında* yaşanır. Tümüyle kadın-merkezli bir çağdır:

1) Ancien Régime: Fransa'nın Devrim (1789) öncesindeki feodal monarşiye dayalı devlet sistemi. (ç.n.)

Yalnızca kadınların da kolayca anlayabileceği şeyler yazılabilir: Her şeyden önemli olan, hoş ve eğlendirici sevi oyunu *'galanteria'*dır. Tüm yaşamı bir sevi bayramına dönüştürmek: Provence'ın çiçeklenme çağından beri aristokrat kültürü yaşatan öğe olan bu arzu, şimdi, sona ermeden önce gerçekleşmeye çok yakındır. Yüzyılın iyimser dünya anlayışı da gerçeklikle inatlaşarak, tuhaf bir Rokokovari kahramanlıkla yaşamın güzel ve eğlenceli bir şey olduğu görünüşünü kurtarmaya yardımcı olmaktadır.

• YAPIT TÜRLERİ

Yüzyıl arı şiire göre değildir; çünkü gerçek şiir kısmen herkesin anlayacağı gibi değildir, kısmen de usdışıdır, zira büyük duygulara ve özgür imgeleme dayalıdır. Dar anlamda düşünülen gökçeyazın çöküşe geçer. XVIII. yüzyılın kültürü biçimsel açıdan da henüz tümüyle aristokrattır, tiyatro ve şiir alanında katı bir biçimde Büyük Yüzyıl'da kurulmuş olan klasik kural öğretisine bağlıdır – ama onları bundan böyle de yaşamla dolduracak büyük düşünsel güçler, Barok kahramanlık ve Barok dindarlık eksiktir. XVIII. yüzyıl Fransız yazını üç yönde canlı ve yaratıcıdır: Bir yandan *hafif yazın*da, yani kutlama şiiri, erotik eğlence sunan roman ve öykü alanında, öte yandan ise *güncel bilimsellik*te, ki bu aynı zamanda devrimci bir propagandadır. Üçüncüsü ise olağanüstü Fransız *roman yazını*nın bu yüzyılda oluşmasıdır.

• MARIVAUX

Oyunumsu ve büyüleyici Rokoko ruhunun en iyi yazınsal temsilcisi Marivaux'dur (Pierre Carlet de Chamblain de, 1668-1763). Tiyatro oyunları sevi konusunda (*Le jeu de l'Amour et du Hasard*, *Les Fauses Confidences*, *L'Épreuve* ve ötekiler) incelikli ve psikolojik olarak yerinde gevezeliklerdir – bir sevi ki toplumsal engelleri tanımaz, özellikle başlangıcı ilginç ve hoştur. Romanı *Marianne* (1731-41) Fransız yazınında Richardson'ın İngiliz yazınındaki rolünü oynar; belki de *Clarissa*'yı etkilemiştir bile. Marianne da soylu bir ruha sahiptir ve çok akıllıdır, amacını çokça gözeten bir kentsoylu kızıdır, Pamela ve Clarissa gibi – ama İngiliz akrabalarına göre çok daha çekicidir. Ruhsal betim de ince, nüanslıdır, neredeyse hiç mi hiç acelesi yoktur ve kılı kırk yarar, tıpkı XIX. yüzyıl sonu Fransız romanlarında olduğu gibi. Ahlaksal sentimentalizm burada da büyük bir rol oynar, Marianne ve çevresi salt iyi yürekliliktir, salt kışkırtılmış sevidir. Şövalye Valville'in anababası belirsiz, yüreğinin sevdası Marianne ile hemen evlenmemesi gencin Richardson'da olduğu gibi kalpsizliğinden değil, toplumsal farklılık yüzündendir. Bunun ciddiyetini Richardson'dan daha mantıklı bir biçimde görür ve aslında bunu doğal sayar. Olsa olsa Marianne gibi meleksi varlıkların hatırı için bir istisna yapmak kadar bir devrimcilik söz konusudur.

• ABBÉ PRÉVOST

Rokokonun ölümsüz romanı Abbé Prévost'un[2] *Manon Lescaut*'sudur (1731). Bu görkemli kitap da soylu beyzade ile küçük kentsoylu kızının sevisinden söz eder, yüzyılın

2) Abbé: Papaza verilen nezaket unvanı. (ç.n.)

büyük konusu budur, toplumsal gerilimlerin romansı, erotik anlatımıdır. Manon ve sevgilisi Şövalye Des Grieux ilk bakışta sanki XVIII. yüzyıl tablolarının yüzlerinde herhangi bir anlam olmaksızın sevimli, bebek yüzlü figürlerinin yazınsal karşılıkları gibidirler. Manon hoppa ve yüzeyseldir, yaşamın hoş yanlarından vazgeçemez ve bunlara da yalnız bir tek yolu izleyerek ulaşabileceği için Des Grieux seviden başka bir duyuyu tanımaz; bu artık duygu da değil, onun yaşamıdır. Ve, burada, romanın dar Rokoko sınırları içinde gelişir. Des Grieux'nün sevisi *grande passion*'dur, mistik, yenilmez, kör bir yazgıdır – bu, hafif yüzyılın tanımadığı bir sevidir. *Manon Lescaut* sevinin temel kitapları arasındadır, *Werther* ve *Anna Karenina* ikilisine bağlıdır.

Des Grieux'nün tutkusu sevisel bir köleliktir. İnsan okurken durmadan kızar: Des Grieux bağışlar, ama okuyucu Manon'u, bu iğrenç ve böylesi bir seviye yüzlerce kez değmeyen uçarı "hiç kimse"yi, o kişiliksizi bağışlayamaz. İnsan çoğu kez kendi kendine böyle bir şeyin olamayacağını, bunun için XVIII. yüzyıl Fransızlarının tipik aşırı incelmişliğinin, erkekçe olmamalarının gerektiğini düşünür – ama kendisini de kitabın sarsıcı etkisinden alamaz. *Manon* XVIII. yüzyıl Fransız yazınının tek sarsıcı yaratısıdır – ve dünyada sevgililer olduğu sürece de sarsıcı olarak kalacaktır.

• PORNOGRAFİNİN ALTIN ÇAĞI

Rokoko insanın haya duygularını inciten erotizmin altın çağıdır. Esprili açık saçıklık çağın görüntüsüne o denli dahildir ki ciddi yazın bile onsuz yapamaz. Bilgin Montesquieu yaşamının büyük yapıtı *L'Esprit des Lois*'ya okuyucuların hoşuna gitmek için açık saçık düşünceler katar; Voltaire yolboyunun esin perisini bol bol kutsar, Rousseau'nun *İtiraflar*'ı da kızların odasına göre değildir, belki de en eğlenceli, "mürekkep damlasına benzeyen romanı" *Les bijoux indiscrets*'yi Diderot yazmıştır. Bu yapıt türünün Avrupa ölçüsünde tanınmış uzmanları da vardır; kendi çağında en ünlüsü olan Genç Crébillon (1707-1777) *Le Sopha*'nın yazarıdır. *Le Sopha* ve *Les bijoux indiscrets* doğuda geçer: *Bin Bir Gece Masalları* Fransızca olarak 1704'te yayımlanmış ve halifelere ve hareme çok büyük bir güncellik kazandırmıştır. Restif de la Bretonne'un (1734-1806) on altı ciltlik *Monsieur Nicolas*'ı pornografisinin dışında çağı betimleyen gerçekçiliğiyle de ünlüdür; Taine ancien régime'in ahlaksal betimini yaparken onu bol bol kullanır. Çağın belirgin bir karakteristiği olmasaydı bu yapıt türünden söz etmezdik; bir de büyüklerin bu yöndeki yazılarında da sanatsal değerler olmasaydı yine etmezdik ve de Rokokonun üçüncü büyük romanına, Choderlos de Laclos'nun *Les Liaisons dangereuses*'üne giden yolu bu yapıt türü hazırlamamış olsaydı.[3]

• CHODERLOS DE LACLOS

Bu roman "bir toplulukta derlenen ve başka topluluklar yararlansın diye yayımlanan mektuplardan oluşur. Mektuplar arasından yalnızca romanın entrikacı kahramanı ve

3) Pierre Ambroise Choderlos de Laclos 1741'de Amiens'de doğmuştur. Devrimde büyük bir [illegible] Robespierre'in konuşmalarını o hazırlar; Napoléon dönemnde yüksek rütbeli bir subaydır. *Liaisons* [illegible] yayımlanır. 1803'te ölür.

kadın kahramanının birbirlerine yazdıkları ilginçtir, kurbanlarının mektupları tek bir şablondan çıkmış gibidir: Kahraman ve kadın kahraman saf ruhları mahvetmek, onların ününü yerle bir etmek konusunda birbirlerine destek olurlar, ta ki birbirlerine düşman oluncaya dek; ve *Liaison*'ları birbirleri için de tehlikeli, hatta bir felaket olur. Her ikisinin insan konusundaki bilgileri, sevisel ve toplumsal keskin bakışları son derece incelikli bir biçimde işlenmiştir: Her şeyi önceden hesaplarlar, yaşamlarının her olayını önceden düzenlerler – bu önceden hazırlama olgusu da tiyatro Rokokosuna aittir ve doruğuna Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde ulaşır; bu yapıtta gizli bir dernek W. Meister'in yaşamının olaylarını önceden planlar. *Liaisons*'un kahramanlarında Fransız psikoloji yapma eğilimi gelişip bir maniye, öldürücü ve zararlı bir tutkuya dönüşür.

Kitap Rokoko sevisinin en ilginç belgesidir. Buradaki sevide tüm duygusal öğeler dışlanır ve kalanı da yadsırlar; sevi akıl işidir ve özellikle de topluluk olgusudur. Her şey, onların deyişiyle, "büyük tiyatro" önünde geçer; önemli olan, şövalyenin dayanılmazlığı ya da kadının yaklaşılmazlığı konusundaki saygınlığı sevisel başarının ya da başarısızlığın artırıp artırmayacağına dünyanın ne diyeceğidir. Ellerinde havaya kaldıracakları yüzülmüş kafa derileriyle övünebilmek için ruhları ve yaşamları mahvederler. Bu kitabı okurken bu çağın ne denli dekadan, bir şeylerin ne denli sonlu olduğunu duyumsarız.

Ama bu insanı sinirlendiren, sadist bir biçimde kötü kitapta da yığınla Rokoko kökenli albeni vardır: İnsanların nasıl da kaygısız oldukları, her türden güzelliğe ve kötülüğe nasıl da bol bol vakitlerinin olduğu gibi; *ancien régime* dünyasının geri getirilemez tatlılığını üzerinde taşımaktadır.

AYDINLANMA

• BİÇİM

Fransız Aydınlanmasının büyük yazarları ilk başta bilginler ve düşünürlerdir; ama düşüncelerini çağın beklentilerine uygun olarak sanatsal, esprili ve herkesin anlayabileceği bir biçimde yayarlar. Hatta toplumsal memnuniyetsizliğin ve dinsel eleştirinin bile incelikli bir kılıkta belirmesi gerekir. Çağın zorunlu uçarılığı devrimci düşünceyi bir ölçüde dar sınırlar arasına sıkıştırır. Devrimi hazırlamanın da moda bir karakteri vardır: Dinsel kuramları kuşkuya sürüklemek esprili bir topluluk oyunudur, ezilenlerle duygu birliği içinde olmak sentimental bir maskeli eğlencedir, her yeni düşünce sanatsever bir sahne performansı olur ve bu baloyla da bağlantı içinde gerçekleşir. Salonların kendi bindikleri dalı kestiklerinden hiç haberleri yoktur – yazarların da. Aydınlanma'nın iyimserliğiyle, büyük değişimin aklın söylediklerine uydukları anda hiçbir engelle karşılaşmaksızın gerçekleşeceğini sanırlar. Kralın kişiliğini ancien régime'e özgü bir hayranlıkla kuşatırlar, açıkça Tanrı'yı yadsımanın pleb kökenli çiğliğine yabancıdırlar ve de özgür düşüncenin ve Aydınlanma'nın bütün halk için değil, salonlara özgü olduğunu düşünürler. Devrimi hazırladıklarını düşlerinde görseler inanmayacaklardır...

• MONTESQUIEU

Montesquieu'nün (Charles-Louis de Secondat, baron de, 1689-1755) Aydınlanma açısından önemi, siyasal kurumları, hükümet biçimlerini ve hukuksal uzantılarını karşılaştırması ve böylece de eleştiri konusu yapmasıdır; bunlara ondan önce kendiliğinden anlaşılan, sonsuz olgular olarak bakılıyordu; yaşamını adadığı büyük yapıtı *L'Esprit de Lois* bu incelemeyi kapsar. Onda yazını var eden şey, bu muazzam ve sistematik bir biçimde kâğıda dökülmemiş olan düşünceler yığını değil, daha eski, daha kısa yapıtlarıdır. Bunlar arasında en başta gelen *Lettres persanes*'dır (1721). Bu mektup derlemesinde iki kurmaca Farisi Paris'te geride bıraktıkları kişilerle mektuplaşır. Mektuplaşma iki şeyi aydınlatır: Bir yandan İran'da geçen eğlenceli ve açık saçık harem öyküsünün çizgileri belirginleşir, öte yandan iki Farisi çok esprili ve "nesneldir"; çünkü Fransız toplumunun yaşamı üzerine toplumsal uzlaşmaları dikkate almayan bir görüntü çizerler; Farisiler, mantıklı akıl dünyasında Avrupalıların söylediği ve yaptığı her şeyi gülünç bulurlar, doğal olarak, en başta da dinsel ve ahlaksal "önyargıları". Göreceli oluşlarıyla tıpkı devler ve cüceler arasında yolculuk yapan Gulliver gibi değerlerin altını kazarlar. Bir başka yazınsal karakter taşıyan yapıtı *Considération sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*'tır (1734). Bu bir tarih felsefesi yapıtıdır, neredeyse *L'Esprit des Lois*'nın bir uvertürüdür. Kısa, özenle ucu sivriltilmiş, akıllıca ve üst düzey paragraflarıyla kendisini sanki La Rochefoucauld'nun ya da düşkırıklığına uğramış başka bir tarih büyüğünün felsefesine adamış gibidir.

• LE GRAND ENCYCLOPÉDIE

Aydınlanma'nın en başta gelen silah deposu *Büyük Ansiklopedi*'dir (1751-72). Yazılmasına çağın tüm ünlü özgür düşünce adamları katılmıştır, bu yüzden *Ansiklopediciler* de denir onlara. Cilt cilt yayımlanan yapıt bir yığın sorunla karşılaşmıştır, birçok kez yasaklanmış, çalışanlar şevklerini ve cesaretlerini yitirmiş, ama sürdürmek için her defasında izin koparılmış ve sonunda da yüzyılın en büyük temsilcisi olan bu yaratı bitirilebilmiş ve etkisi de yaratıcıların beklediğinin hiç de altında kalmamıştır. Gerçekten de, Aydınlanma'nın en tehlikeli silahı *Ansiklopedi* oldu. Yüzyılın insanını uğraştıran her uzmanlık alanıyla ve felsefeyle ilgili her soruna yanıt verebiliyordu ve de herkesin anlayabileceği bir biçimde yapıyordu bunu. Maddeleri esinleyen, "önyargılara" karşı savaştı, ama öylesine diplomatik bir biçimde kaleme alınmıştı ki Aydınlanma'ya gönülden bağlı olmayanlarda bile bir öfkeye yol açmadı.

• DIDEROT

Bu muazzam çalışmanın ruhu, onu özellikle motive eden Denis Diderot[4] idi. Küçük kentsoylu, Fransız yazınına onunla birlikte girer: Fransız küçük kentsoylusunun işe

4) Denis Diderot, Langres'da 1713'te doğdu. Kendisini tümüyle yazına adamak için herhangi bir işte çalışmadı, ders verdi, kütüphanecilik yaptı, çok sefalet çekti. 1745'te *Büyük Ansiklopedi*'yi yönetmekle görevlendirildi, 1749'da bir yazısı yüzünden Vincennes Kalesi'ne hapsedildi. Kral Akademi'nin onu üyeleri arasına almasına izin vermedi. Çariçe büyük Katerina kütüphanesini satın aldı ve onu yönetimine getirdi. Diderot bu iyiliğe teşekkür için Petrograd'a gitti. 1748'de öldü.

dayanıklılığı, büyük iştahı, halktan olmanın getirdiği çiğliği, çınlayan Gal kahkahası, entelektüelliği, mantıklı usa koşulsuz inancı ve aristokrat geleneklere karşı duyduğu içgüdüsel, koşulsuz antipatisi. Salonların insanı değildir, ama cesaretini, yüzsüzlüğünü salonlarda da yitirmez – o artık bir ruh değil, kanlı canlı biridir, yaratılış bakımından da büyük devrimi yapanlar arasındadır.

• DEHA KURAMI

Bu incelikli içerimlere bağlı, klasik beğeniye sahip, yaşamı bir uzlaşma oyunu gibi yaşayan çağda *özgünlüğü* keşfeden odur. Egemen olan klasik güzellik idealiyle "karakteristik" kavramını karşı karşıya getirmiştir. Onun ideali bilinçli ve bilgin söz sanatçısı değil, yaratıcı dâhidir (génie); romantizmde büyük bir role sahip deha kuramını o kurar.

• ROMANLARI

Deha kuramının kurucusunun kendisi de bir deha için öngörüldüğü gibi çalıştı; yazı onun için yaşamsal bir gereksinimdi, yazdığı yapıtla bir daha uğraşmazdı; en yetkin yapıtları elyazması olarak kalmıştır, romanları da, *La Religieuse*, *Jacques Le Fataliste* ve *Le Neveu de Rameau* bu durumdadır; *Le Neveu de Rameau* Goethe'nin o denli hoşuna gitmiştir ki onu elyazmasından Almanca'ya çevirmiş, ondan sonra da roman Fransızca'ya çevrilmiştir... *Le Neveu de Rameau* "özgün bir adamın" portresidir, sefil olmuş bir yeteneğin, iyinin ve kötünün ötesine geçmiş olağanüstü bir düşünsel serserinin ve her anlamda eskiliğine karşın kurallara uygun ve ortalama insanlara göre Diderot'nun ruhuna yakın olan biridir. Diyalogların bolca kullanımında sanki Rabelais'nin çoktan unutulmuş atasal mizahı ve yaşam anlayışı yeniden canlanmış gibidir: "Hiçbir şey fark etmez, önemli olan yalnızca Benim ben ve Sizin siz olmanızdır," der Rameau'nun işe yaramaz yeğeni.

• KENTSOYLU TİYATROSU

Kentsoylu tiyatrosunu da ahlaksal sentimentalizmin ruhuna uygun olarak Diderot ve *Nivelle de La Chaussée* (1692-1754) getirir Fransız sahnesine – bu, *comédie larmoyante*, yani insanı gözyaşlarına boğan komedidir.

• VOLTAIRE

Ansiklopedicilerin en büyük destekçisi Voltaire'dir,[5] bu işi utkuya ulaştıran, onun adının büyüsüdür. Voltaire'in yazarlık ününü ve gücünü bugün artık düşleyemiyoruz bile. Bir koca yüzyıl ve tüm Avrupa için yalnızca *par excellence* bir yazar değil, ondan da çok, usun, ilerlemenin, bilimin ve geleceğin beden bulduğu kişidir. Ondan önce yalnızca Erasmus ve Aretino Voltaire'in güncelliğinin benzerini yaşamışlardır (Voltaire hem

5) François Marie Arouet, 1694'te hali vakti yerinde bir kentsoylu ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Voltaire adını "Arouet le ir" (Genç Arouet) harflerinden oluşturmuştur. Cizvitlerin yanında öğrenim görmüştür, Vekiller Heyeti yönetimi sırasında uçarı bir salon yaşamı sürdürürken kazanmıştır dünyasal incelmişliğini ve özgür düşüncesini. Yüksek soylu Roban ailesinin bir üyesiyle dövüşmesi yüzünden Bastille'e kapatılır, derken, İngiltere'ye sürülür (1726-29). Yurda döndükten sonra (1734-1749) sevgilisi, akıllı ve kültürlü

bilge Hollandalının, hem de yüzsüz Venediklinin rolünün mirasına konmuştur) ve ondan sonra da yalnızca Goethe yazarlar dünyasında bu ölçüde bir prens olabilmiştir.

• YAZARLIK TUTUMU

Voltaire'in kendisi de kendisinin "yalnızca yazar" olmaktan daha ötede olduğunu duyumsuyordu; devasa boyuttaki çalışmaları arasında sabırlı bir özenle, ölümsüzlüğe göre hazırlanmış yaratısı azdır – pek az yazısı savaşçı kutlama yazısıdır, gündelik sorunların yarattığı tepkidir daha çok: Aydınlanma'nın savaşçı önderinin ve çevresi savaşlarla kuşatılan öncünün bildirileri ve günlük buyruklarıdır. Aktivist sanatsal tutumun ilk büyük temsilcisidir: Yazdığı her satır toplumu doğrudan etkilemek içindir. Yazarın gündelik yaşamın dışında ve üstünde olması, büyük hiyerarşinin bir başka katında durması: Bu da klasik yüzyıl karşısında bir yeniliktir.

• TRAJEDİLERİ

Yazarlık ününü pekiştirdiği trajedilerini de bir çırpıda yazar gibi kaleme aldı. Büyük Racine geleneğinin kendi çağında artık solduğunu duyumsadı, sahnede artık yalnızca güzel sözler duyuluyordu, ama trajik atmosfer eksikti. İngiltere'de sürgündeyken Shakespeare'i ve yüksek gerilimli İngiliz tiyatosunu tanıdı. İncelikli nezaketi ve saray sevisini trajediyi tehlikeye sokmaksızın yerleşebileceği yere dek geri püskürtmeye karar verdi. Fransız trajedisine düşünceyi, "felsefe"yi, yani o zamanki adıyla savaşçı kilise karşıtı eğilimi getirdi. *Mahomet ou le fanatisme* tarihsel gerçekliği bağımsız olarak göz önünde bulundurmaksızın Muhammed'i halkı budala yerine koyan alçak bir kişi olarak tanıtır: Muhammed, karanlık iktidar ve öç alma arzusunu doyuma ulaştırmak için, kendisine bağlı olanların körü körüne fedakârlıklarını kullanır. Daha sonraki oyunlarının da tümü fanatizme karşı savaş açarlar.

Ama tiyatro oyunu bağlamındaki yeniliklerden yarı yolda vazgeçer. Nezaketi, zorlama klasik inceliği yine de tümüyle bir yana bırakmaz. En iyi oyunu *Zaïre*'in kıskançlıkla cinayet işleyen kahramanı Orosmane'yi Othello ile bir karşılaştıralım: Orosmane, bu Doğulu zorba hayli uysal ve iyi eğitilmiş biridir (Arap değil, soylu bir İskit'tir, kendisini tanıtmakta acele eder); yine, pekâlâ seçkin bir ruha sahip olan Zaïre ile güzellikle, incelikle söyleşir ve gerçekten de bir yanlış anlama sonucu onu öldürür, Othello olayında olduğunun tersine, doğasından kaynaklanmayan bir yanlış anlama sonucu yapar bunu. *Semiramis*'inde, Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi, hayalet belirir; ama gün ortasında, tüm ordunun gözleri önünde belirir ve işlenmiş bir söylev verir ve yitip gider – Lessing,

Mme. de Châtelet'nin şatosunda, Cirey'de yaşadı. Geçici olarak sarayın yardımından da yararlandı: 1745'te saray tarihçisi oldu, bir sonraki yıl krallık mabeyincisi ve Akademi üyesidir. Ama kısa sürede sarayın gözünden düştü; 1750'de Potsdam'a, Prusya Kralı Büyük Frederik'in sarayına gider. Kral çok büyük bir saygıyla karşılar onu, ama zamanla aralarında farklılıklar oluşur, Voltaire 1753'te skandallar yaratarak Prusya'yı terk eder. Uzun dolaşmalardan sonra Cenevre'ye yerleşir, derken, 1660'tan başlayarak Fransa'nın İsviçre sınırındaki Ferney'de, kendi şatosunda yaşar. XV. Louis'nin ölümünden sonra Paris'e döner, burada bir prens gibi karşılanır ve adına kutlamalar düzenlenir ve bu sırada yorgunluktan ölür (1788).

Hamburgische Dramaturgia'sının en başarılı bölümünde Fransız klasisizmiyle bu sahneyle ilgili olarak alay eder. Tekdüze ve renksiz Yunan-Roma sahnesinden egzotik yörelere kaçar, ama Kutsal Topraklar (Zaïre), Arabistan (*Mahomet*), Hindistan (*Les Guébres*), Amerika (*Alzire*) ve Çin (*L'orphelin de la Chine*) onun sahnesinde tıpkı Yunanistan ve Roma gibi Fransız'dır. Klasik beğeni yalnızca *L'orphelin de la Chine*'de kadın oyuncuları sahneye çemberli etekle çıkarmayacak ölçüde ödün vermek eğilimindeydi. Fransız tiyatrosu böylece seçkinliğinden yana yitime uğradı, ama yaşamla dolu olmak bakımından da bir kazancı olmadı bu.

• VOLTAIRE EPOPESİ

Voltaire'in yeniliklerinin şansı öteki büyük yapıt türünde, epope alanında daha da azdı.

Gençliğinin engel tanımayan hırsıyla Fransızlara ulusal bir destan armağan etmeye karar verdi. Sabırlı, uygarlıktan yana eylemleriyle büyük kraldan, IV. Henri'den söz eden *Henriade*'ı (1723) yazdı. Mantıklı usun yüzyılına uygun olarak mitolojik çağı değil de yakın tarihi seçti; ancak mitik gereçleri tümüyle bir yana bırakmaya kalkışmadı ve tanrıların yerine sahneye solgun ve önemsiz alegorik karakterleri, örneğin Discorde'u, yani Çekişme'yi çıkardı. Voltaire'in içtenliği ve canlılığı en az yaratısı budur. Alaycı yeteneğine çok daha uygun olan komik epopesi *La Pucelle*'dir; bu yapıtta Orléans Bakiresi söylencesini alaya alır. Ama bu çok eğlenceli ve açık saçık yapıtın kulakları çınlatacak biçimde saygınlık zedeleyici ses tonu dindar olmayan ruhları bile incitir.

• TARİH YAZARI

Büyük tarihsel yapıtları, özellikle *Essai sur les Mœurs* ve devasa *Siècle de Louis XIV* (1751) daha değerlidir; bu yapıtlarla, uygarlıkla ilgili olgulara da yayılan modern tarih-yazımının temellerini atmıştır.

• ÖYKÜLERİ

Ama yazarlık dehası en güçlü biçimde bir geleneği olmayan, klasik kurallarca sınırlanmamış yapıt türlerinde belirir, örneğin öyküde ve kısa romanda. Bu ikinci yapıt türünün incisi *Candide*'dir (1759), bu tez-romanı Tanrı'nın esirgeyen, bağışlayan tutumu kuramına karşıdır. Fantastik kazalar, savrulmalar ve korkunç olayların bir revüye benzeyen hoş sıralaması Leibniz'in haklı olmadığını gösterir, bu dünya olası her türlü dünya arasında en iyisi değildir.

• MEKTUPLAR

En Voltaire'e özgü yapıtlar, yapıt türü açısından belirlenemeyen ufak tefek yazılar, broşürler ve *İngiltere Mektupları*'nın (1734) başarısından başlayarak, ama özellikle Ferney'e çekilmesiyle bir sel gibi dünyayı kaplayan mektuplardır; Voltaire biçemini yayanlar en çok bunlardır. Buluşları ve çeşitliliği açısından tektir; her zaman yeni maskelerle, yeni absürd fikirlerle okuyucunun karşısına çıkar; okuyucular, bilgin papazın, saf hemşirenin vb. arka-

sında gizlenen ve hayranlıkla saygı duyulan yazarı biçeminden hemen tanıyorlardı. İronisini tanımamak olanaksızdı, esprili olay dendiğinde bundan herhangi başka bir Fransız da anlardı, ama onun gibi hafif, onun gibi hızlı ve son darbeyi onun gibi indiren biri çıkmamıştı.

• ROLÜ

Ama çağdaşlarını bu denli büyüleyen belki de yazıları değil, başarısı, ünüydü. Otuz yaşındayken artık Fransa'nın birinci ozanıdır; *Henriade*'ının yalnızca İngilizce baskısı için 150.000 Frank almıştı, bu para günümüzünkinden çok daha büyük bir paraydı. Avrupa'nın en kudretli hükümdarları, Büyük Frederik ve II. Katerina onunla dost olabilmek için yarışıyorlardı. (Voltaire, bizim II. Joseph'imizin Fransa ziyareti sırasında kendisine uğramamasına gücenmişti.) Ferney'de konuklar ağırlamaktadır, dünyanın her yanından hacca gelir gibi onu ziyaret etmektedirler. Paris'e dönüşü sırasında büyük bir kalabalık karşılar onu, koca kent başka şey konuşmamaktadır; Akademi'ye gittiğinde ölümsüzler ayağa kalkar ve tiyatroya gittiğinde antrede karşılanır, oyuncular o an düzenledikleri bir törenle Houdon'un yaptığı büstüne çelenk koyarlar; bu büst bugün de Comédie'dedir. Öldüğünde cenaze töreni can çekişen XVIII. yüzyılın büyük bir geçit töreni olur, çağın tam bir tiyatro görkemi içindedir her şey, bütün Fransa onun tabutunun arkasındadır ve büyük ölü önlerinden geçerken Tuileries sarayında kral ve kraliçe indirilmiş perdelerin arkasında tir tir titremektedir.

• YAZGISI

Derken, 1816'da fanatik düşmanları tarafından Pantheon'dan kemiklerinin çalındığı ve bir çöp yığınına gömüldüğü günlere geliriz. Çünkü bu kişilik hem şan şöhretin, hem de aşağılık işlerin paydaşıydı. Fransa'nın en çok kutlanan insanı, aynı zamanda en çok kovuşturulan insanıydı da. Genç bir delikanlıyken Bastille'e kapatılmış, derken dövdürülmüş, tazminat isteyince yeniden Bastille'e kapatılmıştı, ardından da İngiltere yolu gözükmüştü. Tüm yaşamı bir kaçıştır ve çoğunlukla Fransa sınırında geçmiştir, daha ilk işareti aldığında kaçabilmek için tabii; taparcasına sevdiği Paris'e ancak yaşlılığının son döneminde dönebilmiştir. Yapıtlarının büyük bölümü kendi adıyla değil, takma ad altında, yabancı bir ülkede gizlice yayımlanmış ve Voltaire yayımlanmadan önce onları yadsımıştır. Derken, yapıtlar toplanmış, yakılmış, cellada çiğnettirilmiş, yapıtlarını dağıtanlar kasnakta teşhir edilmiş, kızgın demirle dağlanmış ve forsaya gönderilmişlerdir, öyle ki, parolası *Ecrasez l'infâme* (Aşağılığı Çiğneyin!) olan Voltaire acı acı şunları yazmıştır: "Aşağılığı çiğneyen biz değiliz, aşağılık bizleri çiğniyor." Yazıları, yine de, ulaşması gereken yerlere ulaştı. O zamanın sansürü gelişmemiş araçlar kullanıyordu: Her şeyi yasaklıyorlardı, ama hiçbir şeyi engelleyemiyorlardı.

• SONRASI

Derken, XIX. yüzyıl Voltaire'in ününü yıpratmak için her şeyi yaptı. Romantizm ve dindarlık, Fransız nesnelliği ve Alman kıskançlığı ona karşı birleşti. Günahkâr karakterinin her türden nüansını, yüzeyselliğini, ikiyüzlülüğünü, para açlığını, taban yalayıcılı-

ğını, korkaklığını sergilediler. Dinin kurnaz papazlarının sahte bir buluş saydığı din felsefesini teoloji o günden beri gösterişle yalanladı. XIX. yüzyılın önemsiz, dar görüşlü kentsoylu materyalizmini yaratan kişilerden biri olduğu vuruldu yüzüne ve pek de haksız değillerdi bu konuda; dehasının yaratıcı değil de yıkıcı olduğu öne sürüldü.

• ÖLÜMSÜZLÜĞÜ

Yine de, 'yazı'nın en büyük yiğitleri arasındadır onun yeri. Aziz Petrus'un kayası onun saldırısıyla devrilmedi, yıkıcı etkisi geçip gitti, ama iyi olanlar yaşadı. Tüm yaşamı boyunca, ama özellikle bir erkek olgunluğuna ulaştığında, Ferney'deki inzivasında ezilenler, haksız yere acı çekenler için savaştı; fanatizmin kovuşturmalarının haksız yere acısını çekenler için, budalaca bir adalet dağıtımı sisteminin kurbanı olanlar için ve feodalizmin ezip insanca yaşamın altına indirdiği serfler için savaştı. "Tatlı yaşam" için savaştı, barış, anlayış, genel refah, özgül iş olanakları, sağlık, bedensel temizlik ve rahatlık, herkes için uygun yaşam koşullarının yaratılması için, XIX. yüzyılın daha sonra savaşımlarla ilerlediği doğrultudaki her şey için savaştı. İyilerin yüreğine gerçekleşmesini o zamandır beklediğimiz bir insan idealini oyup işledi.

• BEAUMARCHAIS

Ansiklopedicilerle devrimciler arasında Beaumarchais[6] yazınsal bir geçiştir. *Le mariage de Figaro*'sunun 1784'teki çok büyük ve skandalvari başarısı ("Kral sahnelenmesini istemiyor, *demek ki*, sahneleyecekler," demişti Beaumarchais) artık devrimin öncü olayları arasında yer alır.

• ANILARI

Beaumarchais yazın olarak büyük bir dava vesilesiyle yayımladığı *anılarla* göze çarpmıştır. Bu çağın okuyucuları genellikle davalara karşı çok ateşli bir ilgi göstermiştir ve o zamanın Paris'inin sokaklarında avukatların savunmaları ve adalet dağıtımıyla ilgili benzeri broşürlerin binlercesi dağıtılmıştır.

• FIGARO

Anılarının başarısı iki başyapıtının sahnedeki güncelliğine yardım etmiştir. Sırasıyla bunlar arasından ilki *Le barbier de Seville*'dir (1775). Beaumarchais bitmez tükenmez komedi konusunu, himaye altındaki kızı boş yere himaye eden haminin öyküsünü, o çağın ruhuna uygun "felsefeyle" ve *Figaro* karakteriyle işler; mucizevi berber Figaro serüven romanlarının kahramanının ve klasik komedilerin uşağının torunudur ama nasıl da çağdaş bir biçime bürünmüştür; efendisinden yalnızca daha akıllı olmakla kalmaz, –zaten

6) Pierre Augustin Caron de Baumarchais, 1732'de Paris'te doğmuştur. Babasının saatçilik uğraşısını sürdürür, derken, saray memuru, krallık prenseslerinin müzik öğretmeni, banker, oyun yazarıdır; Voltaire'in tüm yapıtlarının başarısız yayımcısıdır, Kuzey Amerika isyancılarına silah gönderir, XIV. Louis'yi ve Marie Antoinette'i aşağılayan broşürlerin yayılmasını engellemek için gizli görevle yurtdışında çalışır; devrimci ve devrimin kurbanıdır. Yurtdışına kaçmak zorunda kalır, 1796'da yurduna döner ve 1799'da ölür.

büyük yenilik de budur– efendisine karşı haklı olduğu yanları da vardır, adam gibi adam olan odur. Figaro'nun haklılığı ikinci sahne oyununda, *Le mariage de Figaro*'da gerçekten ortaya çıkar. Figaro evlenmek ister ve eşini efendisinden, Kont Almaviva'dan kıskanması gerekir. Figaro ünlü monoloğunu bu sırada aktarır: "Siz (kont) bir yığın iyilik karşısında ne yaptınız? Doğmak lütfunda bulundunuz, hepsi bu. Buna karşılık, ben, Tanrı cezasını versin, bir yığın bilime ve hesaba kitaba gereksinmem vardı yaşayabilmek için, onca bilim ve hesap kitap ki, yüzyıllardır İspanya'yı yönetmek için kullanılıyorlar." Onu en çok, en kendinden geçmiş halde alkışlayanlar ve coşkuya kapılanlar yüksek soylulardı. Daha önce hiçbir toplumsal katmanda bundan daha güçlü bir biçimde madunlara, insanları kendi uşaklarının olduğu yere ve kendi mezarına doğru çekip alan bir içgüdü olmamıştı, hiçbir katman ancien régime'in aristokratlarından daha çok intihar eğilimi göstermemişti.

• YÜKSEK SOYLU UŞAĞI

Beaumarchais'nin fikirlerinin hayranlık uyandıran havaifişek gösterisi zamanla görkeminden bir şey yitirmedi. Böylesi bir zekâya dünyanın en zeki izleyicisinin bile dayanamadığı anlaşılıyor. Yine de, oyunlar ve Beaumarchais'nin kendisi bir biçimde antipatiktir. Bu oyunlarda sesi duyulan özgür kentsoylu değil, özgürlüğüne kavuşmuş uşaktır. Ansiklopedicilerin düşünceleri Figaro'nun ağzında arsızlığa dönüşür. Beaumarchais –ve onunla birlikte Fransız Devrimi'nin bir yanı– her ne denli olumsuz olsa da, tıpkı efendisine bağlı uşak gibi sımsıkı ancien régime'e bağlıdır.

• VAUVENARGUES

XVII. yüzyıl büyük Ahlakçılarının, La Rochefoucauld'nun ve La Bruyère'in geleneklerini bu yüzyılın ortasında sürdüren kişilik Vauvenargues'tır (Marquis Luc Clapiers de, 1715-1747). Voltaire'in ilk gerçek hayranı olan bu genç subay sağlık nedenleriyle ordudan ayrılır ve soylu ün kazanma hırsının tüm ateşiyle yazına yönelir, ama yapıtını yaratamadan önce ölür. Yalnızca ön hazırlıkları günyüzü görmüştür. 1746'da, genç yüzbaşının yazına ve okuyuculara saldırıya geçmeden önceki arazi etütlerine benzeyen *maxima*ları yayımlanmıştır.

Bu maximalar ancak yayımlandıktan yarım yüzyıl sonra etkisini göstermiştir – Vauvenargues çağının bu ölçüde önüne geçmişti. Akıl yüzyılının tam orta yerinde tutkunun romantik önceliğini ilan etmişti. "Eğer tutku kimi zaman düşünceden daha cesur tavsiyelerde bulunuyorsa, bunun nedeni onları yerine getirmek üzere daha çok güç sağlamasıdır." "Büyük düşünceler yürekten gelirler." "Salt ölçüp biçmeye göre davrananlardan çok hata yapan yoktur." "Gençler yaşlıların ukalalıklarından kendi hatalarına göre daha çok acı çekerler." Eylemin ve ünün özgür, kahramanca kültünde artık sanki devrimin ve Napoléon döneminin coşkusu dile gelmektedir.

• CHAMFORT

Öbür ahlakçıyla, Chamfort ile (Nicolas Sébastien Roch, 1741-1794) artık devrimin içindeyiz. Gayrı memnun, bağımsızlığına tutkuyla sarılan homme de lettres, yani salon-

ların konuğudur, ama öteleri görür ve evsahiplerinin içini okuyarak onlardan nefret eder, bedenini frengi mahveder, ki bu hastalık Chateaubriand'a göre insanları Jakobenleştirir. Devrim'in Robespierreci diktatörlük yanı umutsuzluğa sürükler onu; hapsedilir, kurtulur ve yeniden yakalanacağını sandığı için intihara kalkışır. Derken, çok geçmeden hastalığı yüzünden ölür.

• ALMANYA'DAKİ ETKİSİ

Maximalarını ve *anekdotlarını* ölümünden sonra yayımladılar. Acı bir insanın nefretle yoğrulmuş tümceleri Almanya'ya göre Fransa'da daha az ilgi görmüştür. İlk romantik kuşak, Schlegel ve Novalis *aforizmik* biçimi ondan öğrenmişlerdir, 1803'te Almanca'ya çevrildi ve Schopenhauer üzerinde çok büyük bir etkisi oldu; Schopenhauer onun pek çok tümcesini aktardı, öyle ki, Schopenhauer'in felsefesi olarak ortak bilinçte yaşayan pek çok kötümser gerçeklik aslında Camfort'tan gelmektedir.

İki Anı Kitabı

Dünya yazınının en ünlü iki anı kitabı bu yüzyılda doğmuştur.

• SAINT-SIMON

Prens Saint-Simon'un[7] devasa boyuttaki anıları, XIV. Louis ve Vekiller Heyeti dönemine ilişkin olarak her zaman güvenilir olmasa da, her zaman ilginç ve bol veri sunar. Bu devasa yapıtın ardındaki kişi kendi çağında da köhneleşmiş, tuhaf bir kişiydi. Dünya görüşünün belkemiği onun "*duc et pair*",[8] yani Fransız prensi oluşudur. Onun için XIV. Louis bile yeterince aristokrat değildir, XIII. Louis çağını ve daha öncesini özler, yani el değmemiş feodal günleri. XIV. Louis sarayına çağırdığı ve kısmen gelmeye zorladığı yüksek soylulara güçlerinin yitimine karşılık olarak unvan, rütbe veriyor ve güzel törenler düzenliyordu; bu töreni tümüyle ciddiye alan naif ruh Saint-Simon'du; onun gözünde kapıdan ilk geçme hakkına sahip olanın fizikötesi bir haklılığı vardı. Yazarlardan ve öteki kentsoylulardan dolaylı olarak ve nahoş biçimde söz edebilmektedir ancak. Sayesinde devrimin başlatıcısı olması gereken o bildik aristokrasi, yazınsal olarak onda beden bulur.

• SANATI

Aşırı ölçüde dargörüşlü bir biçimde kurallara bağlı bu oligark büyük bir sanatçıdır, belli bir açıdan bakıldığında XVIII. yüzyılın en büyük yazarıdır. Şu tuhaf özelliğe, o zamandan beri yalnızca Stendhal'e ve Proust'a özgü olan özelliğe sahipti, bir kıpırdanışı,

7) Louis de Rouvroy, Prens Saint-Simon 1675'te Versailles'da doğdu. Asker ve saray mensubudur, 1755'te öldü. *Anılar*'ını bir kıyıya çekildiğinde yazmış ve bunlar ancak 1829-31'de 21 cilt olarak yayımlanmıştır.

8) Dük ve yüksek soylu, prens. (ç.n.)

hiçbir şey anlatmayan bir sahneyi yüzlerce atoma bölebilme yeteneği vardı, onun için hiçbir şey yitmiyordu, bir hiçten koca bir dünya yaratabiliyordu. Örneğin, XIV. Louis'nin çocukluğu dönemindeki bir *lit du roi*'yı, yani toplantıyı betimler. Toplantının konusu 'pair'lerin[9] sıralamada "*prince du sang*"lardan, XIV. Louis'nin yasadışı çocuklarından önce geldiğinin bildirilmesi üzerinedir. Bütün görüşme, her sahnesiyle, her katılımcısıyla, giderek daha büyük bir sıkıntı içinde gözlerimiz önünde dalgalanır, sonunda haklarından edilmiş prensler kıpkırmızı bir yüzle salonu terk ederler. Biz, sıradan ölümlüler olarak, bu ayrıntılar bakımından daha zengin, daha gerçekçi, daha canlı bir görüşmenin hiçbir biçimini yaşamamışızdır. Bizler, hepimiz bu yüz yılda bir gelen sanatçılara göre nasıl da yalnızca kırıntıları yaşıyor ve görüyoruz!

• CASANOVA

Öteki büyük anı yazarı ünlü Venedikli Giacomo Casanova'dır.[10] Adı zamanla neredeyse haya duygularını inciten bir sözcüğe dönüşmüştür, ortak bilinçte dünyanın en ahlaksız çapkını olarak yaşamaktadır. Oysa, Casanova'nın sevisel başarıları daha çok yalnızca sayısal olarak şaşırtıcıdır. Casanova başarılı olduğu sayılamayacak ölçüde çok kadın arasından pek azının elde edilişi sırasında ciddi bir direnişle karşılaşmıştır. Güçlükler daha çok dışsal, teknik bir doğaya sahiptir. Choderlos de Laclos'nun incelikli ve sanatsal beklentileri olan kadın avcısı olsaydı, Casanova'nın pek az serüvenini üstlenirdi. Casanova'nın başarılarının devasa sayıdaki çoğunluğu "kolay kadınlardır" – böylesine büyük sayıdaki sevisel anıya yalnızca seçici olmayan erkek ulaşabilir.

• TAM BİR XVIII. YÜZYIL

Ama Casanova'nın anıları kolay ve insanı ilgi gerilimine sokan sevisel serüvenler dizisinden daha öte bir şeydir. Çok büyük boyuttaki kitabı mutlu XVIII. yüzyılın, ancien régime'in tatlı yaşamının en çok yönlü, en plastik anısıdır. Casanova aslında Rokoko romanlarının ve tiyatro oyunlarının şanslı kahramanları gibi yalnızca seviyle ilgilenmeye vakit bulamamıştır; yoksul bir insandı, bir biçimde yaşaması gerekiyordu ve XVIII. yüzyılın en karakteristik para kazanma uğraşını seçti, serüvenci oldu. Kumarbaz, bilici (kâhin), simyacı, piyango-bankeri ve resmi balo düzenleyicisi olarak Rokoko anakarasının neredeyse tüm ülkelerini dolaştı, her yerde romantik ve eğlenceli serüvenlere karıştı. Gençliği İtalya'da geçmiştir; Venedik'te kurşunlu hücreye[11] hapsedilir, olağanüstü bir kurnazlıkla buradan kaçar, XV. Louis'nin Paris'inin tadını çıkarır, İspanya'da ateşli bir sevdalıdır, İsviçre'de tatil yapar, Lehistan'da düello eder, Hollanda'da yığınla para kazanır, Londra'da canı sıkkındır, derken, yaşlanınca dönüşüme uğrar ve Büyük

9) Pair: Yüksek soylu, prens. (ç.n.)

10) Giacomo Casanova, takma adıyla Şövalye Seingalt, 1725-1798. Anılarını yaşlandığında Fransızca yazmıştır. Önce 1822-28'de Almanca yayımlandı. Fransızca metin Stendhal'in işlediği biçimiyle 1826-38'de yayımlandı.

11) Venedik'in o çağdaki ünlü zindanları; çatısı kurşunla kaplı olduğu için güneş vurunca içerisi fırın gibi sıcak olurdu. (ç.n.)

Frederik'in, II. Joseph'in ve Büyük Katerina'nın sarayında fiyaskoya uğrar. Yapıtı izlenirse, XVIII. yüzyıl, bu büyük karnaval gözlerimizin önünde olağanüstü, neşeli ve canlı resimler halinde geçit resmi yapar. Bu yüzyılın her yönünü eğlenerek tanımak isteyen kişinin Casanova'nın anılarından başka bir şeyi okumasına gerek kalmaz.

• CANLILIĞI

Casanova'nın sanatı, büyüsü, eşsiz canlılığındadır. Karşılaştığı her kadın sanki yaşamındaki ilk kadınmış gibi gelir ona ve de daha sonraki yazgısı onu elde edip edemeyeceğine bağlıymış gibidir. Ve de yalnızca seviye değil, yaşamın her anına tüm varlığıyla katılır. İsviçre'deki Einsiedeln'de dolaşırken ünlü manastırı görünce birden aklına kendisinin bir rahip olarak doğmuş olduğu gelmiştir, haftalarca tarikata girme koşullarını görüşmüş ve çok ciddi bir biçimde mutluluğu orada bulacağına inanmıştır, ondan sonra da aynı kolaylıkla vazgeçmiştir. Onun yaşamsallığı herkesinkinden daha doğal, daha gösterişsizdir; Rabelais ya da D. H. Lawrence gibi, bir ilke olarak yaşama bağlı değildir: Yaşamı bu tempoda olduğundan başka türlü düşünemezdi ve engelleri ondan daha iyi tanıyan biri olmamıştır.

• TRAJEDİSİ

Ama her büyük özyaşamöyküsünde olduğu gibi onunkinde de madalyonun tersini görürüz, "trajik yaşam anlayışını". "İnsan birden ölmez," diye yazıyor, "parça parça ölür, duyu organları onu yavaş yavaş terk ederken." Yapıtın ikinci bölümü bu aşamalı ölümle ilgilenir. Casanova yaşlanmaya başlar ve yavaş yavaş her şey ona karşı olur, kadınlar ve egemenler, para ve şans, usul usul, gözlerimizin önünde alıp başını gider, yaşamdan düşerler. Bu korkunç yaşamın usulca solup gitmesinden daha sarsıcı bir görünüm yoktur; dünyanın ikiyüzlülüğünün ve geçiciliğinin sarsıcı bir örneğidir; belki daha da beterdir, çünkü Casanova vaaz vermemektedir ve hiç yumuşamaz, yalnızca anlatır, hızla ve hiç zorlanmaksızın.

• GÜNBATIMI

Ve şunu bilmek daha da sarsıcıdır: *Anılar*'da artık yer almayan şeyler söz konusudur: Yavaş yavaş tümüyle yoksullaşmış, giderek daha vasat geçim kaynakları bulabilmiş ve sonunda da bu büyük kösnül insan, Venedik Cumhuriyeti'nin ahlaksız tabloları ve yazıları bildiren bir casusu olarak yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır. Ama, en sonunda Çekoslovakya'daki Dux'ta bir kontun kütüphanecisi olarak güvenilir bir limana ulaşabildi. Yaşlılık çağını canlılığından bir şey yitirmeksizin burada geçirdi; çıkış yolunu şatoda yaşayan öbür kişilere karşı açtığı seferlerde ve de *Anılar*'ını yazmakta buldu. Casanova kendisini her zaman bir yazar saymıştı, Homeros yorumları yazdı ve yolculukları sırasında bir türlü yaratılamayan yapıtı için, kapsamlı basın leksikonu için veriler topladı. Ama ölümsüzlüğünü borçlu olduğu *Anılar*'ını yalnızca sıkıntıdan yazdı, hiçbir özel amacı olmaksızın, yayımlanmasıyla uğraşmadı, değeri ancak ölümünden epey sonra keşfedildi.

Doğruyu söylemek olasılıkla onun güçlü yanı değildi. Prens Ligne Dux'ta yaşlı Casanova'yla buluştu; ve anı kitabında Casanova'dan dinlediği bir yığın öyküyü kaydetti. Bu öyküler ya Casanova'nın anılarında yer almaz ya da tümüyle başka biçimde anlatılır. Ama, *Anılar*'ın dışında, ondan daha canlı, daha eğlenceli olan, görkemli bir çağın yürek çarpıntılarını yetkinlikle yansıtan bir başka tarihsel roman yoktur.

XVIII. YÜZYILDA İTALYAN YAZINI

• METASTASIO

XVIII. yüzyıl İtalyan yazınının Avrupa ölçüsünde en tanınmış adı Metastasio'dur (gerçek adı Pietro Trapassi, 1698-1782). Saray ozanı olarak Viyana'da yaşadı; saray çağı lirik şiirlerini en melodik biçimde *opera metinleri* açıklar. Metinleri müzik olmaksızın eksiktir, "ama müzik, şiirini daha baştan etkiler ve dönüştürür" diyor ondan söz ederken De Sanctis. Metastasio opera türüne ve çağın ruhuna uygun olarak trajik çözümlerden dostça ve yüceruhlu çözümler hatırına olabildiğince kaçınmıştır.

Yüzyılın ortasında İtalyan yazını *secento*'nun, yani İtalyan Baroku'nun dumura uğratıcı, İspanyol geleneklerinden sıyrılmış ve Fransız Aydınlanması'nın ve Rokokosu'nun etkisiyle daha canlı bir kan dolaşımına kavuşmuştur.

• GOLDONI

İtalyan sahnesini yeniden yaratan, Venedik'in bir parça kentsoylu-düzyazısal ve aynı zamanda bir parça üçkâğıtçı Rokokosu'nun büyük temsilcisi Carlo Goldoni'dir (1707-1793). Yazdıkları yığınladır, bir yılda 16 komediyi yazıp bitirdiğinden bile söz edilir. Tiyatro oyununun her dalında çalışmıştır. Yurdundan, Venedik'ten zamanla Paris'e taşınmış ve orada Paris İtalyan komedi kumpanyasının yöneticisi olmuştur; oyunlarını burada Fransızca yazmış, ilginç *özyaşamöyküsünü* de Fransızca olarak kaleme almıştır.

Komedilerinde halkçı geleneklerden, *commedia dell'arte*'den, İtalya'da yüzyıllardır moda olan çırpıştırma oyunlardan yola çıkar. Commedia dell'arte'nin figürlerini almıştır: *Pantalone*'yi, *Arlecchino*'yu, *Colombina*'yı, *Brighella*'yı, komik uşağı. Halkçı komedilerine Fransız klasik komedisinin ruhuyla canlılık kazandırmıştır. Büyük İspanyollara ve Fransızlara göre çok da halkçı, ilkeldir. Belki de en ünlü oyununun, *Il Bugiardo*'nun konusu, Ruíz de Alarcón'un *Le Verdad Sospechosa*'sından çıkıp Corneille'in *Yalan*'ını aşarak Venedik'e ulaşıncaya dek her türlü psikolojik görüşü keskinliğini ve güzelliğini yitirmiştir; buna karşılık, toprak kokan, sahnesel komikliğiyle daha çok şey kazanmıştır.

• GOZZI

Goldoni'nin muhalifi ve rakibi Kont Carlo Gozzi (1720-1806) her türden yabancı ve demokratik etkinin katı bir düşmanıdır; halk masallarını sahneye uyarlayarak Fransız ruhu taşıyan Goldoni gibi sahne başarıları elde edilebileceğini göstermiş ve böylece de bilmeden romantik beğeninin öncüsü olmuştur. Perili komedi zamanla müthiş bir geliş-

me göstermiştir, özellikle de Viyana'da yurt tutmuştur ve bizde Vörösmarty'yi[12] *Csongor ile Tünde*'yi yazmaya esinlemiştir. Gozzi'nin *Turandot*'sunu Almanca'da Schiller işlemiştir.

• ALFIERI

XVIII. yüzyıl İtalyan yazınının en iyi adı, devrimsel onyılların antik saygınlığa sahip seçkin kişilik Kont Vittorio Alfieri'dir (1749-1803). Trajedilerinin büyük bölümünü Toscana'da esin perisi Kontes Albany'ye –son Stuart taht vârisinin eski eşi– yazmış, ama Paris'te olayların geçtiği yerde sahnelemiştir. Ateşli biçimde davetiye çıkardığı Fransız Devrimi onu düşkırıklığına uğrattı. Paris'i terk etti ve Fransızlara karşı öyle bir nefrete kapıldı ki bu onu bir dizi şiir yazmaya, *Misogallo*'yu yazmaya yöneltti.

• İDEALİZM

Tiyatroyu, kendisiyle yakın bir ruha sahip olan Schiller gibi o da ahlaksal, ulusu eğiten bir kuruma dönüştürmek istedi. Tiyatronun görevi ona göre insanlara cesaret, yurt ve özgürlük sevgisi aşılamaktır; ufak tefek prensliklerin boyunduruğu altında inleyen İtalyanlarda cumhuriyet erdemlerini uyandırmaktır. Pratik, mantıklı İtalyanlar arasında çağının romantizminin yüce, ayakları yere basmayan doktriner idealizmini o temsil etmektedir.

• ARI TRAJEDİ

Klasik oyunun beklentilerini o gerçekleştirmiştir. *Gereklilik* ilkesi adına her şeyi feda etmiştir: Oyunlarında her türlü rastlantıyı yok etmiştir: her yan olayı, her yan kişiyi, arı trajediye hizmet etmeyen her şeyi. Oyunlarının güzelliğini yine de bunlar değil, olağanüstü İtalyan hitabeleri sağlar ve burada da özgürlük düşüncesinin hizmetindedir. Her oyunu zalimlere karşı bir gökgürültüsüdür ve uzandığı her konu zalimler ve yiğitler arasındaki antik devler savaşına dönüşüp yücelir. En ünlü oyunu *Saul*'da, De Sanctis'in söylediklerine bakılırsa, zalim olan Tanrı'dır; Alfieri İncil'in öyküsünü değiştirir ve talihsiz kralı aklar.

• ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ

Soylu fanatizmi, düşünsel saplantısı onun ünlü *özyaşamöyküsünü* de değerli kılar.

12) Mihály Vörösmarty: Macar ozan ve yazarı (1800-1855).

3.
XVIII. Yüzyılda Alman Yazını

Alman yazınının çiçeklenme çağı XVIII. yüzyılın ortasında başlar. Prusya Kralı Büyük Frederik'in utkularının ardından Alman ulusal bilinci güçlenir; ama bundan da önemlisi Büyük Frederik'in muhaliflerinin, Fransızların, Fransız Aydınlanması'nın etkisidir. Büyük Frederik'in kendisi de Fransızca yazıyordu, Almanca'yı bir arabacı dili, yazınsal anlatıma elverişsiz bir dil sayıyordu. Fransız yazınının ulaştığı başarıların özümsenmesi ya da ona karşı bir tutum takınmak bu yüzyıl Alman düşünsel yaşamının en başta gelen sorunudur.

• PİETİZM

Ama, yine de, bu sıralarda Alman düşüncesiyle kaynaşmış olan Protestanlık da *Pietizm* ile yeni bir güç kazanır. Bu dinsel devinim, dindarlığın özünü kısır teolojik tartışmalar yerine duygusal, içten dindarlıkta görmektedir; buna bağlı olanlar, *die Stillen im lande*, Alman duygusal dünyasının derinliklerini özgürleştirirler ve ruhlarda duyguculuğun (sentimentalizmin) yolunu hazırlarlar.

Alman yazarlarının görevi, onları etkisi altında bulunduran iki karşıt gücün, Pietizmin ve Aydınlanma'nın ya da daha geniş anlamda Hıristiyanlıkla yeni paganlığın arasında bir köprü aramaktır. Alman düşüncesinin en büyük yaratısı, Goethe-çağı *hümanist düşüncesi*, yüzyılın sonuna ulaştığında bu yüce düşünce savaşından doğar.

• LEIPZIG VE İSVİÇRE

Alman yazınının yenilenmesi, Alman yaradılışına uygun olarak kuramdan yola çıkar. Leipzigli Johann Christoph Gottsched (1700-1766) Fransız klasik örnekleri ve Wolfçuluğun usçu bilgeliğini temel alarak doğru yazım kurallarının bir dizgesini oluşturmuş ve neredeyse on yıl boyunca, yaklaşık 1730'dan 1740'a değin öylesine bir beğeni dikta-

törü rolü oynamıştır ki bunun bir benzeri yarım yüzyıl önce İngiliz yazınında Dryden ile görülmüştür. Bu arada, İsviçreli Bodmer (1698-1783) ve Breitinger'in (1701-1776) kişiliğinde muhalifleri çıkmıştır ortaya. Temel ilkelerde anlaşıyorlardı, ama dindar İsviçreliler Fransız yazınına göre akraba bir ruha sahip İngiliz yazınının, ilk başta da Addison'un bu sıralar yeniden keşfettiği ve yeniden bir moda haline getirdiği Milton'a daha güçlü bir eğilim gösteriyorlardı. Milton'ı okurken, şiirin temel kurallarını ne denli usçu kılarlarsa kılsınlar, mucizevi öğeden vazgeçilemeyeceğinin ayrımına varmışlardı.

• KLOPSTOCK

Olaylar İsviçrelileri haklı çıkardı; çünkü yenilenen Alman yazınının ilk büyük adı Klopstock hem Milton'ı izliyordu, hem de Bodmer'in[1] Pietist bir öğrencisiydi. Bu sert ve ciddi Kuzeyli Alman'da ozanlık bilinci tıpkı hayranlık duyulan ustası Milton gibi kararlılıkla ortaya çıkar. Okuluna veda ederken yaptığı konuşmada, Alman destanını yazmak üzere ozan olarak yeniden gelmesi gerektiğinden söz eder. Ondan sonra da işe koyulur ve Alman destanını, *Messias*'ı yazar.

• ÖZGÜNLÜĞÜ

Sahneye çıkışı Alman yazınının en büyük dönüşümlerinden biridir. Dahası, Alman yazınının düzeyini bir günden ötekine kat kat artırmıştır ve Alman yazını kendine özgü bir biçimde Alman olduğu zaman artık Avrupa yazınlarıyla eşit bir duruma gelmiştir. Eylem ilkin dilsel bir eylemdir, tam da bu yüzden bir belirlemede bulunmak güçtür: Alman şiir dilini Barok ve Fransız klasisizminin mantıklı-kuru kurallarından kurtarmıştır, şiire usdışı ruh alanlarının müziğini ve bir hortuma benzeyen rüzgârını katmıştır. Uyaktan kopmasının buna çok yararı olmuş ve vezin tekniğiyle antik şiirler yazmıştır; *Messias*'ını da heksametroslarla yazmıştır. Alışılmadık şiir ölçüsü onu ve izleyenlerini her türlü alışılmış anlatımdan vazgeçip yeni ölçüye uygun yeni anlatımlar aramaya yöneltmiştir. Derken, yeni sözcükler yeni duyguların taşıyıcısı oldu: Duyguculuğun en uç, en ozansal biçimi olan Alman duyguculuğu –bunun ne olduğu konusuyla daha sonra çokça ilgileneceğiz– Klopstock'un şiirlerinde açımlanır.

• İNSAN KARAKTERİ

Ama insan olarak karakteri belki de şiirinden daha önemli bir etki yaratmıştır. Genç Goethe ünlü ozana uğradığında gördüğü şey, Klopstock'un göksel işlerin yeryüzündeki bir temsilcisi gibi davramakta olduğudur. Özsaygısı sınırsızdı; sevisi konusunda çok

1) Friedrich Gottlieb Klopstock 1724'te Quedlingburg'da doğdu, babası avukattı. *Messias*'ın ilk bölümü 1748'de anonim olarak Alman yenilenmesinin organı olan *Bremen Beiträge* adlı dergide yayımlanır, 1750'de Bodmer'in Zürih'te konuğudur. Püriten Bodmer, koruması altındaki öğrencisi konusunda aldanır; çünkü "heiliger Jüngling" paten kaymaktadır. 1751'de Danimarka kralının çağrısıyla Kopenhag'a gider, destek aylığı alır ve *Messias* üzerinde çalışır. Daha sonra Danimarka kralının danışmanı olarak Hamburg'da yaşar. Fransız Devrimi'ni coşkuyla selamlar, Cumhuriyet ise ona onursal yurttaşlık verir. 1803'te ölür, cenaze töreni ulusal bir olaydır.

büyük bir şey söylemek istediğinde şunları söylemiştir: "Kadınsal bir Klopstock!" Hiç aldanmadı; daha ilk adımında hayranlar kitlesiyle kuşatıldı, tüm Almanya, hatta yabancı ülkeler bile bir bayramı bekler gibi *Messias*'ın bitmesini bekledi. Eğer buna konusunun dindar karakterini de ekleyecek olursak, Klopstock'un ozansal saygınlık bilincini anlayabiliriz; bu bilinç çağdaşlarını etkilemiş ve ozanların sınıf bilincini ve yazının toplumsal saygınlığını artırmıştır.

• *MESSIAS*

Büyük destan yirmi şarkıda İsa'nın yeryüzündeki son günlerini, ölümünü ve göğe yükselişini anlatır. Olay örgüsünü Milton'a özgü anımsamalarla donattı, ama onu Milton'ınkine göre daha az becerikli şeytanlar yönlendirmektedir. Destan aslında kesin başarıya ilk üç şarkısıyla ulaşmıştır; sonrası giderek daha zayıftır ve giderek daha geniş zaman aralıklarında yayımlanan bölümler büyük bir saygıyla, ama giderek daha az içtenlikli bir ilgiyle karşılanmıştır. "Klopstock'u çok öven var, ama okuyan az," demiştir Lessing; ve de adanmış Klopstock 1772'de son şarkıyı da bitirince yapıtı artık bir anakronizm olmuştu.

O günden beri de baştan sona okuyabilen azdır. Ana güçlük, içinde elle tutulur hiçbir şeyin, betimlenebilecek ya da düzyazıda öyküleneblecek hiçbir şeyin olmamasıdır, yalnızca *küre*ler müzik yaparlar;[2] yalnızca sözcüklerin yankılı ve güzel gümbürtüsü duyulur. "Çeper, ağırlık, büyük gürültü bu atektonik dünyada bayramı berbat etmek olurdu; Tanrı'yla görüşme yapan ruhun dindarlığı bu dünyanın üzerine onu loşlaştıran bir örtü örter," diyor Turóczi-Trostler.[3] İçinde karakterler yoktur, yalnızca öte dünya varlıkları vardır, oysa, binlerce *kerub*[4] ve *seraph*[5] yerine bir tek insan olsaydı daha anlamlı olurdu. Hatta, en insancıl olan Abbadona'dır, isyan ettiğine pişman, hıçkıra hıçkıra ağlayan, duygucu bir şeytandır; okuyucularının yüreğini öyle fethetmiştir ki onların yalvarması üzerine ozan ona karşı bağışlayıcı bir biçimde davranmıştır.

• WIELAND

Klopstock'un karşıtı Christoph Martin Wieland (1733-1813) Alman şiirindeki Fransız Rokoko uçarılığının temsilcisidir. Kendisi Pietist engellerinden güçlükle sıyrılmış, ama ondan sonra manzum öykülerinde ve kapsamlı antik giysilere büründürülmüş romanlarında (*Agathon, Die Abderiten* vb.) "cinsel hazlar" konusunda Almanya'yı oyuna getirmiştir. En başarılı yapıtı olan *Oberon* (1780) romantik bir destandır, Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın ve Hon de Bordeaux'nun söylencesinin öğeleriyle birbirlerine sevdalı olan ve daha fazla bekleyemeyen bir şövalye ile bir halifenin kızından söz eden eğlendirici bir masal kurmuştur.

2) Kürelerin müziği: Eski insanların düşlediğine göre, göksel cisimlerin dönmesinin yarattığı, olağanüstü bir uyuma sahip müzik. (ç.n.)

3) József Turóczi-Trostler (1888-1962): Macar eleştirmen, öğretim üyesi, yazın tarihçisi. (ç.n.)

4) Kerub: Çocuk başlı olarak betimlenen melek. (ç.n.)

5) Seraph: En yüce meleklerden biri. (ç.n.)

Wieland, okuyucuların, özellikle de seçkin dünyanın gözdesiydi; esprili, uçarı ve "Aydınlanmış" kitapların yalnızca Fransızca yazılmayacağını göstermiştir.

• HEINBUND, GESSNER

Klopsotck'u coşkuyla karşılayanlar ise genç ozanlardı, örneğin Göttingen'deki Heinbund'un üyeleri Klopstock'un resmini altara yerleştirmiş, buna karşılık, ahlaksız Wieland'ın kitaplarını yakmışlardı, ardından da erken-Germen tutumuyla bir çam ağacının çevresinde dans etmişlerdi. Bund'un en ünlü üyeleri, o sıralar çok moda olan *mezar taşı* şiirleri uzmanı olan L. H. Ch. Hölthy (1747-1776) ve Homeros çevirmeni ve *Luise* adlı kentsoylu idilin ozanı Johann Heinrich Voss'tur (1751-1826). Salomon Gessner'in (1730-1788) sentimental düzyazı idilleri özellikle Almanya'nın dışında büyük bir başarı kazandı ve Alman Rokokosu'nun tıpkı Meissen porselen figürleri gibi çok başarılı bir dışsatım nesnesi oldu.

• LESSING

Tüm bunları ve yığınla çağdaşını –Goethe'nin özyaşamöyküsü *Dichtung und Wahrheit*'ın bir bölümünde etkileyici bir kayıtsızlık sıkıntısı çekerler– Lessing'in[6] üstün ve savaşçı aydınlığı gölgede bırakır. Lessing bu keskin görüşlü yüzyılda bile en akıllılar arasında yer alıyordu. Pascal'ın o insanı yiyip bitiren tutkusu, gerçeklik tutkusuna uygun insan tipi, düşüncenin kendisinin amaç ve en büyük zevk olduğu o insan tipine tıpatıp uyuyordu. Yapıtlarının günümüze dek süren büyüsünü sağlayan, okuyucuya düşünürken duyumsanan sevinci yansıtmasıdır. Düşüncesinin gözlerimizin önünde nasıl doğduğunu, nasıl beden bulduğunu, giderek nasıl daha savaşçı ve utku dolu olduğunu görürüz. Mucizevi bir us kolumuza girer ve işliğinin gizemlerini bize gösterir.

Lessing'in kuramsal ve çoğu kez oldukça soyut yazılarının açıklaması budur: *Laokoon* ve *Hamburgische Dramaturgie*'leri o dönemin gençliği üzerinde sanki ateşli şiirlermiş ya da siyasal yazılarmış gibi bir etki yaratmıştır. Alman yazın ve sanat kuramı yazılarının olağanüstü dizisi onlarla başlar. Macaulay, Lessing'e Avrupa'nın en büyük eleştirmeni adını vermiştir.

• *LAOKOON*

İlk ünlü kuramsal çalışması *Laokoon oder über die Granzen der Mahlerei und Poesie* (1766) şiirin bir "konuşan resim sanatı" olduğunu ileri süren Rönesans-Barok ilkeyi yıkar; sıkıcı betimleyici yapıt türlerinin yayılmasına bir son verir, mekânsal ve zamansal sanatlar arasındaki kesin ayrımın ne olduğunu anlatır. *Hamburgischer Dramaturgie*

6) Gotthold Ephraim Lessing 1729'da Kamenz'te, Lutherci bir rahip ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1748'de ekmeğini yazın adamı olarak kazanmak üzere Berlin'e gider. Gençlik döneminde putlaştırdığı Voltaire ile acı bir çekişmeye sürüklenir. 1760-1765 arasında Breslau'da komutan Tauenzien'in sekreteridir, savaş dünyasını tanır. 1767'den başlayarak Hamburg tiyatrosunun dramaturgudur. 1770'ten başlayarak Braunschweig prensinin Wolfenbüttel'de kütüphanecisidir. 1776'da evlenir, ama eşi iki yıl sonra doğum yaparken ölür. Lessing 1781'de ölmüştür.

(1767-69) daha da önemlidir: Tiyatro eleştirisinden daha öte bir şeydir. Lessing Fransız klasisizminin ünlü oyun kurallarını, üç birlik kuralını tam da Fransızların İncilleri saydığı Aristoteles'i temel alarak yıkar. Eleştirisiyle Alman ve genellikle Avrupalı oyun yazarlarını Fransız örneklerinin ezici ağırlığından kurtarır. Daha sonraki tartışma yazıları arasında belirginleşen *Die Erzichung des Menschengeschlechts*, Lessing'in deistik dindarlığının ve insanlığın ruhsal gelişimine duyduğu inancın olağanüstü derlemesidir.

• TİYATRO OYUNLARI

Kültürü yaratıcı eylemlerinden de yansır. Sahne yapıtları arasında özellikle üç tanesi belirginleşir. *Minna von Barnhelm* en iyi Alman komedisidir. Yedi Yıl Savaşları dünyasında, Büyük Frederik'in saçtığı ışıklar çevresinde doğmuştur; "Prusya sorumluluğunun ve Sakson sadakatinin", yani Alman erdemlerinin övgüsüdür, Alman ulusal bilincinin ve kendini övme eğiliminin ilk yazınsal anlatımıdır. *Emilia Galotti* klasik kapalılıkta, gerekirlik ilkesine sımsıkı bağlılık konusunda, ozansal güzellik açısından onlara yetişemese de en iyi Racine oyunlarının da gerisinde kalmaz. Her bir an özenle gerekçelendirilmiştir, belki de aşırı bir özenle; gerekçe göstermek neredeyse oyundan daha önemlidir – ama insanı saran da işte bu entelektüel gerilim, akıllılığın egemenliğidir. Lessing burada Yahudileri korur –en iyi arkadaşlarından biri olan Moses Mendelssohn Yahudi'ydi– ama eğer çağında Yahudiler Hıristiyanları eziyorsa, bu durumda, oyunun kahramanı bilge bir Hıristiyan olacaktır; çünkü o Yahudi'yi değil, insanı korur, yani insan soydaşlarının insandan aşağı saydığı insanları.

• TOPLUMSAL RUH

Miss Sarah Sampson adlı oyununun kentsoylu eğiliminin, *Emilia Galotti*'nin zalime doğru bilenmiş ucunun ve de Nathan'ın kovuşturulanlar adına direnişinin gösterdiği üzere, Lessing toplumsal sorunlara karşı da duyarsız değildi; gelmekte olan devrimin rüzgârı ona da ulaşmıştı.

DOKUZUNCU BÖLÜM

ROMANTİZM

Romantizm kavramıyla, onun kavramlaştırılmasıyla gözden geçirilemeyecek ölçüde zengin bir literatür ilgilenmektedir. Kavramlaştırma denemeleri arasında en çekici olanı Fritz Strich'inkidir: Klasisizm yetkinlik, romantizm sonsuzluğun sanatıdır. Klasisizmin ideali kapalı, kendi içinde bir bütünlüğü olan, dengeli bir uyumdur; romantik ideal kendisini sürekli aşan, uzaklara götüren sonsuz bir arayıştır, esinleyicisi arzudur, nostaljidir.

Romantizm Aydınlanma'nın usçuluğuna karşı bir başkaldırıdır. Aydınlanma'yı uğraştıran yalnızca us ile yaklaşılabilendir, anlamlı ve açık olandır; romantizm dünyanın "geceyarısı yanını" yeniden keşfeder ve onu atalardan kalma haklarına yeniden kavuşturmak ister. Usdışı uçsuz bucaksızlık şiirde yeniden ortalığı kaplar: Müzik, mistik hayranlık, boş inanç, masal, düş, hayaletler ve ölüm arzusu, Hölderlin'in güzelim sözcükleriyle belirtilecek olursak, "das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu". Usdışı yaşantıya ussal düşünceden daha çok değer verenler daha önce de olmuştu, ama romantizm usdışı öğelerin değerini bilinçli olarak kabul eden ilk kuramsal tutum alıştır. İnsan bilincini bir kat aşağıya, derinlere gömmüşlerdir. Bilinç ve bilinçaltı arasında bir kapı açmışlardır; büyük erdemleri budur işte. "Die Welt ist kein Traum," diyor Novalis, "aber sie soll und wird vielleicht einer werden."

Bu yönüyle romantizm Batı düşüncesinin Gotik'te ve Barok'ta ortaya çıkan çizgisinin devamıdır. Bu çizginin karşısında, öbür çizgi geceyle gündüzün karşı karşıya durması gibi konumlanır: Rönesans, Klasisizm ve Aydınlanma çizgisi. Rönesans, Klasisizm ve Aydınlanma en azından şimdiye dek her zaman bir ara müziği (intermezzo) olarak kalmıştır; romantizm ise Batılı ruhun temel gerçekliği, sonsuzluğa ulaşmaya çabalayan Faust iradesidir.

Ama romantizm Batı kültürünün çok geç, neredeyse anakronik bir belirimidir. "Kültür" artık neredeyse sona ermiştir, artık neredeyse "uygarlık" başlamıştır ve bu klasik değildir,

romantik de değildir, "modern"dir. Gotik ve Barok insan doğası gereği usdışıdır – romantizm ise "aşırı uşçuların usdışıcıların kılığına büründüğü maskeli bir balodur" (Egon Friedell). Tüm romantizmde derinlemesine bir içtensizlik, maskeli balo havası vardır: En ağır Alman felsefesiyle eğitilmiş keskin zekâlı yazarların yazılarında çocuksu bir saflıkla dolu sesler duyulur, başlayan XIX. yüzyılın kentsoylu insanları üstlerine bir Ortaçağ kostümü geçirirler. Eğer Kant felsefesi als ob, yani "sanki" felsefesiyse, romantizm "sanki"nin şiiridir; romantikler sürekli olarak "sanki" Ortaçağ'da yaşarlarmış gibi yaparlar. Lirik şiir biçimleri karakteristik bir biçimde "durum-şarkısı"dır, bu türde ozan sanki terk edilmiş bir değirmenci kızıymış ya da üzgün bir şövalyeymiş gibi davranır.

Alman klasisizmi üzerine de aynı şeyler söylenebilir. Goethe ve Schiller klasisist dönemlerinde sanki Yunanlı'ymış gibi davrandılar, sanki ruhlarında Yunan heykellerinin "soylu basitliğini ve suskun yüceliğini" gerçekleştirir gibiydiler. Alman klasisizmi ve romantizm alışılmış karşılaştırmalar temelinde düşündüğümüzden çok daha yakındır birbirlerine. Tarihsel yerleri aynıdır. Her kültür gibi aristokrat olan Batı kültürü XVIII. yüzyıl boyunca sona ulaştı ve ilkin İngiltere'de, sonra devrim Fransa'sında ve ardından da her yerde demokratik uygarlık başladı. Toplumda yazının ve düşüncenin rolü değişti, farklılıkların bu büyük giderilişi sırasında o da belirlenmiş olan yüksekliğinden oldu, yaşamın düzeyine inmesi gerekti. Ama iki yüzyılın dönüm noktasında seçkinler henüz büyük değişimi görmezden gelmeye çabalıyorlardı; "sanki" her şey geride kalmış gibi davranıyorlardı. Bu "sanki", romantizm ve Alman klasisizmidir. Hem klasisizm, hem de romantizm günden yüz çevirir: Alman klasikleri düpedüz ondan söz etmezler, romantikler ise Rousseau'dan miras alınan kültür kötümserliğiyle umutsuz çağı, yaşadıkları çağı yargılarlar. Hem klasikler, hem de romantikler günden geçmişe kaçarlar: Yunanistan'a ve Ortaçağ'a.

Alman romantizmi Fransız ve İngiliz erken romantizminin doğrudan uzantısıdır ve Almanya'ya Sturm und Drang aracılığıyla gelmiştir. Buna karşılık, olgunlaşmış, gerçek romantizmi İngilizlere, derken, epey sonra Fransızlara ve bu arada Avrupa'nın daha küçük halklarına –romantizm bunların yaşamında çok büyük, kesin bir dönüm noktasıdır– Almanlar aktarır. Romantizmin gerçek yurdu, tıpkı klasisizmin gerçek yurdunun Fransa olması gibi, Almanya'dır. Fransız doğası gereği klasiktir, Alman ise romantik. "Fransızlık ve Almanlık," diyor Novalis, "bu her iki ülkede çoğunluğa ulaşan iki sonsuz karakterdir." Fransız romantizminin büyük yaratıları bizi neredeyse klasiklermiş gibi etkiler, buna karşılık, Alman klasikleri Fransa'da ve İngiltere'de oradaki romantizmi esinlemiştir. Fransızların gözünde Faust romantik bir başyapıttır – ve, itiraf edelim ki, hakları da var. Bu nedenle, belki de Alman klasisizmini onunla aynı zamanda yer alan ve onun ayrılmaz parçası olan romantizm çerçevesinde incelersek büyük bir yanlış yapmış olmayız.

1.
Erken Romantizm

BAŞLANGIÇLAR

Preromantizmin yazınsal karşılığı şu toplumsal dönüşümden, bir süre sonra gelecek olan Fransız Devrimi'nden önce gelişir. Yazın şimdi de siyasal olayların yaklaşık yirmi yıl önüne geçmiştir. Genel Avrupa erken romantizminin çok dolambaçlı ve zengin düşünce dünyasını biraz zorlayarak Rousseau'nun "yeniden doğaya" parolasında özetlemek olanağı vardır.

• DEHA KURAMI

1. Yazının kendisinde yeniden doğaya dönüş. Kurallara göre yargılayan klasik "beğeniden" sonra, bir üst mahkemeye, özgürce yaratan bireye, yani "dâhi"ye baş vuruyoruz.

• YÖRE

2. Kent ve saray dünyasından uzaklaşıp köye, yöreye dönüş. Doğayı keşfederler, o zamandan beri de kullandığımız anlamdaki sözcükle, "doğanın güzelliklerini".

• DUYGUCULUK

3. Katı bir biçimde ussal olan dünyadan duygulara, içgüdülere dönüş.

• HALKÇILIK

4. Toplumun henüz doğaya yakın olan katmanına, halka dönüş.

• ULUS

5. Tüm bunlardan yalnızca Fransız olmayan uluslar Rousseau'nun düşünmediği bir sonuç çıkarırlar: Ulusların üstünde yer alan Fransız kültürüne yüz çevirip ulusların doğasına geri dönüş, ulusal geçmişe geri dönüş.

Bu düşünceler daha Rousseau'nun ortaya çıkmasından önce de, Aydınlanma'yla birlikte, XVIII. yüzyılın ortasında "havadaydı". Deha kuramının ayrımına varan Diderot oldu ve daha önce de, yüzyılın başında sanatsal ve yazınsal kuramların ayrımına varan, en akıllı biçimde işleyen *İtalyan akademileri* olmuştu; bunlar tam bir bütünsellik içinde, erken romantizmin neredeyse her öğesiyle birlikte, biraz bulanık biçimde olsa da, Napolili Giambattista Vico'nun (1668-1744) *Scienza Nuova*'sında yer almaktadır. Ama bu kitap çağdaşları üzerinde hiçbir etki yaratmamıştır; denebilir ki, ancak XX. yüzyılda keşfedilmiştir. İtalyan düşünceleri bilinmedik bir yolu izleyerek Addison'lara ve İsviçreli Bodmer ile çevresine ulaşmıştır.

• YÖRE

Yörenin keşfinin ayrımına ilkin resim sanatında ve bahçecilik sanatında varılır: Yüzyılın ortasında geometri bakımından kurallara uygun Lenôtre-biçimi bahçeler her türlü İngiliz bahçesinin yerini alır, bunlar "tıpkı doğadaki gibidir", tıpkı bu tiyatro sahnesine özgü yüzyılın doğayı gördüğü gibidir, yapay mağaraları, yıkıları, çağlayanları vardır. İngiliz Joseph Warton daha 1740'ta *The Enthusiast or The Lover of Nature* adlı didaktik şiir kitabında bu bahçelerin ruhsal dünyasına açıklama getirir, artık bu bahçelerin ve ormanların derinliklerinde Miltoncu erken atalarının cennetini aramaktadır. James Thomson (1700-1748) mevsimlerin geçip giden duygusal içeriğini, zamanı, doğadaki geçiciliği arar *The Season*'ında ve *The Castle of Indolence* adlı manzum öyküsünde Edilgenlik Şatosunu betimler – itiraf etmeye henüz cesaret edemez, ama okuyucu artık ozanın düşleri adına yaşayabildiği bu yerin ne hoş bir yer olduğunu duyumsamaktadır.

• DUYGULAR

Duyguların keşfi aşağı yukarı Richardson'ın ve Marivaux'nun ahlaksal sentimentalizmiyle başlar, yani o zamanlar artık çok güçlü olan çağcıl eğilime sanatsal anlatımı ilkin onlar kazandırırlar. Yücegönüllülük ve ruhsal soyluluk temelindeki etkilenme daha sonra üzüntünün kendindelik kültüne dönüşür. Geçicilik yine ön plana çıkar: ölümlülük bilinci. Çağın bu çizgi üzerindeki en büyük etkiyi oluşturan yaratısı İngiliz Edward Young'ın (1683-1765) geniş kapsamlı, tonu biraz vaaz havasında olan şiiri *The Night Thoughts*'tur (1742). Onun izinde bütün bir "mezarlık ekolü" çıkar ortaya, bu ekolün en büyük yaratısı Thomas Gray'in (1761-1771) ünlü *Elegie Written in a Country Churchyard*'ı preromantik duygu dünyasının tam bir lirik özetidir: İçinde geçicilik duygusu, halkın adsız çocuklarının dünyanın şanlı evlatlarından farklı olduğu düşüncesiyle birleşir. İngiliz şiirinin tüm Avrupa'da kurtarıcı bir etkisi olur: Püriten geleneklerden beslenen ölümlülük bilinci öte dünyayı, klasisizmin dışa kapalı bahçelerinin neşeli, mutlu imparatorluğundan gecenin, ormanın, ayışığının, perilerin – Shakespeare'in ve Spenser'ın imparatorluğunu kurtarır.

Gördüğümüz gibi, preromantik düşünce dünyasını uluslar birlikte yaratmışlardır; dağınık öğeler kimi zaman artık her bir insanın düşüncesinde de buluşmuştur; yine de, organik bir yaşam anlayışı olarak anlatıma kavuşması ve baskın güçlerini kazanabilmesi için Rousseau'yu beklemeleri gerekiyordu.

ROUSSEAU

• YAŞAMI

Jean-Jacques'ı[1] bir peygamberden daha öte, çağı değiştirici bir rol oynamak üzere hangi özellikleri ve yetenekleri çağırmıştı? İlk başta yaşamı ve kişiliği. Jean-Jacques Cenevre kökenlidir, burada kentin bağımsız yönetimi özgürlük ruhunu ve de Calvinci inatçı gelenekleri koruyordu. Gençliği, erişilmez *İtiraflar*'ının ilk bölümünden anlaşıldığına göre, mucizevi bir serserilik-romanıdır (pikaresk roman); gerçekten de, "doğada" yaşamıştır; yabanıl, romantik İsviçre yörelerinde, kentlerarası yollarda ve hizmetli odalarında, saray kültüründen uzak bir çevrede büyümüş ve kendisini çok iyi duyumsamıştır. Daha sonra yazgısı onu Paris'e, saray kültürünün merkezine savurduğunda gençliğine yüz çevirmemiş ve yeni çevreye uyum göstermemiştir. Kökeninin ve eğitimsizliğinin verdiği önemsizlik duygusundan bir erdem, dünya görüşü ve davranış oluşturmuştur; eğer bu kültür içinde kendisine bir yer bulamıyorsa, bunda suçlu olan kendisi değil, bu kültürdür. Yabancılık duygusunun gerektirdiği biçimde rolünü oynamış ve bunu muazzam boyutlara taşımıştır; Mme. d'Epinay'nin bunun sonucu olarak "ayıcığı" olmuştur, Paris seçkinlerinin yabanıl insanı, inatçı "yurttaş"ı, acımasız stoacısı. Bunun ardından, davranışları başına buyruk bir hal alır, tüm Paris seçkinlerinin, tüm uygarlığın kendisine karşı bir *noir complot* hazırladığını düşünür ve kaçıp gider. Ama onun uzaklarda olması saygınlığını ve de sözcüklerinin büyük gücünü artırır.

• COŞKU

Etkisinin öteki gizemi, yapıtlarının büyük bölümünü bizim için anlaşılmaz kılan tuhaf, sel gibi boşanan, duygusal coşkudur, ama bu, o günlerin ruhunu kendisine bağlar. Dünya yazınının en büyük hatiplerinden biridir; her tümcesine kişiliğinin bütün ağırlığını, hüznünü, tutkusunu, tedirginliğini katar. Biçemi bu pudralı yüzyılda bir başınadır ve "acımasız" bir

1) Jean-Jacques Rousseau 1712'de Cenevre'de doğdu, babası saatçiydi. Genç Rousseau bir gün gezintiden döndüğünde Cenevre kentinin kapısını kapalı bulur; bunun üzerine başını alıp dünyayı dolaşmaya çıkar. Mme. de Warrens adlı seçkin bir kadın onu, bu hoş delikanlıyı kanatları altına alır. Katolik olmaya da o razı eder; zamanla yeniden Calvinci olur. Serüven dolu gezilerden yıllar sonra 1741'de Paris'e ulaşır ve müzik öğretmeni olarak ekmeğini kazanır. Bir süre Venedik'te Fransız elçisinin sekreteri olarak çalışır, 1756'da kız arkadaşı Thérèse ile Ermitage'a çekilir, burayı ona Mme. d'Epinay sağlamıştır, derken, hamisiyle tartışır ve bir süre Maréchal de Luxembourg'a konuk olur. 1762'de *Émile* yüzünden Fransa'dan kaçmak zorunda kalır, İsviçre'ye, sonra da İngiltere'ye gider. Kovalandığı sanısı onun üzerinde giderek güçlenir. 1770'te Paris'e geri döner, derken, yeni bir tedirgin gezip dolaşma döneminden sonra, nihayet 1777'de Ermenonvile'de sığınacak bir yer bulur; burada ölür, 1778'de buraya gömülür.

olgudur – çağdaşlarını en çok şaşırtan ve büyüleyen bu olmalıdır. Ötekiler uslarıyla yazarken o içtenlikli bir içgüdüyü ve komedi içgüdüsünü birbirine karıştırıyordu ve buna yürek diyordu.

• MANİ

Ve de etkisinin üçüncü gizemi de bununla bağlantılıdır: Diderot ve ötekiler çoğu kez Rousseau'nun söylediğini söylemişler, ama bunu yazı masalarının başında yarattıkları akıllıca bir kuram olarak ortaya atmışlardır; Rousseau'ya gelince, onun öğretisi kuram değil, çılgınca bir bağlılıkla anlatabildiği çılgınlıktır. Tedirgin çağlarda çılgınlık mantıktan daha inandırıcıdır, bulanık içgüdülere baş vurmak gerekçelere ve zekâya baş vurmaktan daha etkileyicidir. Rousseau yalnızca bir çılgınlığı ilan etmedi, düpedüz çılgın olmak gerektiğini ileri sürdü – ve de öğretilerini doğrulamak için de tümüyle kendisini ortaya koymayı başardı.

• KÜLTÜREL KÖTÜMSERLİK

Bildirisinin merkez noktasında *kültür eleştirisi* yer alır, açacak olursak, kültürün insanlara yarar sağlamayıp zarar verdiği savı. Dijon Akademisi 1749'da şunu belirlemek üzere bir yarışma ilan etmişti: "Bilimlerin ve sanatların rehabilitasyonu ahlakların arınmasına yardımcı olmuş mudur, olmamış mıdır?" Rousseau hayır dedi ve kültür yorgunu Avrupa'yı böylece fethetti. Kısa yarışma yapıtında Rousseauculuğun artık tümü yer almaktadır: İnsan doğuştan iyidir, onu bozan uygarlıktır, toplumdur. Toplumun, yürürlükteki düzenin saldırısı çok geçmeden birinciyi izleyen ikinci *Discours*'da daha güçlüdür, *Discours sur l'inégalité*'de şöyle der: "Bir toprak parçasını çevirip de 'bu benimdir' demeyi uygun bulan ve insanları kendisine inanacak ölçüde budala sayan ilk insan – toplumu bu insan yaratmıştır."

• *ÉMILE*

Kesin bir öneme sahip üç yapıtı, *Émile*, *Contrat Social* ve *Nouvelle Héloïse* birbirini izleyen iki yıl içinde, 1761'de ve 1762'de yayımlanmıştır. İnsan geriye dönmeyi, geriye yönelmeyi sever der, toplumsal zorunluluğun insanın iyiliğini henüz bozmadığı dünyaya geri dönmek ister; ama bu olanaksızdır. Öyleyse, kurtarılabilecek olanı kurtaralım: Henüz bozulmamış ruhları, çocukları "doğa" ilkelerine göre yetiştirelim. Rousseau'nun düşlenmesi bile olanaksız bir etki yaratan pedagojik romanı bundan söz eder. Rousseau eğitim sürecinde çocuğun doğal gelişimini izlemek ister: İlkin bedenini ve duygularını geliştirmeye çabalar ve ancak ondan sonra bilgilerle donatır. Émile az şey öğrenir, kitaplar ve açıklamalar yoluyla değil de öğretmenince becerikli bir biçimde düzenlenmiş kısa kutlama sahneleri sırasında, çağın tiyatro ruhuna uygun olarak öğrenmesi gerektiğinin ayrımına da kendisinin varması gerekir. Tanrı'nın adını ise ilk kez artık neredeyse olgunlaşmış bir gençken duyması gerekir, deizmin ünlü kutsal kitabı olan *Profession de foi du vicaire Savoyard* yapıta bu sırada eklenmektedir.

• *LA NOUVELLE HÉLOÏSE*

Doğaya geri dönüşün bir başka yolu insanın bozulmamış yüreğini dinlediği sevidir. *Nouvelle Héloïse* Rousseaucu yüreğin büyük romanıdır. Julie ile Saint-Preux'nün yüreksel

yaşamları, kıvranışları ve büyük coşkular mektuplar biçiminde gözlerimizin önüne serilir. Daha Püriten bir çağın çocukları olan bizler belki de onların yüreğini pek de bozulmamış saymayız; kendilerinden geçmiş bir durumdaki hıçkırıkları bize yabancı gelir. Ama kitap sevi ve duygular tarihinde çok önemli bir duraktır: Sevinin görevi ruha duygunun yüksek gerilimini yüklemektir, ki bu ruh artık duygunun hatırı için duymak, kendi duygularının tadını çıkarmak ister.

• *LE CONTRAT SOCIAL*

Toplumsal açıdan ve devrimi hazırlaması açısından en önemlisi üçüncü yapıtı, yani *Contrat Social*'dır. Bu küçük kitap halkın üstünlük hakkının bildirgesidir. Doğaya geri dönüş toplumda halkın üstünlüğü ilkesini ilan eder. Günümüzde insanı şaşırtan yanı, insanlık tarihine ilişkin savlarını tek bir tarihsel veriyle bile desteklemeksizin bunu nasıl da soyut bir biçimde gerekçelendirmekte oluşudur. Halk ve prens arasında gerçekten de bir "toplumsal sözleşme" olduğunu değil, olması gerektiğini kanıtlar. Fransız Devrimi'nin olgularla ve geleneklerle hesaplaşamayan doktrinerlerinin belli kesitler sunan soğukluğunu duyumsuyoruz birdenbire, Robespierre'in hemen yanı başındayız.

• *İTİRAFLAR*

Dördüncü büyük yapıtı *İtiraflar* ancak ölümünden sonra, 1782-89 yılları arasında yayımlanmıştır. Girişinde daha önce dünyada var olmayan bir kitap yazmak istediğini belirtir: Bir insan üzerine yazmak –kendisi üzerine–, onu süslemeksizin, güzelleştirmeksizin her şeyi, ama her şeyi yazmak. İnsanlar görebilsinler ve yargılayabilsinler diye: Eylemlerinin itici gücünü ve yüreğinin temizliğini görünce yeryüzünde ondan daha iyi bir insan olduğunu söylemeye cesaret edemeyeceklerdir.

• İÇTENLİK

İçtenlik tuhaf bir şeydir. İnsanın karar vermesine bağlı değildir, tanrısal bir armağandır. Rousseau'nun itiraflarının çoğu kez sahte bir çınlayışı vardır, tıpkı içtenliklerini çokça vurgulayan yazarlarınki gibi. Bu tip içtenlik pek çok kez kendilerine değil de dostlarına ve topluma yöneliktir. Rousseau'nun kitabının ikinci yarısı bir rezalet kroniğidir, tahmin edilen bir "karanlık komplo"nun sezgilenişidir; acımasızca her şeyi anlatır – başkaları üzerinedir bunlar. Doğru, kendisinden de söz eder: Ama dostlarının kendileri yaptıklarının sorumlusuyken, onun yaptıklarında her zaman hatalı olan toplumdur. Evet, çalmıştır, bir hizmetli arkadaşını yalan yere suçlamıştır, çocuklarını esirgeme kurumuna vermiştir – ama yüreği bunu yaparken temizdir. Koşulların ona bunu dayatmasıdır daha da korkunç olan. Romantik imgelemi ayrıca her şeyi dönüştürür de; onu izleyen çağ *İtiraflar* karşısında o denli kuşkucudur ki çocuklarını gerçekten esirgeme kurumuna verip vermediğini ya da bunu yalnızca içtenliğini kanıtlamak için mi yazdığını kuşkuyla irdeler.

Ama *İtiraflar*'ın başı olan gençlik çağı, karanlık komplonun öncesi bir başyapıttır, dünya yazınının en yetkin –çünkü baştan sona yaşantıya dayalıdır– pikaresk romanıdır ve yeni, daha yakın bir psikolojik betimin başlangıcıdır. Onun içtenliğine güvenmesek de

içtence davranışı bizi sarıp sarmalar. Ondan önce bu denli açıkça ve özellikle bu denli ilginç bir biçimde yazan olmamıştır; hatta büyük örnek Aziz Augustinus bile; dışavurumculuk, bundan şehvet duyarcasına kendisini sergilemek Rousseau ile başlar.

Son iki yılının savaşımları, öğretilerinin lirik bir özeti olan *Rêveries d'un promeneur solitaire*, İtiraflar'ı bütünler; bu yapıt şimdilerde en iyi yapıtı sayılmaktadır.

• BERNARDIN DE SAINT PIERRE

Rousseau'nun etkisi, daha önce söylediğimiz gibi, Batı kültürünün her ülkesinde ve düşünsel her alanda sınırsızdır. Fransa'daki etkisi hemen toplumsal ve siyasal alana yöneldi ve devrime ulaştı. Yazınsal olarak onu izleyenlerin önemi azdır. Başarısının anısından çok, yapıtının kalıcılığı Bernardin de Saint Pierre'in (Jacques Henri, 1737-1814) adını saklayagelmiştir. Rousseau'yu bir maymun gibi taklit ediyordu, teatral bir doğa hayranlığının, dostluk kültünün ve iyi yürekliliğin propagandacısıydı, doğabilimci bir bilimsel yeterliliği olmayan, tuhaf ve tedirgin bir ruha sahipti; ama kısa romanı *Paul et Virginie* (1787), Rousseaucu yaşam anlayışının en destansı anlatımıdır, bir büyük tarihsel dönem bununla coşkuya kapılmış ve bunu kendisini temsil eden bir roman saymıştır. Paul ve Virginie tam bir masumiyet içinde, tropik bir adada, mutluluk içinde büyürler, tıpkı Rousseau'nun doğal insanları gibi. Bu idilik yaşama son veren Virginie'nin Paris'e gitmek, toplumu tanımak zorunda kalışıdır. Kitabın büyük yeniliği çevresidir: Öykü güneyin çok zengin doğasında geçer ve *egzotizm*in moda olmasına yol açar. Tuhaf bir adı olan ağaçların ve tabloya benzeyen tayfunların şiirinin rağbet görmesini sağlar. Savlandığına göre, denizi de Bernardin de Saint Pierre keşfetmiştir.

İNGİLİZ PREROMANTİZMİ

Sentimentalizm ve romantizm Fransız yaradılışına uzaktır; Fransız preromantizmi yalnızca bir büyük ad, Rousseau'dur; ama o da İsviçreli ve Calvincidir, demek, büyük Fransız geleneklerinin sürekliliğine dahil değildir, bir ikincil olgudur.

• ÖZGÜNLÜK

Sentimentalizmin ve yörenin İngiliz kâşiflerinden daha önce söz etmiştik. Preromantik sanat anlayışını da yetmişini aştığı bir sırada yazdığı kısa bir program yazısıyla *Night Thoughts*'un ozanı Edward Young yerleştirir İngiltere'de: *Conjectures on Original Composition* (1759). "Eski ünlüleri," der, "ne denli az kopya edersek, onlara o denli az benzeriz." Yalnızca yöntemlerini izlemeliyiz, yani esini, özgün yaratıyı.

• KUZEY

Bu kuramdan pek çoğunun yanı sıra şu sonuç da çıkar: Eskiçağ klasisizminin kural öğretisine hiç uymayan bir yaratı da başyapıt olabilir; çünkü onu da başka bir deha, başka koşullar altında yaratmıştır; kuzey halklarının atasal şiiri bunlardandır. Bin yedi

yüz altmışlı yıllarda birbirinden kısa aralıklarla bulunan üç büyük yazınsal yapıtta da kuzeyin eski yapıtlarının değerine duyulan güven doğrulanır: Edda Şarkıları, Ossian Şarkıları ve İskoç Baladları'nın yayımlanışı. Düşünce bir gerçeği bulunca bu gerçeği kanıtlayan olgu da gecikmiyor – ve gerçeklik, gerektiği zaman, preromantizmin sahte Ossian Şarkıları'yla utkuya ulaşması gibi, sahte olgularla utkuya ulaşıyor. "İlerlemeye yol açan şey doğrudur," demiştir Goethe.

• EDDA

Mallet'nin çevirisiyle bu sırada İngilizce yayımlanan Edda Şarkıları'nın atasal cılızlıklarıyla bu yumuşak, hatta çıtkırıldım beğeniye sahip çağda etkisi az oldu; şiirlerine yalnızca Klopstock ve onu izleyenler, geçici olarak, Yunan yerine İskandinav mitolojisinin girmesine izin verdiler ve Eski Germen "Bard" rolünde bunun tadını çıkardılar. Ossian Şarkıları'nın çok daha büyük ve tüm Avrupa'ya yayılan bir etkisi oldu.

• MACPHERSON

1760 yılında James Macpherson adlı bir genç İskoçyalı o sıralar çok saygın olan bir yazın adamına gidip pek de öyle geniş olmayan bölgesinde, İskoçya'nın yukarılarında, Gael dilinde şarkılar söylendiğini ve bu şarkıların İÖ III. yüzyılda yaşamış bir Kelt ozanı olan Ossian'a ait olduğunu ileri sürdü. Çok geçmeden içlerinden birkaçını düzyazı olarak çevirdi – bu *Kalıntılar* İskoç yazınsal çevrelerinde çok büyük bir ilgi uyandırdı. İskoçlar bir yüzyıllık İngiliz baskısından sonra ulusal ve kültürel bilinçlerine bu sırada kavuşmaya başlamışlardı ve ulusal geçmişlerinin bu görkemli anısına coşkuyla sarıldılar. Hatta Macpherson'a yukarı bölgeye gidip bu şarkıları –muazzam, Homeros ile yarışabilecek bir destanın bölümleri olduğunu sanıyorlardı– derlemesi için para da verdiler. Bir yıl sonra, Macpherson, *Fingal* adını verdiği Ossian destanını İngilizce düzyazı çevirisiyle birlikte yayımladı. Bir İskoç bilgini olan *Blair* buna bir giriş yazmıştı: Homeros'tan daha iyi, diyordu, daha soylu, daha insancıl. Ama madem ki İskoç *İlyada*'sı bulunmuştu, İskoç *Odysseus*'unu da aramak gerekiyordu. Macpherson yine ortadan kayboldu ve 1763 yılında ikinci destan *Temora* ile ortaya çıktı. Ossian Avrupa'da utku kazanma yoluna çıkmıştı. Ancak Macpherson bir daha yazmadı, siyasal kariyere yöneldi ve çok zengin bir kişi oldu.

• İNANILIRLIK SORUNU

Ama çok geçmeden Ossian Şarkıları'nın özgünlüğünü kuşkuyla karşılayan sesler duyuldu. Klasik beğeninin son burcu *Dr. Johnson* saldırıyordu en ateşli biçimde; Ossian Şarkıları'nın kendilerinde gizlediği romantik tehlikeyi içgüdüsel olarak duyumsamıştı. Macpherson kuşkulara önceleri kaba yanıtlar verdi, ama şarkıların özgünlüğünü ulusal bir prestij sorunu olarak gören dostlarının ısrarı üzerine, para bulacak olursa özgün Gaelce metinlerini de yayımlayacağını duyurdu. Para 1783 yılında toplandı, ama Gaelce metin yine de ancak Macpherson'ın ölümünden (1796) sonra, 1807'de yayımlandı, o zaman da ancak kısa bir bölümü günyüzüne çıktı. Ama bu arada Malcolm Laing bir İrlandalı olarak öbür Kelt halkı İskoçların layık olmadığı övgüye kızıp 1805 yılında özgün

olduğu savlanan Ossian Şarkıları'nın İncil'i, Homeros'u ve Milton'ı anımsatan öğelerle kaynaştığını gösterdi; bu da onları Macpherson'ın kendisinin yazdığı anlamına geliyordu. Ama Ossian'ın güncelliğini bu da azaltmadı, Sándor Petőfi[2] ve János Arany XIX. yüzyılın ortasında yazdıkları görkemli birer şiirle Ossian'ı Homeros'un eşit düzeyde rakibi olarak onunla karşılaştırır.

• DOĞUŞLARININ ÖYKÜSÜ

Macpherson'ın yayımladığı düzyazı şiirlerin özgün erken şarkıların çevirileri olmadığı bugün artık kuşkusuzdur. Gerçekten de, geleneğin *Oisin* adına bağladığı eski İrlanda (İskoç değil) şiirleri vardır, ama bunlar tümüyle başka bir havaya sahiptir; onların ve Macpherson'ın yapıtlarında ortak olan yalnızca geçicilik konusundaki hüzündür. Macpherson'ın tuhaf yaşamında, Bailey Saunders'a göre, dönüm noktası, sözlerindeki çelişkinin tespit edilmesi ve sözünü edip durduğu eski şarkıların ondan istenmesidir. Bu şarkıları pek az tanıdığı için –çok az Gaelce bilirdi– yalancı durumuna düşmemek amacıyla anında birkaçını kendisini yazmıştı. Belki de, Van Tieghem'in düşündüğü gibi, bunları yalnız başına değil, Gaelce'yi iyi bilen ve özgün şarkıları tanıyan bir akrabasının yardımıyla yazmıştı. Bu ilk yalancılık onu *Kalıntılar*'a iki de destan yazmaya yöneltmişti. 1807'de yayımlanan Gaelce metin özgün metin değildir, yorucu bir çalışmayla yiğit İskoçların ulusal onurlarını korumak için İngilizce'den çevirdikleri metindir. Dünya yazınının en büyük yanıltmacasının olası öyküsü budur.

• ÇAĞDAŞLIK

Özgün olana göre sahtenin üstünlüğü, çağın beğenisine daha kolay uyum sağlamasıdır. Macpherson sisli ulusal geçmişin fethettiği XVIII. yüzyıl Avrupa'sının ses tonunu tam anlamıyla yakalamıştı. Tüm yapıtı melankolik, sentimental bir hüzün sarar ve bunun yüzyıl insanı için giderek daha sevimli bir anlamı vardır. Ruhlar dağları, ovaları dolaşmaktadır, Shakespeare'in şaşırtıcı hayaletleri değil de iyi yürekli, preromantik hayaletlerdir bunlar; bu hayaletler sevgilileriyle birlikte ağlamak için onları ziyarete gelirler. Bu yapıt klasisizmin beklentilerini de incitmez: Soylu bir biçimde yücelmiş dünyasında, seçkin bir biçimde silikleşen konturlar arasında günlük yaşama özgü hiçbir öğe yoktur, insanlarının kişisel çizgileri yoktur, tümü de soyludur, yüce ruhludur, tıpkı yüzyılın insanlarından beklediği gibi.

• DEĞERİ

Ossian şiirlerinde, yine de, XIX. yüzyılın sahteliğe karşı duyulan hayranlıktan ve sentimentalizme gösterilen tepkiden dolayı görmek eğiliminde olduğundan daha fazla ozansal değer vardır. Her ne denli Macpherson klasik beğeniye boyun eğerek hiçbir yöre betimi yapmasa da, şiirlerinde yine de kuzeyin bir yöre olarak tuhaf büyüsü yaşamaktadır. János Arany'ın şiirinde özetlediği gibi:

2) Sándor Petőfi: En büyük Macar ozanlarından (1823-1849) (ç.n.)

Hışırdayan kuru yaprak, akdarı,
Yapayalnız bir meşe tepenin üstünde,
Gezip dolanan ateş, dalga uğultusu...

Bir okur kulağına sahip herkesin kesinlikle düzyazı tartımının görkemli müziğinde salınması gerekir; doğru, bu müzik en başta Macpherson'ın en büyük ustasının, İngiliz İncil'inin müziğidir, ama çok daha sentimental, çok daha büyüleyicidir. Kısa tümceleri, çığlıkları gerçekten de eski, çıplak bir yazgıyla donanmış melankolik ve yine de tatlı bir duygu benzeri tanıdık bir yöre görüntüsü uyandırır insanın ruhunda; ve de güzelim Ossian odları bu havayı iyice renklendirir, *Comala*, *Oina*, *Morul*, *Darthula*, *Morven*'in çam ormanları tüm romantizmin ozansal kişileştirme biçimlerini etkilemiştir. (Güncel yaşama daha az güzellikteki biçimleri girmiştir: Oscar, Selma, Malvin.)

• PERCY

Bundan sonra, çok geçmeden, 1765'te, İngiliz piskoposu Thomas Percy (1729-1811), *Reliques of Ancien English Poetry* adlı derlemesini ve içinde de ünlü *Halk Baladları*'nı yayımladı. Henüz "halk" baladları ve "yapay" baladlar arasında bir ayrım yapmıyordu, şiirleri de halk ağzından derlememiş, basılı ve elyazması metinlerden oluşturmuştu. Zaten İngiltere'de ve İskoçya'da bu işle uğraşan sokak şarkıcılarının şarkı biçiminde okuduğu ve metinlerini geniş, resimli bir kâğıda (*broadside*) basarak sattıkları manzum öykülere balad deniyordu. Bu baladlar çok çeşitli konulardan söz eder, yine de, çoğu şaşırtıcı ya da insanın içini ürperten olaylar üzerine, cinayetler, suçlar ve çekilen cezalar üzerine ozansal röportajlardır.

• HALK BALADLARI

Piskopos Percy'nin derlemesini daha sonra başka, daha kesin ve bütünsel derlemeler izledi, Sir Walter Scott'ınki bunlardan biridir; ta ki sonunda *Child*'ın çok kapsamlı Amerikan baskısında (1882-1889, 11 cilt) tüm gereç özenli bir bilimsel çalışmayla gözler önüne serilinceye dek. En güzel baladlar *Border*'da, İngiliz-İskoç sınırında doğdu, *Chevy Chase* ve *Nut Brown Maid* gibi en eskileri ise XV. yüzyıldandı.

• YİTMİŞ OLAN KÜLTÜR VARLIKLARI

Eskiden halk baladları denen yapıt türünü bir tek ozanın yazdığı değil de halkın bunları ortaklaşa yarattığı düşünülüyordu; yakılan karargâh ateşlerinin yanında ya da kış gecelerinde doğdukları, birinin bu şarkıyı söylemeye başladığı, bir başkasının bunu sürdürdüğü, derken şarkıcıların ağzında zamanla giderek serpilip güzelleştiği ve sonunda da pek çok kuşağın kolektif etkinliğiyle kesin biçimini kazandığı düşünülüyordu. Eleştiri bu romantik düşüncenin yersizliğini de kanıtlamıştır. Bugün genellikle halk baladlarının büyük bölümünün yüksek bir toplumsal katmana ait ozanların yapıtlarının basitleştirilmiş biçimi olduğu düşünülüyor – *Not Brown Maid*'in, örneğin, saray kökeni kuşkusuzdur; bunlar, *Hans Naumann*'ın dediği gibi, "alçalmış kültür varlıklarıdır". Halkın

ağzında daha da incelip güzelleşmemişler, tam tersine, trajik gerilimlerini yitirmişler ve zamanla sığlaşmışlardır. Pek çok baladın günümüze gelen en eski biçimi en ozansal olanlardır.

• İSKOÇ BALADLARI

Ama halkçı mistisizmin kurduğu düşler dağılmış olsa da büyük İskoç baladlarının ozansal güzelliğine hiçbir gölge düşmemiştir. *Edward, Sir Patrick Spense, Child Waters, Clerk Saunders, Edom o' Gordon, The Wife Usher's Well* ve daha pek çok benzeri gerçekten de "şarkı biçiminde anlatılan trajedi"dir, birkaç dizede mucizevi bir sanatsallıkla yoğunlaştırılmışlardır. Baladın yöresini Rembrandt'a özgü bir koyu aydınlık kaplamaktadır, başkahramana keskin bir ışık düşer, olay teatral bir biçimde, tedirginlik dolu, kısa, çoğu zaman bitirilmemiş tümcelerden oluşan diyaloglarla ilerler, felaketin ağır havası daha ilk dörtlükte boğucu bir ortam yaratır, birdenbire günlük yaşamla ilgili, gerçekçi bir çizgi belirir ve şiiri insanın içini ürpertircesine olası kılar. Dolayısıyla, tıpkı János Arany'ın –o da zaten bunları örneklemiştir– baladları gibidir. Ayrıldıkları tek nokta hayaletler, boş inançlarla ilgili öğelerin çok daha merkezde yer almasıdır. Sesin rengi de daha kuzeyli, daha geceye özgüdür; Edda Şarkıları'ndan ve sagalardan sonra kutup bölgesine ruhsal ve coğrafi olarak en yakın olanlar bunlardır.

• CHATTERTON

Thomas Chatterton'ın (1752-1770) trajedisi eski şiirin keşfinin en kendine özgü ve en sarsıcı sonucuydu. Bristol'de, St. Marry Redcliffe Katedrali'nin yanı başında büyüdü, atalarının tümü kiliseye hizmet etmişlerdi, zangoç olarak, mezar kazıcısı olarak; çocukluğundan başlayarak kilisenin Gotik güzelliğine hayrandı ve kilisenin eski belgelerini karıştırdı. Bir gün eski şiirler bulduğunu söyleyerek ortaya çıktı, derken bunların özgün olduğu anlaşıldı, daha başka başyapıtlar keşfetti; kendisine eski bir ozan yarattı: XV. yüzyılın Rowley'i. Durmaksızın Rowley'in şiirlerini ve oyunlarını gün ışığına çıkardı. Bu Rowleyci yapıtları tumturaklı olmalarına karşın çok büyük bir yeteneğin yapıtlarıdır. Rowley, *Aella* adlı Anglo-Sakson trajedisinde, "Bizimle yazgı arasındaki uzaklık o denli az ki..." der. Gerçekten de, Chatterton'ı da yazgısından ayıran pek az bir uzaklık vardı: Sahtekârlığı ortaya çıkarıldı ve çok geçmeden içinde bulunduğu sefalet yüzünden intihar etti. Eğer bir kuşak sonra doğmuş olsaydı, belki de büyük bir romantik ozan olurdu; ama teatral bir yüzyılda yaşadığı için dalavereci oldu ve bu konuda da yeterince becerikli değildi.

• H. WALPOLE

Chatterton sahte yapıtlarıyla Horace Walpole'u hami olarak kazanmak istemişti ama başaramadı. Horace Walpole (1717-1797) çok geniş yetkileri olan bir başbakandı, zengin, arkeolojiye ve yazına büyük ilgi duyan Sir Robert Walpole'un oğluydu. Onu ilkin çok geniş kapsamlı ve olağanüstü zekice *mektuplaşmalarıyla* ve dönemin Geç İngiliz seçkinlerinden oluşan bir Rokoko topluluğuyla tanıyoruz. Kendisine Gotik bir şato

yaptıran ilk kişi odur ve ilk Gotik roman olan –benzer biçimde beylere özgü bir keyifle– *The Castle of Otranto*'yu (1764) o yazmıştır. Bir İtalyan kale-şatosunda korkunç olaylar olmaktadır, insanın içini ürperten belirtiler, kanayan portreler ve benzeri şaşırtıcı olaylardan sonra ailenin yazgısı perçinlenir.

• DEHŞET ROMANI

Düşünsel yaşamda çok sık görüldüğü üzere, bu kez de bir *dilettant*'ın oyun içgüdüsü övülesi bir girişimde bulunmuştur. "Devasa tolga," diyor Raleigh, "sarkan altın tüyleriyle daha öykünün en başında bunun olacağı belirtilmeksizin ve bir açıklama da yapılmaksızın Otranto Şatosu'nun avlusuna düşer." Öyle anlaşılıyor ki, bu, Horace Walpole'un İngiliz yazınına ansızın yeniden doğaüstü güçlerin yarattığı dehşeti getirmesi gibi ansızın gerçekleşen bir şeyi simgelemektedir. Çünkü Walpole bir ekol yaratmıştır. Onun izinde Gotik romanlar, hayalet öyküleri ve dehşet olayları anlatısı sağanağı başlamıştır. Bu kitaplar o büyük dehşeti, yaşamın öbür yanını, gecenin, düşün ve ölümün yeniden yaşanmasının o çağın büyüklerinde uyandırdığı o büyük dehşeti güncelleştirir, sığlaştırır ve ticari açıdan da değerlendirilebilir bir duruma sokar. Dolayısıyla, ikincil, ucuz ve herkesin yararlanabileceği romantizm, birincil, büyük romantizme göre önceliğe sahiptir.

• "ÖLÜMCÜL İNSAN"

Gotik romanın en ünlü üreticisi Mrs. Radcliffe'ti (1764-1823). "Trajik insan" tipini o yaratmıştır; Byron'ın daha sonra olmayı arzuladığı insandır bu. Romanları günümüzde de romantik ruhlar için okunmaz durumdadır; içlerinde titreşen büyük gizem sıkıcı ve çocuksu bir gizem gibi gelir insana; insanın tüylerini diken diken eden etki de tıpkı komiklik öğesi gibi o çağa özgüdür. Bir sonsuzluğa sahip hayalet öyküsünün sayısı azdır.

• İSKOÇLAR

Küçük uluslar üzerinde kurtarıcı bir etkisi olan preromantizm İskoçların altın çağıdır. Ossian'ın kuşkulu ve baladların kuşku götürmez şanına, üçüncü olarak, belki de en şanlı biçimde Burns katkıda bulunur; Robert Burns'ü[3] dünyaya armağan eden İskoçlardır.

• BURNS

Yukarıda da söylediğimiz üzere, eğer ruh bir gerçekliğin ayrımına varmışsa, bunu doğrulayacak olgular gecikmez. Preromantizm halk şiirinin değerini daha yeni keşfetmişti ki sahnede Robert Burns'ün kişiliğinde büyük bir halk ozanı belirdi. Eleştiri halk

3) Robert Burns 1759'da Ayr yakınındaki Alloway'de doğdu. Ağır koşullar altında yaşayan bir çiftçidir; sevisel kargaşaları yüzünden Amerika'ya göç etmek ister, ama önce arkadaşlarını eğlendirmek üzere ve pulluğunun başında şarkı olarak okuduğu şiirlerini yazar ve 1786'da da yayımlar. Bir anda büyük bir ün kazanır, Edinburgh'a çağrılır, itibar görür, derken, kısa sürede unutulur. Yeniden taşraya döner, maliye tahsil memuru olur (1789), dehasıyla bu işin üstesinden gelir. Duyarlı ruhu ve yapısıyla bu ikili çevre değişiminin, topraktan kopmanın acısını çok çeker; alkol, "halk ozanlarının" laneti sağlığını bozar, 1796'da genç yaşta ölür.

baladlarında olduğu gibi halk ozanı kavramıyla ilgili olarak da sakıngan davranması gerektiğini düşünür. Burns halk mistisizminin derinliklerinden birden ortaya çıkmamıştır. Tüm büyük ozanlar gibi bilinçli bir özenle hazırlanmıştır ozanlık kariyerine, tüm çocukluk ve gençlik çağı boyunca sürekli okumuştur, Fransızca öğrenmiş, günlük tutmuş, biçemini düzeltmek için mektuplaşmış, düşüncelerini arındırmak için tartışmıştır. "Hiçbir yürek dikkati çekmek için benimkinden daha ateşli bir biçimde çarpmamıştır," diye yazar. Karmaşık ve duyarlı bir ruhu vardır, yoksulluğun acılarını sık sık çekmiştir. Halk denince İskoç halkı tümüyle bizde anlaşıldığı gibi bir şey değildir. Presbiteryen kilisenin özerk sistemi yüzyıllar boyunca Püriten çiftçilerin duygularını ve düşünsel ilgi alanlarını kesinleştirmiştir. Burns'ün ailesinde öğle yemeği yenirken herkes okurdu, ayine, vaaz dinlemeye tıpkı incelikli izleyicilerin tiyatroya gidişi gibi giderlerdi.

• İSKOÇ YAZINSAL GELENEKLERİ

Burns, şiirini yoktan, gizemli halkçı köklerden süzerek değil, İskoç şiirinin yüzyıllık geleneklerinden yararlanarak yaratmıştır; aslında, bu, saray yazınıydı, ama o sıralar çoktan daha aşağıdaki toplumsal katmanlara inmişti. Şarkılarını bilinen İskoç şiirlerinin melodisine uyguladı. Neredeyse İskoç geleneğindeki güzel ve ozansal olan her şeyi bir araya getirdi.

• HALKÇI KARAKTERİ

Yine de, halk ozanı dediğimiz zaman, halkçı kökeninin dışında en iyi şiirlerinin tıpkı halk şarkıları gibi sanatsal bir değer taşıdığını düşündük: Basittirler, organiktirler, ayrıştırılamaz lirik atomlardır. Çok büyük bir önem taşıyan yenilikleri bu basitliktir; bugün, geçen yüzyılın halktan esinlenen büyük lirik ozanlarından, Heine'den ve Petőfi'den sonra bu basitliğin XVIII. yüzyılda, klasik, süslü ozansal "anlatım" çağında ne demek olduğunu düşleyemiyoruz bile.

• YÖRE AĞZI

Basitliklerinin büyüsüne dil de katılmıştı; Burns iyi şiirlerini İngiliz yazınsal dilinde değil, İskoç ağzıyla yazmıştı, dolayısıyla, İngiliz okuyucular için yazınsal açıdan el değmemiş, yeni bir dille, kendine özgü her deyişi bir yaşantı, yepyeni bir anlatımdır. Aynı zamanda ilksel, arkaik bir etki yaratan bir dildir bu, çünkü büyük baladların dilidir.

Ve de bir gizemi daha var Burns'ün: kişisel tonu. Düzyazıda Rousseau neyse, şiirin yüce ülkesinde Burns odur. Şiiri arı izlenim-liriği olan ilk ozandır.

• İNSAN KARAKTERİ

Nedir bu yaşantılar, izlenimler, bu şiirlerin arkasındaki insan nasıl biridir? Tuhaf, bileşik bir yaratık; Püriten topraklarda yetişmiş bir bohem, saplantılı bir alkolik; ölümü de alkolden olur, sarhoş bir halde eve dönerken üşütmüştür, şiirlerinde de kuzeyli, biraz çiğ ve umutsuz, bira ve rom kokulu bir Dionysos olduğunu yadsımaz. Sürekli sevidedir; şiirlerinde adı geçen kadın adlarından okuyucunun başı döner, iyi ahlaklı İngiliz yaşam-

öyküleri gizemli bir biçimde bu konuya yüz çevirirler ve onu aydınlatmazlar. Evlilik yaşamı talihsizdir, karısına yazdığı canhıraş şiirler görkemli bir güzelliğe sahiptir.

• MİZAHI

Mizahı da duygusal anlatım yeteneğinden aşağı kalmaz. Köy flörtünü şarkıya döker, iki köpeğin, bir zenginin ve bir yoksulun konuşmalarına kulak verir, "unco guid"lerle, yani aşırı ölçüde iyi insanlarla eğlenir. Eğlenceli hayalet öyküsü *Tam o' Shanter*'ı *Serseri Tamás* adıyla Macarca'ya János Arany çevirmiştir. Kısa şarkıda çok yetkindir: Yaban çiçeği gibi canlı *Comin' thro' the rye* ve gözleri yaşlı *John Anderson* en güzel şiirleri arasındadır.

• DEVRİMCİ YÖNÜ

Daha geniş, kişisellikten öte sorunlar da ona yabancı kalmamıştır. Bu halk ozanı idilik bir ruha sahip değildir; Taine'in sözleriyle, "ezilmiş ve asi bir plebdir". Uzaklardaki Fransız Devrimi'nin yankısı gümbürder şiirlerinde, krallara ve papazlara karşı savaşı kışkırtır ve özgürlüğün o kutsal sözcüğünü dizelerinde öyle bir ışık halesi kuşatır ki bu ancak bir sonraki yüzyılın büyük ozanlarında görülür. Sözcüğün romantik imgelemine göre bir halk ozanı olmasa da, sözcüğün pratik anlamında halkın ozanıdır: Halk üzerine, halk uğruna, halk için şiir yazmıştır. İskoçya'nın virane, verimi düşük toprağında soğuk arazinin ve daha da soğuk büyük mülklerin ağırlığı altında işkenceye benzer bir acıyla katmanının sefaletini ve çektiklerini tanıdı; mistik avuntuları yoktu, ne istediğini çok iyi biliyordu. Bize şiirinin o denli yakın gelmesi belki de her açıdan Petőfi'ye çok benzemesindendir.

• BLAKE

İngiliz preromantizminin öbür devrimci ozanı William Blake (1757-1827) alabildiğine mistiktir. Bu delirmiş ressam-ozanın yaşamı boyunca verdiği gizemli yapıtlar preromantizmin usa karşı başkaldırısını dile getirir: Dünyada ussal olanların tümü kötü Yaratıcı-Tanrı'nın buz gibi soğuk bir yapıtıdır; ruha zaman ve mekân zincirleriyle bukağı vuran odur; ruhun esin, görüngü yardımıyla usun kelepçelerinden kurtulması gerekir, böylece, yeniden yeryüzüne inecek ve Göksel Kudüs Londra'nın bulunduğu yere konacaktır. Ozana "ikili görüş" bağışlanmıştır: Ölü babası rüzgârda arkasından gelmektedir, amcası John, o kötü kişi bir buluta gizlenir ve ozan sonunda kalmasını işaret eden bir koroyla tartışmaya girişir. Kutsal Kitap'ı doğru, "şeytanca bir nükteyle" okumaya ikna ettiği melekler onu ziyaret etmiştir; eşinin evde çırılçıplak dolaşması gerekir; çünkü Havva da cennette böyle dolaşmıştır ve de yolda tam o sırada oralarda uçan Aziz Paulus'un selamını almıştır.

• PEYGAMBERCE KİTAPLAR

İlk dönem kitaplarında (*Songs of Innocence*, *Songs of Experience*) öğretilerini, mistik konusuyla tuhaf bir çelişki içinde olan bir postacı amcanın sesiyle çocuk şiirleri yayar. Daha sonraları kendine özgü bir biçimde resimlediği kitaplarını kendisi yaratmıştır; bu nadir bulunan nüshalar günümüzde koleksiyonların gözünde paha biçilmez bir değerde-

dir. Peygamberimsi bir havası olan kitapları (*The Song of Los*, *Vala*, *Jerusalem*, *Milton* vb.) geniş bir özgün tartımla Blake'in özgün mitolojisini anlatır; bunlarda tuhaf, İncilvari, Yunan ve Kelt seslerinin çınladığı tanrı adları yer alır. Dünyanın doğuşuna ilişkin öyküleri şaşırtıcı bir biçimde ilkel halkların kozmogonik mitoslarına benzer, ki bunları Blake olasılıkla tanımamıştır. Bu kitapları artık Blake'in kendisi yazmamıştır, melekler ona dikte ettirmişlerdir: "Doğrudan dikteyle yazdım, önceden hiç düşüncelere dalmaksızın, hatta iradem dışında. Övünebilirim, çünkü bir kâtipten daha öte bir şey olduğumu savlamaya cesaret edemem; yazdıranlar ölümsüzler arasındakilerdi." Blake deha kuramının en uç gerçekleşişidir: Esini öyle ciddiye almıştır ki üzerine koca bir dünya kurmuştur ve kendi esinine duyduğu saygıyla esinin geldiği saatte şiiri yazanın kendisi değil de doğaüstü bir güç olduğu sonucuna varmıştır – romantizmin en son sınır olanağı bilinç yarılmasıdır.

Peygamberimsi kitapları büyük ölçüde anlaşılmazdır. Ama ötede beride bir dize, bir bölüm okuyucuyu sarsar, bunlarda öylesine mistik bir bilgelik dile gelir ki İngiliz ve Amerikan seçkinlerinin Blake'e neden o denli saygı duyduklarını, yeni baskıların, yeni ve giderek daha az anlaşılır yorumların neden yayımlandığını anlıyoruz.

STURM UND DRANG

Preromantizm en güçlü biçimde Alman yazınını devrimcileştirmiştir; her ne denli toplumsal ve siyasal açıdan olmasa da, sanatsal alanda en büyük dönüşümü burada gerçekleştirmiştir. William Blake'in dışında deha kuramını en dolaysız biçimde baştan sona *Sturm und Drang* adıyla bilinen dönem (yakl. 1770-1780) düşünmüş ve bundan bütün bir dünya görüşü kurmuştur: Usçu sınırlamalar arasına sıkıştırılmış olan dar görüşlü küçük kentsoylu yaşam biçimi üzerinde *içgüdülere*, tutkulara dayalı yaşamın üstünlüğünü ilan etmiştir. Öyle yaşamak gerekir ki, diyorlardı, duygularımız "tepeden tırnağa" sarsın bizleri.

Güçlü klasisist gelenekler Alman yazınını Fransız ve İngiliz yazını ölçüsünde rahatsız etmiyordu; preromantik devrim uygarlığın değeri konusunda bir kuşku yaratınca Alman ruhunu Fransız örneklerin ağırlığının altından kurtardı ve ona özgün atasal değerlerini anımsattı. Bu anlamda, Alman preromantizmi artık Klopstock ve Lessing ile başlamış olur.

• HAMANN

Sturm und Drang hareketinin atası Johann Georg Hamann (1730-1788) Aydınlanma'ya karşı içten bir dinsel yaşantı temelinde bir tutum takınmıştı; puslu, peygamberimsi bir tutumla yaydığı öğretilerini yazınsal bilince ondan daha büyük öğrencisi Herder[4] aktarmıştır.

4) Johann Gottfried Herder 1744'te Mohrungen'de (Doğu Prusya) doğdu, babası zangoç eğiticisidir. Yoksul ve mutsuz bir gençlikten sonra 1762'de rahip olarak yolu Riga'ya düşer. 1769-71 arasında yolculuklar yapar (Paris, Strazburg: Goethe!), 1776'da Goethe'nin aracılığıyla genel yönetici ve birinci vaiz olarak Weimar'a çağrılır. 1803'teki ölümüne dek burada yaşar.

• HERDER

Herder'in kişiliğinde tüm iplikler bir araya gelir: Hamann'ın ve Kant'ın öğrencisidir, Paris'te Rousseau ve Diderot'nun düşünceleriyle tanışır ve preromantik düşünce dünyasını kişisel yaşantının büyüsüyle Strazburg'da genç Goethe'ye aktarır. Aslında, bu aktarım Herder'in en önemli eylemidir.

• KÜLTÜREL KÖTÜMSERLİK

Kültürel kötümserlik Rousseau'nunkini kat kat aşar. Uygarlık bukağısına vurulmuş olan insan yalnızca ilkel insana göre ahlaksal olarak daha alt düzeyde bir değere sahip değildir, hatta yaşamıyordur bile. Ve de şiir yaşamın anlatımı olduğu için uygarlık ve daha sonraki çağ artık şiir yazamaz, olsa olsa düzyazı, olasılıkla da ancak eleştirel yapıtlar yaratabilir.

• ATA ŞİİRİ

Şiir yalnızca usun dumura uğratmadığı, daralmadığı, kanatları budanmamış bir ruhta doğabilir: Hamann'ın deyişinin, Sturm und Drang'ın parolalarından birinin anlamı budur: "Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts." Bir zamanlar tüm insanlık ozanlar gibi düşünüyordu: Usçu insan gibi mantıklı sonuçlar çıkararak değil, gözüpek, şaşırtıcı güzellikteki resimlerle ve benzetmelerle düşünüyordu, beklenmedik "sprünge und Würfe", kaçışlar ve fırlatılışlar onu ilerilere taşıyordu. Eski büyük şiir henüz bu atasal düşüncenin anılarını koruyordu: örneğin, Kutsal Kitap, Homeros ve Ossian (kendine özgü bir biçimde özellikle Ossian, dolayısıyla Macpherson).

• HALK ŞİİRİ

Halk tıpkı erken ozanlar gibi şiir yazıyordu: resimler halinde, mantık ötesi bağlantılar kurarak, fışkırırcasına ve fırlatılırcasına. Dolayısıyla, gerçek şiir halk şiirinden kaynaklanır der Herder. Kutsal Kitap'ın güzellikleri, Homeros ve Ossian halkın ruhundan çıkmadır. Herder'in en önemli yapıtı *Halk Şarkıları Derlemesi*'dir (1778-1779), bunu ölümünden sonra Johannes von Müller düzenlemiş, eksikliklerini gidermiş ve şu adla yayımlamıştır: *Stimmen der Völker in Liedern*. Ortak bilinçte de böyle yaşayagelmektedir. Çünkü Herder bu derlemeye yalnızca Alman halk şarkılarını almakla kalmamış, dünyanın her yanından şiirlerin çevirisini de halk şiirinin her yerde nasıl aynı öğeler üzerine kurulu olduğunu göstermek üzere aktarmıştır.

Ve içinde yalnızca anonim halk ozanları da yer almaz, çok iyi tanınan ozanlar da, örneğin Shakespeare ve Goethe de vardır. Herder'in kültürel kötümserliğini onun dâhi iyimserliği bütünler: Dâhi her türlü kuraldan bağımsızdır, sezgisinin gücüyle usa dayalı uygarlığın insanı boğan zindan duvarlarını yıkmak onun işidir, dâhi tıpkı ilkel insan gibidir ve o da gerçek şiiri yaratır. Öyleyse, *halk şiiri* Herder'in söz dağarında bir yazın sosyolojisi belirlemesi değil, değer belirtmedir: Gerçek şiir olan, dâhice bir açıklama olan her şey halk şiiridir, bunları bir saray görevlisi yazmış olsa bile.

Herder'in kendisi bir dâhi yaratıcı değildi; yalnızca düşünceleri yaşayagelmiştir, yapıtı değil. Yaşamı pek çok şeyin yanı sıra bu yüzden de talihsiz bir yaşamdı: Öğrencisi

Goethe'nin ününün kendisininkini silikleştirmesini anlayışla karşılamak zorunda kalmıştı, tüm yaşamı boyunca bu hastalığın pençesinde kıvrandı durdu.

• STURM UND DRANG KUŞAĞI

Sturm und Drang'ın kargaşa dolu dünya anlayışının sonucu bu kuşağın yapıtlarına tümüyle yansıyamadı ve yaratıcıların kendileri de yarım yamalak kaldılar, genç yaşta çıldırdılar, öldüler ya da gelişip Sturm und Drang'dan kurtuldular. Sturm und Drang büyük yapıtlarda tortularından arınıp durulaşamadı; çünkü özü durulaşmaya karşıydı; yeniyetmelik onda bir dünya görüşüne dönüştü; o yüzden, yeniyetmelik çağının kendisi gibi çoğu zaman alabildiğine trajik ve çoğu zaman alabildiğine iticidir.

• BÜRGER

Herder kuramı ön plana üç yapıt türünü geçirmiştir: Halk şarkısını, baladı ve trajediyi. Alman baladının büyük ustası Gottfried August Bürger'in (1747-1794) yaşamı da Sturm und Drang'ın kötü haberler veren burcunda yer alır: Eşiyle ve eşinin küçük kız kardeşiyle ikili bir evlilik yaşar, derken, bunların her ikisi de ölünce, mektuplaşma yoluyla kendisini bu küçük üniversite kentinin her öğrencisiyle aldatacak olan genç bir kızla evlenir; sonra, içkiye düşkünlüğü ve tutulduğu verem onu gömüte sürükler.

Yaşamının trajedisini Schiller'in eleştirisi daha da ağırlaştırmıştır; bu eleştiride, Schiller, onun Herder'in ilkelerini abartttığını vurmuştur yüzüne, halk şiiri bahanesiyle döküntü insanların düzeyine indiğini, "doğal sesi" alabildiğine kabalıklarla aradığını ve böylece de incelikli beğeni sahibi çağdaşlarının kızgınlığına yol açtığını belirtmiştir. Bürger öyle bir insan olmak istemiştir ki uygarlığın binyılları üstünde hiçbir iz bırakmaksızın geçip gitmiş olsun. Ama bu sürüklenen dâhi dünyanın başyapıtlarından birini, *Lenore*'yi (Leonora?), tüm XIX. yüzyıl balad yazınının atasını yazmıştır. Eşsiz bir sözcü ve şiir sanatıyla bilincin derinliklerinden hayaletlerle dolu, geceyarısı havasını çekip çıkarmış, böylece de preromantizmin en güçlü sanatsal dileğini gereçekleştirmiştir.

• OYUN YAZARLARI

Sturm und Drang'ın balad ozanları piskopos Percy'nin yayımladığı İskoç baladlarını izler, trajedi yazarlarıysa Shakespeare'i. Ele aldıkları konularda usdışı, hasta son demlerin ruhu dile gelir: Bebek cinayeti, kardeş katilliği durmaksızın dönüp karşımıza çıkar ve her birine Faust karakteri eşlik eder, yeraltı güçleriyle işbirliği içindeki insanüstü insan karakterine ve bu çağda onda *Kraftgenie*-idealinin beden bulduğuna inanılır. Klinger'in *Faust*-romanında (1791) her arzusunu gerçekleştirebilen ve ahlaksal yasaları inatla çiğneyen bir adamdan başka bir şey yoktur. *Sturm und Drang* anarşist bir ruha sahiptir.

• KLINGER

Friedrich Maximilian Klinger'in (1752-1831) kendisi de yazılarının kahramanları gibi bir Kraftgenie'dir, epey alt düzey bir toplumsal konumdan savaşa savaşa yükselir,

bu toplumu Rousseaucu bir biçimde hor görmekte ve ondan nefret etmektedir; derken, içindeki Sturm und Drang şeytanlarını müthiş bir içsel güçle alt eder, asker olur, yaşamını Rusya'da bir komutan olarak tamamlar. Oyunlarında, özellikle *Zwillinge*'de ve tüm devinime ad olan *Sturm und Drang*'ında insanın soluğunu kesen trajik bir atmosfer vardır ve duygunun derinlerden gelen, kırık ve sarsıcı seslerini, o yıkıcı Shakespearevari tutkuyu saptayabilmektedir, burada gerçekten de usdışı dünya yazına sel gibi boşanmaktadır.

• LENZ

Goethe'nin gençlik arkadaşı Jakob Reinhold Michael Lenz (1751-1792) delirmiştir; çöküşünün nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz, bir Goethe olamamış olmasıdır. Oyunlarında, *Hofmeister*'de ve *Soldaten*'de trajedi ve grotesk komik öğe yabanıl ve yaşamla dopdolu bir biçimde birbirine karışır. Klinger'in ve Lenz'in yazın tarihi açısından ilginç olan yanları yaklaşık yüz elli yıl önce Dünya Savaşı sonrasının *expressionist* oyununun beklentilerini gerçekleştirmiş olmalarıdır: Klinger'in karakterleri tutkunun doruklarında tümcelerle değil de, yarı yarıya anlamlı, ama yine de bir ağırlığı olan, sezgilere yol açan çığlıklarla konuşurlar; Lenz'i ise acı bir mizaha sahip Wedekind'den ayırt etmek pek güçtür.

2.
Goethe ve Çağı

İki Klasik

• TOPLUMSAL GERİ PLAN

Toplumsal kategorilere sığdırılması en güç çağ bu çağdır. İki büyük klasiğin Weimar Büyük Prensliği ile olan sıkı ilişkisi temel alınarak bu dönemin saray yazınının son durağı, kentsoylu döneme geçiş olduğu söylenebilir. Yazarlar arasında zengin kentsoylu-büyük kentsoylu torunu çoktur: Goethe'nin kendisi, Schlegel kardeşler, Brentano kardeşler ikilisi. Goethe tam bir saray insanıdır da, "eğitilişi" başkaldırırcasına üçüncü sınıf başlangıçlarından bir Hofrath'lığa, bakanlığa yükselişinin öyküsüdür. Ama, buna karşılık, yaradılışının en az önem taşıyan bölümü bir saray insanı olarak saray mahreçli vesilelerle yazdıklarıdır; yapıtları tıpkı Schiller'inki gibi kentsoyluların yüksek ve kültürlü katmanına yöneliktir; tıpkı daha sonraki kentsoylu yazın döneminde olduğu üzere ticari çıkarların, basımevlerinin bakış açılarının onların ortaya çıkışında rol oynaması gibi; yazın artık ciddi bir gelir anlamına gelmektedir; Cotta adlı şirketin Goethe'ye zamanla ödediği miktarın günümüz Batılı yazarlarının gelirininin yanında bile oldukça önemli olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, Goethe çağının altın çağ karakterini yazınsal-toplumbilimsel açıdan açıklayan şey, belki de, yaratıcıyı saray koşullarının artık etkilemediği, kentsoylu koşullarınınsa henüz etkileyemediğidir; bu mutlu tarihsel anda bu iki öğe öylesine talihli bir biçimde birbirini bertaraf etmektedir ki ozan hiçbir toplumsal katmana bağlı bulunmamaktadır ve bu yüzden de ulusal açıdan başka çağlara göre daha özgürdür; bu, gerçekten de, "dünya yazınıdır", niyet açısından da gerçekten tüm insanlığa aittir. Şimdi toplumun etkisi, yazınsal katmanın direnci en alt düzeydedir, ozan yalnızca düşünceye karşı sorumludur.

• GOETHE

Goethe'nin en Goethe nitelikli çizgisi herkesin bildiği üzere *bütünsellik*tir. Yapıtları bir Yunan heykeli gibi tek tek, kapalı yetkinlikleri içinde –bütüne uyum sağladıkları için– Goethe'nin yaşamı boyunca verdiği yapıtların birer parçasıdır. Yalnızca yapıtlar değil, tüm Goethe de ölümsüzdür ve buna Goethe'nin yüzü, Goethe'nin odası, koşuşturan sevgilileri ve kâğıda dökülmüş söyleşileri, ziyaretçileri ve sekreterleri de, onunla bağlantısı olan her şey ve en başta da kişiliğini sarmış olan ve saran kült de dahildir; bu, Goethe adıyla iyelik ilişkisi kurulabilen her türlü önemsiz şeye bir anlam verir. Goethe kültü Alman ve ortak Avrupa insancıllığının en güzel yaratılarından biridir: Avrupa insanı Goethe'de kendisine saygı duymuş ve kendisini arı yüceliklere çıkarmıştır.

• "İNSAN"

Çünkü Goethe'nin gizemi, herhangi bir biçimde, hep birlikte onun paydaşı olmamızdır. İnsan bunu düşündüğü zaman tuhaf, hoş ve etkileyici bir sıcaklık duyumsar: Onda kendimizi severiz, kendimizde sevilesi olanı severiz. Goethe, Napoléon'a yaptığı ziyaretten sonra salonu terk edince imparator şöyle haykırmıştır: "Voila, un homme!" Bunda Goethe ile ilgli olarak söylenebilecek en önemli şey saklıdır. Tıpkı bir insan gibiydi. İnsan türünün en karakteristik örneğiydi. Eğer bir gün yok olacak olursak, Mars'ta yaşayanların türümüzün büyüklüğünü ve zayıflıklarını onun anılarıyla incelemeleri gerekecektir.

• ÖZYAŞAMÖYKÜSEL İNSAN

Yapıtları konusunda yaşamöyküsü ve en azından yazarlık gelişiminin öyküsü olmaksızın tek söz edilemez. Goethe'nin kendisi de yaşamını yaratıdan üstün tutardı, yapıtının Schiller gibi kölesi değildi; saraylı bir hafiflikle, ama büyük kentsoylu azmiyle yazmıştır. Yaratıya bir yandan yüksek düzeyde bir yaşamsal işlev gözüyle bakıyor, öte yandan koşarcasına geçip giden yaşamını saptayan bir araç olarak görüyordu onu. Özyaşamöyküsel insanlar arasına, Saint-Simon ve Proust türüne dahildi. Yapıtlarının "evrensel bir günah çıkarmanın kırıntıları" olduğunu söyler. Yazınsal anlamda düşünüldüğünde, yazdığı ve "yazmadığı" her şey özyaşamöyküsel karakterdedir. Neredeyse bir mani gibi kendi yaşamının her anısını derlemiş, geçen bir saniyeyi bile yitirmek istememiştir. Yazın tarihinin her gününü bilir, her düşüncesini ve aynı düşüncenin de yaşamının çeşitli bölümlerinde dönüştüğü biçimleri; yaşamı işlenmişlik açısından bu gezegende yaşanmış en bütünsel yaşamdır.

• YAŞANTISI

Özyaşamöyküsel karakteri, başka tüm ana çizgileri gibi, onun içinde tümüyle bilince ve ilkeselliğe bürünür, yaratıcılık ve yaşam dizgesinin en köşeli noktasına dönüşür. Özyaşamöyküsüne tüm dünyayı eritip katmak istemiştir, yaşanabilen ve bilinebilen her şeyi. Ama her şey onu yalnızca özyaşamöyküsünün parçası olabildiği, kişisel yaşantıya

dönüşebildiği ölçüde ilgilendiriyordu. Doğa bilimleri, çağın bu en büyük yeniliği onu yazından da daha çok uğraştırıyordu, *Farbenlehre*'siyle şiirlerinden daha çok gurur duyuyordu ve bu konuda daha duyarlıydı. Ama doğa bilimlerinin yöntemlerini aşağılıyordu, yalnızca çıplak gözle görülebilen şey ilgisini çekiyordu, elle dokunulabilen ve sezgiyle ayrımına varılabilen şey; doğa bilimlerinin matematik ve laboratuvar yanına karşı duyarsızdı. Doğa bilginleri onda bir *dilettant* görüyorlardı, bu Goethe'nin çok ağrına gitse de, bu konuda da kendi yasasını izledi: Doğa bilimi de özyaşamöyküsünün bir parçasıydı, laboratuvar ve diferensiyal hesaplarının kişiliksiz çalışması artık Goethevari yaşamın dışında kalıyordu. Kişiliksiz ve yaşam dışı gerçeklikler ona yabancı kaldılar; "wahr ist, was fördernd ist", yani ilerleten şey, gerçek olan, kişiliğimizin, yaşamımızın gelişmesine yardım eden şeydir. Salt bilgi, salt gerçeklik olan şeye karşı Goethe'nin yalnızca aşağılayan sözcükleri vardı; bu artık Faust'un imparatorluğu değil de yiğit, budala Wagner'inkiydi. Ama kişisel yaşantı yeterli değildir; her yaşantıya nesnel bir biçim vermek ister. Hiçbir şeyin yitmemesi gerekir. Goethe'nin programı açıktır: Kendinde tüm dünyayı süzmek, insansal ve doğasal nesnelerin bütünselliğini süzmek ve ondan sonra arıtıp düşünsel kılarak yaratıda bunu yansıtmak.

• ÇOCUKLUK, GENÇLİK

Johann Wolfgang Goethe 1749'da Frankfurt'ta doğdu. Ailenin mal varlığını terzi olan dedesi sağlamıştı; babası hiçbir şey yapmayan, egzantrik bir sanatseverdi. Genç Goethe'nin ilk şiirleri, Leipzig dönemine değgin şiirleri oyunumsu Rokoko parçacıklarıdır. Gençliğinin dönüm noktası onu Strazburg'da bulur: Herder ile ve *Sturm und Drang* ile burada karşılaşır ve bu karşılaşma onun yaratıcı yanının ayrımına varmasını sağlar. Bu kendini buluş sırasında halkının geleneklerinin ve onun içsel yasalarının da ayrımına varır, ki Sturm und Drang da genellikle, yüzyıllarca Fransız uzlaşmalarına saplanıp kalmışlıktan sonra, Alman ruhunun kendisini bulmasıdır. Strazburg döneminde, küçük Sesenheim'da ilk büyük lirik sevisini de yaşadı; erken Almanlara özgü bir biçimde basit ve sadık bir yüreğe sahip Friderike von Brion'a duyduğu seviydi bu; kızın küçük çevresine girerek, yaşamını daraltamayacağını duyumsayarak Friderike'yi terk etti, ama bu biraz acımasız kopuşun anısı ona daha uzun süre eşlik edecekti, *Clavigo* ve *Stella* bundan söz eder, *Götz von Berlichingen*'deki Weislingen karakteri bu yaşantıyı saklamaktadır. *Götz* (1773) Strazburg döneminin en ünlü anısıdır; eski Almanların çiğ, inişsiz çıkışsız, özgürlüğe düşkün ruhu üzerine görüngülerini yazmıştır. Bu *şövalye oyunu*nun olağanüstü bir etkisi oldu yazına, bütünsel bir yapıt türü ve bütünsel bir dünya atmosferiydi, şövalye romantizminin atası oldu.

• DUYGUCULUK

1772 yılında imparatorluğun yargıçlar kuruluna girdi. Burada bir arkadaşının nişanlısına, Charlotte Buff'a sevdalandı; bu sevi Goethe'nin dünyaca ün kazanmasına yol açan yapıtının izlenim temelidir: *Die Leiden des jungen Werther* (1774). Mektup biçiminde yazılmış olan roman duygucu çağın en büyük yazınsal anısıdır. *Werther* duyguculuğu

Richardson'ın ve Marivaux'nun ahlaksal duyguculuğundan daha yüksek düzeyde ve karmaşık bir ruhsal olgudur. İçinde artık Rousseaucu doğa duyguculuğunu da barındırmaktadır, ayrıca Alman Pietizminin incelmiş, kendi kendisini inceleme altına alan ruhsal özelliklerini de. *Werther*, Goethe'nin öteki yapıtlarına göre çok daha öte bir biçimde bir topluluğa özgüdür: Birçok çağdaşının, duygucu insanların baştan sona gizli, dünyayı kapsayan derneklerinin bildirisini yaymıştır.

• RUHUN KEŞFİ

Bu gizli dünya derneği ruhun yalnızca ölümsüz olmadığını, ama ilginç, tadına varılası bir şey olduğunu, bir çiçek gibi bakılması ve sulanması gerektiğini, insanın bir ruhunun olmasının onun tüm uğraşısı olabileceğini keşfeder. Bu insanlar ruhları için yaşarlar, onun gizemli özelliklerini araştırıp incelerler, Goethe'nin genç dostu Lavater, *Fizyognomi*'siyle[1] karakter incelemelerinin temelini atar. Günlük yazarlar, ruhsal dostluklar kurarlar, upuzun ve etkileyici, yönlendirici mektuplar yazarlar. Goethe özyaşamöyküsünde gerçekten ev ev dolaşan, çantasında dostlarının mektuplarıyla ve günlükleriyle ülkeyi dolaşan bir kişiden söz eder; ve duygucu insanlar onu her yerde severek karşılamış ve ağırlamışlardır. Duygucular derneği, bu az sayıdaki duyumsamayı bilen seçkin ve gururlu, sıcak bir yüreğe sahip bu insanlar onları anlamayan, soğuk, duygusuz dünyanın karşısında yer alırlar.

• SONSUZLUK ARZUSU

Çağın ve toplumun bu havası *Werther*'in geri planıdır. Ama romanda şablona uygun duygucu çağ atmosferinden çok daha fazlası vardır, içinde genç Goethe'nin türlü fırtınalar estiren, dâhice olağanüstülüğü de yer alır. Goethe duygucu ve incelikli geç dönem Rokokosunun çerçevesine sonsuzluğu katmıştır. Werther kendisini anlamadıkları için ölmez, Lotte onun sevisine karşılık vermediği için ölmez; Werther'in ne olursa olsun ölmesi gerekir. Düşüncede, duyguda büyük yaşantısının ardındadır o, evrenle mistik özdeşleşmenin ardındadır. Önce doğada, ondan sonra sevide, derken aldanıp ölümde (*Gundolf*). Goethe bitmek bilmeyen öteki sevisi *Faust*'un öyküsünü yazmaya *Werther*'le aynı zamanda başlamıştır.

• WEIMAR

1775'te Goethe'nin yaşamında yeni bir dönüm noktası gerçekleşir: Prens Karl August'un çağrısı üzerine Weimar Sarayı'na girer, ilkin prensin eğlence arkadaşıdır, daha sonra yargıçlar kurulu başkanı, soyluluk, san sahibi (1782) ve tam yetkili bakan olacaktır. Titanvari gençliği sona erer; büyük, siyasal dünyanın paydaşıdır, lirik iç dünyasından kopması, dünyaya ayak uydurması gerekir – ve de Goethe Goethe olduğu için bu yasaları kişisel izlenime, izlenimleri de aşıp yapıta dönüştürmesi gerekir. Bu benzeşme çalışmasında ona Weimar yıllarının sevisi, seçkin Frau von Stein'ın yardımı

1) Fizyognomi: Yüz çizgilerinden ruhsal çözümlemeler yapan inceleme alanı. (ç.n.)

olur, Goethe'nin gözünde, o, uygarlık ve insancıllık idealinin simgesidir. Yeni yaşantısı onu öylesine uğraştırır ki kaçışına, 1786'daki İtalya yolculuğuna dek pek yaratmaz.

• İTALYA

İtalyan yöresi ve Eskiçağ'ın yaşayan anıları Weimar'da başlayan süreci sona erdirir ve yapıtlar halinde olgunlaştırır: Goethe, Sturm und Drang'ın anarşist başkaldırısını geride bırakır ve klasik gökyüzü altında klasikleşir.

• WINCKELMANN

Alman klasisizminin kurucusu Johann Joachim Winckelmann'dır (1717-1768). Alman klasisizminin beslendiği Yunanlıların o yeni görüşünü ilk gören kişidir. Winckelmann'ın Yunan yaşantısını ıralayan, hümanistlerde olduğu gibi yazın değil, Yunan plastik sanatlarının büyük anıtlarıdır. Bu çağı Yunan heykellerinin ak ve dingin güzelliği esinler; Yunan heykellerinin aslında renkli olduğunu henüz bilmemektedirler ve de Yunanlılardaki tedirgin, içgüdüsel derinliklerden fışkıran şeyin 'Dionysos'ça olduğunun ayrımına varmamışlardır. Yunanlılığı yalnızca Apollon çizgilerinden tanıyorlardı. Uyum, karşıt güçlerin dengelenmesi, yabanıl içgüdülerin bastırılması: Alman klasisizmi Yunan heykellerinin yüce tanrı yüzlerinden bu ideali okumuştu.

• İNSANCIL OYUNLARI

Klasik Goethe'nin görkemli iki manzum oyunu *Iphigenie auf Tauris* (1787) ve *Torquato Tasso* (1790) İtalya'da olgunlaşmıştır. Her iki yapıt da disiplinin ve düzenin şiiridir. Goethe insancıllığının ne olduğunu en açık biçimde bunlarda görürüz: İnsanı içinde bulunduğu yabanıl ve saldırgan güçler yabanıl ve saldırgan güçlere doğru iter; bu güçlerden ancak kendisini yenebilen, insancıl insan kurtulabilir:

> *Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,*
> *Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.*[2]

• TASSO

Torquato Tasso aynı zamanda özyaşamöyküsü karakterindedir: Goethe bunda Titanlara özgü gençliğiyle, koca dünyadaki, saraydaki, toplumun yüksek ve disiplinli, klasisizm doğrultusunda eğitilen katmanlarındaki engel tanımayan dâhinin trajik çöküşünü göstererek hesaplaşır. O Tasso gibi mahvolmamış, Werther gibi intihar etmemiştir. Titanvari parçasından, gençliğinden vazgeçmiştir, bir yetişkin ve saray insanı olmuştur.

• SUSKUNLUK YILLARI

Bu vazgeçiş büyük fedakârlıklar gerektirmiş olmalıdır. İtalya yolculuğundan sonra bir de *Roma Elejileri*'ni yazmaktadır daha; bunda evine aldığı, daha sonra karısı olacak olan hizmetçi kıza, Christiane Vulpius'a duyduğu o güneye özgü, cinsel seviyi yüceltir.

2) *Yasadan, o canlıları ezen / yalnızca kendini aşan bağışıktır.*

Ondan sonra uzun bir süre büyük yapıtlar doğmaz; Fransız Devrimi de onu tedirgin eder, doğa bilimlerine karşı ilgisi giderek artar.

• SCHILLER

En dolaysız itici gücü sağlayan, öteki dâhi Schiller ile karşılaşması olur. Goethe ve Schiller'in dostluğu on iki yıl sürmüştür (1794-1805). Goethe kentsoylu (hatta bir parça aşırı kentsoylu) destanı *Hermann und Dorothea*'yı (1798) bu sırada yazmıştır. Schiller'in teşvikiyle "gelişme" romanı *Wilheim Meisters Lehrjahre*'yi bitirmiştir (1796); bu romanda genç bir ruhun tiyatro ortamında olgunlaşıp da nasıl insancıl ve saraylı birine dönüştüğünü betimler. Ünlü ve güncel baladlarını da bu sırada yazar.

• ROMANTİKLER

Yaşlanan Goethe'nin bir sonraki kuşakla, romantiklerle karşılaşması zengin bir yaratıcı dönemin başlamasına yol açar. Takındığı tutum düşmanca olmasa da çekincelidir: Çünkü bu yeniler kendisinin o denli içsel fedakârlıklar pahasına elde ettiği düzenin ve disiplinin değerini kuşkuyla karşılamaktadırlar. Sağlıklı olan klasik, hasta olan romantiktir der keyifsizce. Ama o Goethe olduğu için onda hiçbir şey eksik değildir, romantizm bile. Romantikler arasında yer alan Minna Herzlieb'e tutulur ve romantiklerin yazmak istedikleri romanı, *Die Wahlverwandtschaften*'i (1809) yazar; kör, yazgısal, mistik, insan ötesi büyük sevinin romanıdır bu. Kendi gençliğini canlandırmak ve ondan yardım sağlamak için özyaşamöyküsünü yazmaya girişir: Günümüz okuyucusunun belki de en dolaysız bir zevkle okuyacağı ve Goethe'nin büyüsünü en doğrudan duyumsayacağı yapıt işte böyle doğar: *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit.* Yaşam öyküsünü yalnızca Weimar'a ulaştığı evreye dek anlatır; yapıtı ilk İtalyan yolculuğunu anlattığı *Italianische Reise* tamamlar.

• *WELT-ÖSTLICHER DIWAN*

Alman romantikleri o güne değin yazında egemen olan ulusal ya da Fransız kaynaklı engelleri aşıp tam bir açıkyüreklilikle daha renkli, egzotik yazınlara doğru yöneldiler ve bu uzak hazineleri şiirlerine kazandırmaya çabaladılar; romantik çağın bu yönelişine Goethe de Napoléon savaşları, Prusya özgürlük savaşının coşkusu, tedirginliği ve barbarlığı karşısında, imgeleminde ataerkil Doğu'ya kaçtığı zaman bir kılık değiştirme biçiminde boyun eğer. Tıpkı günümüzde Thomas Mann'ın yaptığı gibi. Doğu incelemelerinin ve Marianne von Willeman'a karşı duyduğu bilgece ve sevinç dolu sevisinin sonucu en güzel şiirler dizisi *Welt-östlicher Diwan*'dır (1819); bu yapıtta sevisel ufak tefek konular ve kentsoylu yaşam bilgeliklerinin yanı sıra kimi şiirlerde varoluşun gizleri konusunda sonul, neredeyse anlaşılmaz şeylerin ışıltısı göze çarpar.

• YAŞLI GOETHE

Ve de bundan sonra yaşlılık çağı gelir. Weimar'daki evinde artık koca bir evi kendisi çekip çevirmektedir, o zamanın koca uygar dünyasını ziyaretçi olarak kabul etmektedir;

Amerikalı turistlerden Rus prenslerine dek, uzun ya da kısa bir süre bu Olymposlu ihtiyarın yanında kalabilen herkes mutludur. *Söyleşileri*'ni Eckermann sözcüğü sözcüğüne kaydeder ve bu söyleşiler çoğu kez yazılı yapıtlardan da daha Goethecidir; her ne denli yakın zamanlarda bunların büyük bölümünün sahte olduğu ileri sürülse de. Yaşlılık tanrıların gözdesinde kendisine bir yer bulamaz; 1823 yılında on sekiz yaşındaki *Ulrike von Lewetzow* ile evlenmeye kalkışır (kızın anababası çok büyük bir yaş ayrımı olduğunu ileri sürer), sevi şiirleri yazar, görkemli *Marienbader Elegie*'yi kaleme alır ve tüm yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı iki yapıtıyla, *Wilhelm Meister*'le ve *Faust* ile uğraşır. 1821'de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* biter, 1831'deyse *Faust*'un tümü. Goethe, *Faust*'u bitirdiği yıldan sonrasını yazgının bir armağanı saymıştır. 1832'de ölür.

• *FAUST*

Goethe *Faust*'un yazarı olarak yaşamaktadır dünyanın bilincinde. Belirttiğimiz gibi, bu yapıt üzerinde tüm yaşamı boyunca çalışmıştır, her dönemi üzerinde iz bırakmıştır, düşünsel özyaşamöyküsüdür bu, yapıtlarının öze ilişkin özeti, düşünce zenginliğinin ve sanatsal yetkinliğinin en büyük anıtıdır. Gerçekten büyüktür ilk bölüm. Bunun belkemiğini, Gretschen-trajedisini daha Sturm und Drang döneminde yazmıştır (Goethe'nin bir hayranının elyazması kopyası olarak günümüze gelen *Urfaust* budur), daha sonra ise Faust'u Mephistoteles ile ve Walpurgis-gecesi'yle bağlayan bir düzenleme yaparak buna derinlik kazandırır: İnsanlık trajedisine metafizik bir içerik kazandırmıştır. *Faust*'un birinci bölümü her iki Goethe'nin olağanüstülüğünü birleştirir: Genç Goethe'nin dehasını, kozmik güçlerle dolaysız, yaşantıya benzer, en büyük ozanların bile ancak çok gençken büyüleyici sözcüklere dökebildiği ilişkisini – ve yetişkin bir erkek olarak Goethe'nin bilgece olgunluğunu, dünyanın anlamı ve anlamsızlığı konusundaki bilgisini birleştirir.

Faust'un ilk bölümünün büyüsünü belirlemek genel olarak gerçek şiirin büyüsünü belirlemek gibidir. Her dizesi yoğunlaştırılmış yaşam içeriğiyle doludur; insan kaç kez okursa okusun her defasında şaşırarak, anımsadığından daha güzel olduğunu saptar. Doğal olarak, *Faust*'un okunuşunun insan üzerindeki güçlü etkisi kısmen dizelerinin sürekli olarak alıntılanmasından, bilincin içinde yaşamakta olmalarından ve böylece de insanın sürekli olarak tanıdık konularla karşılaşmasından kaynaklanır; insanı daha önce pek çok kez röprodüksiyonlarını görerek şaşırdığı ve çoktandır sevdiği büyük bir resim galerisinde dolaşırmış gibi bir duygu sarar. *Faust* II görkemlidir. Belki de, Goethe'nin *Faust*'u ve *Wilhelm Meister*'in ikinci bölümünü yazmasının nedeninin, babasının onu daha çocukluğunda hiçbir işi yarım bırakmamaya alıştırması olduğunu söyleyenler haklıdır – öyleyse, bunu kentsoylu vicdanıyla yazmıştır. İkinci bölümde bulanık ima, alegorik anlam, mitoloji pek çoktur.

• FAUST İNSANI

Yine de, ikinci bölüme gerek vardır; çünkü bütünsel Faust karakteri ancak böyle karşımızdadır. Spengler Faust karakterinde Batı kültürünün en büyük simgesini görür ve hiç kuşkusuz haklıdır. Batı kültürünü "Faust insanı" kurmuştur: Hiçbir şeyin doyuma

ulaştıramadığı insan, şeytanla sözleşmeyi rahatça imzalayan, bunu yaparken de hiçbir zaman "üstü kalsın" diyeceği anın gelemeyeceğini bilen insan – Faust insanı sonsuzluğa ulaşmaya çabalayan arzu ve iradedir. Bunu yaşamaya, "zamansız ana" (*Gundolf*) evreni katmak ister ve uzaklar el ettiği sürece de dur durak bilmez. Naif şeytan, önemsiz materyalist, keyifli Mephistoteles onu cinsel zevklere sürüklemeye boş yere uğraşır, bunlar Faust için hiç de kötü yola çekme çabası değildir, içtenlikli sevi de onu durduramaz, Gretschen zindanda kıvranır, ve Faust atıyla uzaklaşır ve onu ikinci bölümde imparatorluk sarayı ve yeniden canlandırılan Yunan güzeli Helena bile durduramaz.

• BOYUN EĞİŞ

Ve bundan sonra yine de durur. Goethe'de zamanla gençliğinin Faustvari, sonsuzluğu arzulayan tedirginliği yatışmıştır, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*'nin altbaşlığı *Die Entsagenden*, yani Vazgeçenler'dir. Yeryüzünde ulaşılabilir bir amaç bulmalı ki yaşamımız tümüyle anlamsız olmasın. Klasik Goethe Sturm und Drang'ın Goethe'sini üstlenmez. Devrimci neredeyse karşı-devrimciye, düzenin ve katmanlar toplumunun insanına dönüşür. Faust ve Wilhelm Meister birer kentsoylu olduğu için yaşamlarının amacı da kentsoylularınkinden başka bir şey olamaz: Yararlı bir iştir bu. Wilhelm Meister acı çekenlere yardımcı olmak için sonunda cerrah olur. Faust ise insanlara yerleşecek yer yaratmak için denizi kanallar arasına sıkıştırır ve amacına pek yakında ulaşacağını anlayınca o ana "kalsın!" der. Dante ve Shakespeare gibi Goethe de iki çağın sınırındadır, saraylı insan çağı onunla sona erer ve kentsoylu, pek ama pek kentsoylu, çalışkan ve sorumluluğunun bilincindeki XIX. yüzyıl başlar.

Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung.[3]

• KENTSOYLU

İnsan eğer Goethe'ye sabırsızca ve kötü bir zamanlamayla yaklaşırsa, en çok gözüne çarpacak olanlar kentsoylu öğeleridir. Bilgece deyişlerinin ve minik şiirlerinin büyük bölümünün doğası XIX. yüzyılın mantıklı ve biraz dar görüşlü kentsoylu insanının yaşamının her anında elverişli bir alıntı yapabileceği türdendir. Goethe belki de bu anlamda yüzyılın en ortaklaşa ozanıdır; XIX. yüzyılın her kentsoylu insanının aynı biçimde duyumsadığı ve düşündüğü konuları söylemiş, şiire dökmüştür. Bir başka büyük yazar daha yoktur ki Goethe kadar *truizm*, doğruluğu kendiliğinden anlaşılan altın öğüt yazmış olsun. Bir prens gibi bayağılıklar karşısında yabancılık çekmemiştir; belki bu da bir dehaya önceden sunulmuş bir haktır. Yüzlerce altın öğüt yazmıştır, ki eğer bunları Goethe yazmamış olsaydı, olsa olsa gezi yerlerinin konuk defterine düşülen tümceler olurdu.

Goethe'nin yazdığı her şeyi okuyucuları ölçüsünde ciddi anlamda düşünmediği konusundaki kuşkudan kurtulamıyoruz. Bu büyük alaycı belki de o anın dikte ettirdiği şiir

3) *Büyük görev – her gün yapılan; / Buyruk budur, daha fazlasına gerek duyulmayan.*

derlemesi *Sprichwörtlich*'e aldığı ve başka ad altında da yüzlercesini topladığı, dindar ve küçük kentsoyluların daha sonraları sonul bir bilgelik gibi okuduğu, ufak tefek, önemsiz şeylerle kendisini eğlendirmişti.

Lief das Brot, wie die Hasen laufen,
Es kostete viel Schweis, es zu kaufen.

Wer recht will tun, immer und mit Lust,
Der hege wahre Lieb' in Sinn und Brust.[4]

Başka bir ozan olsaydı bu talaşları atardı; Goethe, o büyük tutumlu kişilik hiçbir şeyin yitmesine izin vermedi – ve sonraki çağla eğlendi.

• ŞEYTANSI ÖZ

Bu kentsoylu, hatta küçük kentsoylu cepheye ardında şeytansı bir insan durduğu için çok daha fazla gereksinmesi vardı. Bir insan ki, doğuştan tedirginliği ve doğuştan yalnızlığı artık neredeyse insan ötesi bir şeydir der. Yaşlı Goethe'den içine kapanmışlığın ve aldırmazlığın soğuk havası yayılır ve çevresindeki herkesi dondurmuştur (Thomas Mann'ın *Lotte Weimar*'ı, en iyi Goethe kitabı bundan söz ediyor). Bu insan, tüm insanlar arasında en insancıl olanı, bütünselliğe ulaşınca tüm insan ilişkilerine son vermiştir. Annesini on üç yıl boyunca ziyaret etmedi, karısı can çekişirken hasta olduğunu belirtti ve yatağından çıkmadı, genç ozanların üzerine onun yakınlığı bir dağ gibi çöküyordu, romantikler ona tapıyorlar ve ondan tir tir titrercesine korkuyorlardı, Hölderlin Weimar'dan yabanıl bir biçimde kaçmıştı. Kleist yüreğinde ölümcül bir yarayla uzaklaştı. Ulusal bir işbirliğine yanaşmadı, sık sık Alman olarak doğduğuna pişman oldu ve kurtuluş savaşı seferleri sırasında da aldırmaz, hatta Fransız dostu tutumuyla yurttaşlarını çok acı bir biçimde şaşırttı. Hiç kimseye karşı dayanışma duygusu duymadı; tek istisna Schiller'di ve Schiller ölünce de yapayalnız kaldı. Sevilerinin öyküsünün gösterdiğine göre, yalnızca seviye tutulmayı biliyordu; sevmeyi hiç sevmedi. Herkes için alabildiğine yakın ozan, tüm yaratıcılar arasında en çok "unheimlich" olanıdır. Goethe her durumda bir bütünselliktir ve erişilmezdir: Topluluk insanı olarak da, en yalnız insan olarak da.

• UYUM

Varoluşunun ölçüye gelmeyen çelişkilerini içsel, doğal klasisizmi dengeler. Çevresiyle özdeşleşmiş bir ruhu yoktu; oyunlarında içgüdüyle ya da bilinçli olarak, ama çoğunlukla barışçı sonuçlar seçer, felaketlere yabancıdır. Öz çelişkilerinin üzerine sevinci ve uyumu örter – ve bu bir küçük kentsoylunun ucuz ve durumundan memnun barışı değil, zincirlere vurulmuş şeytanlara buyruk veren ağır ve savaşım dolu bir utkudur.

4) *Ekmek tavşan gibi kaçtı gitti / Ve uğraştıran bir sürek avına benzedi. – Hem iyi, hem severek iş yapmak isteyenin / Yüreği sevgiyle dopdolu olmalı.*

Ama şeytanlar kimi zaman yine de konuşurlar, sesleri Goethe'nin ölçülü ve bilge müziğine hayaletimsi bir üst ses taşır; Goethe'nin en sarsıcı yaratıları bu sırada doğarlar, *Iphigenie*'deki *Yazgı Tanrıçaların Şarkısı*, *Faust*'un pek çok bölümü, büyük ilahiler (*hymn*), Tasso'nun sonu ve daha pek çok sezgisel lirik şiir.

• İRONİ

Goetheci ironi de çelişkileri aşmaya yarar. Goethe kültünü ve uçsuz bucaksız kapsamdaki Goethe literatürünü çoğunlukla tümüyle ciddi ve tümceyi yalnızca bir yönüyle anlayan Alman bilginler işlediği için Goethe'nin ironisinin ayrımına pek azı varabildi, oysa, bu, karakterinin en güçlü yanlarından biridir. Ardında ironik bir gülümsemenin yer almadığı tümcesi yok gibidir. Goethe'nin ironisi acı, can alıcı değildir, Swift'in, Voltaire'in ya da Heine'nin zehir zemberek alayı (ironisi) gibi değildir – *malicious*, yani kötü niyetli değildir, insan olanaklarının dar sınırlarının her zaman bilincindedir. Havalarda olan insanlara, burnu büyüklere, düşünsel kibre karşıdır, onun alayı mantıklıdır, klasik bir ölçülülüktür. Alaycıdır, çünkü gerçekten daha çok, daha büyük, daha güzel bir şey söylemek istemez. Çünkü Goethe her zaman gerçeği yazar – belki de ondaki en büyük özellik budur.

• EĞİTİM İDEALİ

Avrupa kültürü ona yapıtlarından ve insan karakterinin görkemli anısından çok daha fazlasını borçludur; eğitim idealini de ona borçludur. Eğitim kavramımız, görmüş olduğumuz gibi, hümanist kökenlidir; hümanistler kısmen sınıf bilinçlerini desteklemek üzere ortak bilince okumuşluğun, yazınsal bilgilerin değerini taşımışlardır. Usçuluk ve Aydınlanma bu kavramı genişletti, okumuşluk (eruditio) yerine bilgiyi, tanımayı, ussal değerlerin önceliğini getirdi, doğa bilimlerini klasiklerle eşitledi. Ama Aydınlanma'nın kültür kavramının ardında bir gerekçe olarak henüz yararcılık (utilitarizm) gizlidir: Kültürlü olalım ki, böylece, kendimize ve insan kardeşlerimize yararlı olabilelim. Goethe çağı, Winckelmann, Herder, Schiller, W. Humboldt, ama en başta ve kesin olarak da Goethe'nin kendisi kültür kavramına yöreyi, plastik sanatları ve tarihi kattı ve kültürün daha derin anlamını da o buldu. Zengin ve uyumlu kişiliğimizi düşünsel yaşantılarımız aracılığıyla oluşturuyoruz. Goethe'den beri, kendisini kültür insanı sayan herkes, daha küçük ölçüde, kendi oranlarına uygun olarak Goethe rolünü oynar: Yaşayıp görmek, anlamak ve eğer yeteneğimiz varsa açıklamak – düşünsel yaşamımız bundan ibarettir.

• İNSANCIL SAYGINLIK

Daha önce büyük prens-ozanların, Cicero'nun, Petrarca'nın, Erasmus'un, Voltaire'in saygınlıkları aracılığıyla yazarlık ve bilginliğe, düşünce insanına nasıl saygınlık kazandırdığını gördük. Goethe'nin kişiliğinden yayılan insan saygınlığının çok daha evrensel bir geçerliliği vardır. Goethe aramızda dolaştığı için her eğitim bir düzey ve anlam kazandı. Şu bulanık duyguyla, şimdi daha yüce bir amacın buyruğunda olduğu duygusuyla, ruhunun yüceldiği duygusuyla kitap okuyan, tablo izleyen ya da yörenin güzel-

liklerine dalan kimse yüz yıl boyunca herhangi bir biçimde Goethe'nin saygınlığına paydaş olmuştur. Yüz yıl boyunca insanlar Goethe'ye ne denli benzedikleri temel alınarak değerlendirilmiştir.

• GOETHE'NİN GELECEĞİ

Bu çağ geçti gitti: Yıllar geçtikçe Goethe'yi giderek daha seyrek duyuyoruz ve kültür idealinin yerini de başka, daha savaşçı, daha budunsal idealler alıyor. Ama Goethe eskimez, tıpkı Dante'nin ve Shakespeare'in eskimediği gibi. Şöyle der Stefan George:

Doch achnt ihr nicht dass er der staub geworden,
Seit solcher frist noch viel für euch verschliesst.[5]

Yeni çağlar geliyor ve yaşadığımız günlerin çiğ gerçekliği artık yalnızca nahoş ve utanç dolu bir tarihsel anı olduğu zaman yeni Goethe yüzleri kendilerini keşfedeceklerdir.

• GOETHE VE SCHILLER

Yazınsal bilinçte Goethe ve Schiller[6] birlikte yaşar; gözlerimizin önünde tıpkı Weimar saray tiyatrosunun önündeki Rietschel'in heykeli gibi belirirler: Birbirlerinin elini tutarlar, ama birbirlerine bakmazlar, Goethe bulunduğu yükseklikten biraz alçalmış gibi, iyi niyetle tepelerden bize bakar; buna karşın, Schiller'in çok görkemli bir biçimde klasikleştirilmiş erkek yüzü tutkulu bir anlatımla uzaklara dalmıştır. Birbirlerinin dostu, aynı düşünceye sahip ve birbirini anlayan arkadaşlar, Alman yazınının "*dioskyroslar*"ydı[7] – ama acaba birbirlerine uyuyorlar mıydı? Onlardan sonraki çağ yüz yıldır bu konuda kafa yoruyor. Daha romantikler bile onları ayırmaya çalışmıştı. Varlıkları arasında binlerce koşutluk geliştirdiler, bu işlemi Schiller'in kendisi *Über naïve und sentimentalische Dichtung* adlı incelemesinde başlatmış ve sonuç olarak bu konudaki en akıllıca şeyleri o söylemişti; Goethe "naif" bir yaratıcıydı, ona her şey kendiliğinden gelirdi, onda "doğanın kendisi" konuşurdu, Schiller "duygucu" bir yaratıcıdır, sanata ancak bilinçli ve ağır bir çalışma pahasına, "reflexio"[8] aracılığıyla ulaşırdı.

Bir biçimde böyleydi de. Goethe her ne denli çok çalışsa da ve hiçbir şeyin yitip gitmesine izin vermese de, bir sanatsever soylu gibi ve de aklına estiği zaman çalışıyordu. Yapıtlarını olgunlaşmaya bırakmak için vakti vardı, büyük yapıtlarını onyıllar boyunca

5) *Ama sezemiyorsunuz O toprak olan, / hâlâ nice gizler saklıyor sizden.* (*Goethe Güneşi*)

6) Johann Christoph Schiller 1759'da Württemberg'deki Marbach'ta doğdu. Babası askerdi. 1773-1780 arasında Prens Karl Eugen'in askeri okulunda umutsuz bir öğrencidir; 1782'de *Raubert* sahnelendiğinde askeri doktordur. Prens oyun yazmasını yasaklar; kaçar, sefih bir yaşam sürdürür, 1785'te arkadaşı Körner'in yanında Leipzig'de ve Dresden'de kendisine bir yer bulur. 1787'de Weimar'a gider. Goethe'nin desteğiyle Jena Üniversitesi'nde felsefe ve tarih dersleri verir. 1790'da Charlotte von Lengefeld ile evlenir. 1791'den başlayarak Cotta Yayınevi ona dingin bir yaşam sağlar. Goethe'yle dostluk kurar. Weimar'a taşınır. 1802'de soyluluk sanını kazanır. 1805'te *Demetrius*'u üzerinde çalışırken veremden ölür.

7) Dioskyroslar: Yunan mitolojisinde birbirinden ayrılmayan ikiz kardeşler, Pollux ve Kastor. (ç.n.)

8) Reflexio: Gözlem. (ç.n.)

içinde sakladı. Schiller her zaman gazetenin baskıya verilmesi öncesindeki gazeteci gibi çalıştı, çalışmak onun için bir saplantıydı; hiç kuşkusuz, yarı bilinçli olarak çok fazla vaktinin olmadığını duyumsuyordu. Çoğunlukla uygun olmayan koşullarda, parasız, hasta, ateşler içinde, keyifsizce yazdı, korkunç bir savaşımla, yüksek sesle şiirler okuyarak, elini kolunu sallayarak, çarpık bir yüzle, içindeki yüce dinginlikle çınlayan dizelerin alıştırmasını yaptı; bedensel olarak iyi olduğunda yaratmaya daha az eğilimi olduğunu kendisi söyler. Goethe için yaratmak bir yaşam işlevidir, Schiller'i yaşam ilgilendirmiyordu, dış dünyadan kopup yalnız yapıt için yaşıyordu. Goethe kendisine verilen armağandan, zamandan yararlandı, Schiller'in gözünde zaman bir borçtur ve yiğit kişi odur ki:

...von der grossen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.[9]

• TİYATRO İNSANI

Bu türden tüm karşılaştırmaların temel yanlışı aslında karşılaştırmanın temelinin olmamasıdır: Schiller, Goethe'ye göre tümüyle "başka bir alanda" çalışıyordu. Schiller'de büyük, ulusal klasiği görenler ona yaratı yönünden yaklaşamayanlardır ve onun ilk başta tiyatro yazarı olduğunu unuturlar. Tıpkı Shakespeare ya da Molière gibi dramatik biçimli şiirler değil, sahne için yaratılmış oyunlardır bunlar, karakterleri insanlar değil, oyunculardır, yöresi "doğa" değil, dekordur. Günümüzde oyunlarının insana bir kitap oyunu gibi gelmesinin nedeni Schiller değil, tiyatro beğenisinin ne yazık ki o zamandan beri Schiller'in çağının soylu beğenisinden uzaklaşmasıdır, Weimar tiyatrosunun yüceliklerinden aşağı inmiş olmasıdır, doğalcı oyuncularımız artık Schiller'in müziğini ve coşkusunu "getiremiyorlar".

• DIE RÄUBER

Goethe gibi Schiller de iki tanedir: Genç ve yetişkin Schiller'in yaratısını beğeni dünyasının koca dünyaları on yıllık bir suskunluk ayırır. Genç Schiller daha çok Goethe gibi Sturm und Drang'ın insanıdır; özellikle de ilk oyununda, *Die Räuber*'de (Haramiler, 1781). Tüm Sturm und Drang yeniyetme ruhunun saptanması ve bir ilkeye dönüştürülmesidir – *Räuber* ise yeniyetmeliğe övgüdür. Okul ve anababa sınırlamalarından çeken her yeniyetmede bir olanak olarak *Räuber* yaşamaktadır; milyonlarca, ama milyonlarca çocuktan yalnızca Schiller bunu yazmayı başarmıştır. Tüm Sándor Rózsa'ların[10] ve Rinaldo Rinaldini'lerin atası olan soylu bir ruha sahip çete reisi Karl Moor, kendisinin aldanmasına yol açan toplumu cezalandırmak için kötülükler işleyen birine dönüşecektir ve sonunda da kendisini yok eder – kendisini mahveden dünyayı cezalandırmayı ilk gençliğinde kim istememiştir ki? *Räuber*'de o denli çok grotesk, sakar, abartılmış, ölçüsüz

9) *Zamana borçlu olduğundan / Dakikayı, günü, yılı siler.*
10) Ünlü bir Macar haydutu (XVIII. yüzyıl). (ç.n.)

bir yeniyetmelik vardır ki bunları belirtmek gereksizdir – yine de dâhicedir. Bu yapıt, her Sturm und Drang'cının, daha sonra her romantiğin ve daha da sonra her anlatımcının (ekspresyonistin) yazmayı gönlünden geçirdiği yapıttır, ama hiçbiri buna erişememiştir. İnsan ruhunun sonsuz bir olanağıdır; güleriz ama hiçbir zaman eskilere karışmaz; ucuzdur ama yine de ölümsüzdür. Her satırı kor haline gelir ve patlamalar duyulur, Schiller'in en büyük, en canlı yapıtıdır. Etkisinin *Werther*'inkiyle yarışması anlaşılır bir şeydir; sahnelenirken insanlar bayılıp sandalyelerinden düşmüşlerdir; takipçilerinin, taklitçilerinin sayısı yığınladır. Schiller de tıpkı Goethe'nin *Werther*'ine yabancılaşması gibi bu yapıta yabancılaşmıştır. Ama kendisi de bir daha bu ilk başarısının yoğunluğuna hiçbir zaman erişememiştir. Kendisi ister beğensin, ister beğenmesin, *Räuber*'in yazarı olarak kalmıştır.

• *FIESCO*

İkinci oyununda, katı, tarihsel *Fiesco*'da (1783) daha çok Räuber'in hataları yer alır, ama üçüncüyle, *Kabale und Liebe* (1784) ile yine *Räuber*'e yaklaşmıştır. Bu toplumsal bir oyundur, kentsoylu çevresinde geçer, kitap ve tiyatro izlenimlerine değil de deneyimlere dayalıdır. İnatçı bir başkaldırıdır *Räuber* gibi, ama daha somut, daha gerçekçi bir tadı vardır: Küçük Alman prensliklerinin çürümüşlüğü, metres-sistemi, insan ticareti, görevlilerinin uşak ruhlu alçaklığı, Rokoko dünyasının gölgeli yanı üzerine bir suçlama yazısıdır. Alman eleştirisi haklı olarak Schiller'in yalnızca böyle bir oyun yazmasına üzülür.

• *DON CARLOS*

Genç Schiller'in son oyunu *Don Carlos, Infant von Spanien* (1787) de gösterir ki, klasisistleşme Goethe'nin etkisi olmaksızın da içinden gelebilecektir. Düzyazıdan iambus'un yüksek tonuna döner, mekânı krallık sarayı, konusu en yüce düşünceler ve tutkulardır. *Don Carlos* her ne denli karmaşık bir entrika-oyunu olsa da olağanüstüdür; insan eğer içeriğini anlatmak istiyorsa durmaksızın yeniden okumalıdır. Kalıcılığını adındaki başrol oyuncusuna değil de II. Felipe'ye ve Marki Posa'ya borçludur. II. Felipe zalimdir, ama sahne öcüsü değil de tahtın yüksek ve soğuk yalnızlığındaki talihsiz ve aldanmış insandır, Schiller'in belki de gerçekten sarsıcı tek karakteridir, "gelecek olan yüzyılların yurttaşıdır". II. Felipe'ye yönelik büyük tiradı özgürlük düşüncesinin yazınsal utku yolunun bireycilik açısından önemli bir durağıdır. Yitik Cennet'in ilk şarkısıdır.

Don Carlos ve bir sonraki oyunu arasında on iki yıl vardır. Schiller bu sırada olgunlaşıp klasik olur. Büyük dönüşümde Winckelmann'ın yeni hümanizmi rol oynar; Schiller de Goethe gibi Eskiçağ'ın ruhuna dalar, o da yalnızca Yunanlıları anımsatan şeyin güzel olduğu sonucunu çıkarır. Yaşamının dışsal koşulları onu daha güçlü bir biçimde etkiler: Bu arada evlenmiş, soylu bir küçük hanımı eş seçmiştir, üniversite öğretim üyesi olmuş, bir zamanların açlık çeken insanı seçkin toplumun içinde yer almıştır ve de başkaldırıcı jestlerinden vazgeçmesi gerekmiştir. Bundan da önemlisi, İtalya'dan yurda dönen Goethe'nin dostluğudur; ve en kesin yaşamöyküsel olgu ise gencin yetişkin bir erkek olmasıdır.

• KANT

Dönüşümünün doğrulanışında bu sırada tanıştığı Kant felsefesinin büyük yardımı olmuştur: Kant'ın iki dünyası, *Reich der Freiheit* ve *Reich der Notwendigkeit* öğretisinden Schiller'in çıkardığı sonuç, özgürlüğün, gençlik çağının altın düşünün, Marki Posa'nın gelecek yüzyıllarının burada, yeryüzünde, gerekircilik imparatorluğunda hiçbir zaman gerçekleşemeyeceğidir, öyleyse, düşünceye, idealler dünyasına sığınmalıdır. Yeryüzünde sonsuza değin bir köle olarak kalırız, bunu değiştirmek olanaksızdır, ama sanat dünyasında, yaratılar dünyasında özgür olabiliriz. Schiller'in en güzel şiirlerinde olağanüstü ve toplumsal açıdan çok tehlikeli bir düşlerden vazgeçiş dile gelir: *Der Götter Griechenlands*, *Der Genius*, *Das Ideal und das Lieben*, *Der Spaziergang*. Bunlar uzun ve felsefi şiirleridir, *Das Lied von der Glocke* gibi vaazcı, sahnesel baladlar değildir ve ekol günümüze dek bunları büyük bir özenle korur.

• *WALLENSTEIN*

On bir yıllık suskunluktan sonra, 1798'de, sonunda Schiller'in sahne esini dile gelir; Weimar saray tiyatrosunun açılışı dolayısıyla *Wallenstein Lager* sahnelenir, bunu çok geçmeden *Die Piccolomini* ve *Wallenstein Tod* izler. Büyük üçlemede klasik ilkenin tam bir utkuya ulaştığını görürüz hayranlıkla: *Wallenstein*'ın realpolitikasına karşın veya tam da bunun bir sonucu olarak körü körüne yazgısına doğru ilerlemesinin gerekirliği söz konusudur. Sonun korkunç düzeneği işlemeye başlar ve soluklarımızı tutarak her dişlinin nasıl da bir öbürüne uyduğunu, devasa yazgı mekanizmasının nasıl da kayarcasına işlediğini izleriz. Tek sorun biraz yavaş işlemesidir: On bir perde boyunca sürer.

• *MARIA STUART*

Schiller *Wallenstein*'dan sonra daha ılık sesler aradı, *Maria Stuart*'ı (1801) yazdı; talihsiz bir yazgısı olan İskoç kraliçesinin son saatlerinin lirik bir havaya sahip, devinimi az bu sahne oyununu kaleme aldı, derken, yeniden bir baş oyuncu arayıp *Die Jungfrau von Orleans*'ı (1801) yazdı. *Jungfrau* Schiller'e göre süslü geçit törenleriyle, silah şakırtılarıyla, yığınla gerçek ve sahnesel kahramanlığıyla "romantik bir trajedi"dir ya da şövalye oyunudur. Büyük kusuru ruhsal gerekçesidir: Johanna bir İngiliz komutana ilk görüşte tutulduğu için saygınlığından olur. Bu duygusal gerekçe Jeanne d'Arc karakterini gerçek olağanüstülüğünden eder, yabanıl, insana uzak duran, Artemis'in o yanına yaklaşılmazlığından mahrum kalır. En klasik oyunu soğuk bir yüceliğe sahip *Die Braut von Messina*'dır (1803), korolarıyla, habercileriyle, Yunan tınısına sahip şiirlerle; bir sahne oyunu olarak Schiller'in en önemsiz yapıtıdır, dili ise tüm altın çağı görkemine burada ulaşır.

• *WILHELM TELL*

Bitirdiği son oyun yapıtı *Wilhelm Tell* (1804) belki de Schiller'in çalışmalarında yeni bir dönem açacaktı. Schiller burada klasik idealden uzaklaşır ve yeniden gençlik

çağına yakınlaşır. Oyunu yaşatan düşünce yine özgürlük düşüncesidir: soyut, Kantçı değil de en somut anlamıyla siyasal özgürlük. İsviçre halkının Avrupa'da ilk olarak bağımsızlığını nasıl savaşarak kazanacağını anlatır.

• HALKÇI OYUN

Schiller *Wilhelm Tell*'i bir halk oyunu olarak yazmıştı, kahramanı da Tell değil, İsviçre halkıdır. Oyunda yığınla insan rol alır, her toplumsal katmandan, her meslekten insan sahneye çıkar. Devinimli, epik ve gerçeklik tadı olan bir oyundur, tıpkı Shakespeare'in öyküleri gibi. Devasa bir sahne görüntüsü sunar, içinde atlılar vardır, gün doğumu, fırtına, hedefi tutturma, cinayet; bunlar da neredeyse operaya özgü müzikal bir geri plan üzerindedir. Schiller *Braut von Messina*'nın korocularını izleyicilerin anlamadığını görünce klasisizminin soğuk doruklarından aşağı inmiştir; gerçek bir tiyatro adamı olarak başarısızlığa katlanamazdı, izleyicinin istediğini vermeyi yeğledi. Ama bu arada klasisizm ekolünü de aşmıştı. İzleyiciye göre oyunlar yazıyordu, ama *Wilhelm Tell* öylesine izleyiciye göredir ki tıpkı Yunan trajedileri gibidir. Bütününü saran şu törensel atmosfer onu Atina'nın altın çağının sonsuzluğa erişmiş yaratılarıyla ilişkilendirir: Müzik, sahnesel görüntü, yüce diyaloglar, yığınsal sahneler, kahramanlık dolu olay örgüsü öyle bir hava yaratır ki Wilhelm Tell artık yalnızca bir oyun olmaktan öte bir şeydir: Bu artık ulusal bir bayramdır, hem de sözcüğün arı, sanatsal anlamında, neredeyse tüm ulusal bayramların bir idealidir – buna şaşmak da olanaksızdır; çünkü özgürlük halkının, İsviçre'nin ulusal, bayramsal şiiridir.

• KLASİSİZM SORUNU

Wilhelm Tell de insanda nahoş bir biçimde kendisine sık sık sorduğu şu soruyu, daha sonraki Alman çağının sorusunu güncelleştirir: Acaba Schiller'in klasik olmasına yazıklanmalı mıdır? Daha yüce kadın kahramanlar yerine, hatta *Wallenstein*'ın yerine bile yalnızca *Kabale und Liebe* ve *Wilhelm Tell* gibi oyunlar yazsaydı daha iyi olmaz mıydı? En büyük Alman ozanları Alman olacaklarına Yunan olmak istemişlerdir, Alman gerçekliğiyle uğraşacaklarına idealler dünyasına kaçmışlardır. Bu soruyu bir Alman'ın yanıtlamaya belki de hakkı yoktur. Büyük Fransız klasikleri Romalı öncülere karşın Fransız kalabilmişlerdi, Alman klasikleri neden daha az Alman kalsınlardı ki? Gerçekten insan oldukları zaman tam birer Alman olduklarını düşünüyorlardı.

• LATİN KÜLTÜRÜ

Schiller'in klasisizmi doğal olarak kişiliğinden kaynaklanıyordu. Alman ozanları arasında en Latin olan odur; akrabaları büyük Almanlar değil de daha çok Vergilius'un altın şiir-müziği, Cicero'nun mantıklı yüceliği, Corneille'in kahramanlığı ve Pascal'ın beyaz vecdidir. O da Latin ozanlar gibi retorik bir ozandır, büyük sözcükler, yüce eylemler, kendinden emin ve sözcükleri aşan bir güce sahip hitabet resimleri yaratmanın ustasıdır. "Retorik" sözcüğü bir yazarın adının yanına genellikle övgü anlamında yerleştirilmez, ama bu haksızlıktır, doğru değildir. Doğru, retorik boş hitabet olabilir, çoğu ke-

öyledir de, ama bir kimse Vergilius ya da Schiller gibi bir hatipse o zaman bu sıfat da ancak hayranlık anlamına gelir.

• İDEALİZM

Çünkü, Schiller'in retoriği, tıpkı Vergilius'unki gibi, törensel yüceliklere çıkmak anlamına gelir. Schiller günlük yaşamdan anlamaz, yaşamın aldırmazlığının, duyarsızlığının ve ufak tefek işlere başını çevirmediğinin ayrımında değildir. "İnsanlık üzerine kurduğu kavram," diyor Cysarz, "homme molenz'den daha çok Übermensch'e yakındır." Schiller'in kahramanlığının yaşadığı o törensel yükseklikte soylu retoriğin kurallarına uygunluktan başka bir biçimde söz edilemez. Schiller'i düşündüğümüz zaman sürekli olarak şu sözcük gelir aklımıza: *İdealizm*. Schiller gerçekten de çok idealistti, sözcüğün felsefi, transandantal anlamıyla da, tıpkı gündelik dilde belirlenmesi çok güç olan, bir insana yarı acıyarak, yarı hayranlıkla idealist dememiz gibi. Bir parça Marki Posa idi, gelecek öbür yüzyılların insanıydı. Gözleri tıpkı Goethe ile birlikte yer aldığı heykeldeki gibi erişilmez idealleri-mizin bulunduğu uzaklara dalmıştır – ve de eğer insanlığın özgürlüğün o uzak imparatorluğuna doğru ilerlemesi söz konusu olmuşsa ve savaşım verecek iştahı kendinde bulacaksa, bunda onun yüce sözcüklerinin, soylu retoriğinin de payı vardır.

ERKEN ROMANTİZM

• JENA

Alman yazınında romantizm İngiliz ve Fransız yazınında olduğu gibi klasisizmin yerine geçmez, denebilir ki, Alman klasisizmi daha doğduğu an kendisini romantizmin karşısında bulur. Alman romantizminin ilk kuşağına Jena Okulu denir; çünkü üyeleri Jena'da, Weimar Büyük Prensliği'nin üniversite kentinde yaşıyorlardı, Goethe'nin ve Schiller'in yanı başında ve onların büyülü çevresinde. Salt coğrafi bir olgudan çok daha öte bir şeydir bu: İlk romantikler iki büyük klasiğin öylesine yakınındaydılar ki Egon Friedell bu ilk romantizmi klasisizmin bir türü sayar. Hölderlin klasiklerden daha çok Yunan saplantısı olan biridir.

• MÜZİK VE FELSEFE

Belki en büyük ayrım, klasiklerin gözlerinin önünde heykeltıraşlığın başyapıtları bir örnek olarak titreşirken, romantiklerin müzik ve felsefeye bakmalarıdır. Bir yandan, "Süsse Libe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern," derler – öte yandan, hiçbir yazar kümesi felsefeyle onlar ölçüsünde sarılıp sarmalanmış değildir. Alman idealist felsefesiyle romantik şiir arasında güçlü ve karmaşık kişisel ilişkiler vardır. Jenalı romantiklerin tümü Fichte'nin öğrencileridir; Hölderlin ve Hegel okula birlikte giderler ve tarih anlayışı onlarda birlikte olgunlaşır, ki bu anlayış Hegel'de tarih felsefesine, Hölderlin'de şiire dönüşecektir; çağı betimleyen esprili mektuplarıyla ünlü Karoline (asıl adı Michaelis, 1763-1809) önce yazın tarihçisi A. W. Schlegel'in, daha sonra

düşünür Schelling'in eşidir. Mektupları, günlükleri, yazı fragmanlarının tümü salt felsefedir. Eski Alman yazın tarihi en başta felsefel bildirilerini incelemeye yönelmiştir. Biz ise bu kuşağın her yolunun felsefeye çıkmış olmasıyla yetiniyoruz.

• SCHLEGEL KARDEŞLER

Schlegel Kardeşler arasında genç olanı, Friedrich Schlegel (1772-1829) deha açısından üstündür, romantik kuramın gerçek yaratıcısı odur. Ama tembelliği ve aşırı özeleştirisi büyük yapıtlar yaratmasını engellemiştir; fragmanlar, aforizmalar kalmıştır ondan geriye ve araştırmalarıyla fragmanın romantizmin gerçek yapıt türü olduğu sonucuna ulaşmıştır. Büyüğü olan August Wilhelm (1767-1845) romantizmin büyük yazın tarihçisidir. Bu iki Schlegel *progressive Universalpoesie* ilkesini ilan etmiştir: Yazınsal gözlemin ulusal sınırlarını onlar zorlamış, eski ve yabancı yazınları, özellikle de İspanyol ve İtalyan yazınının hazinelerini Almanlara yaklaştırmış, yazına Goethe'nin kültür idealini getirmişler ve XIX. yüzyıl Almanı'nın yabancı halklar ve çağların ruhuna herkesten daha anlayışlı olmasını sağlayan, gerçekten de "orta halk" olma sürecini onlar başlatmışlardır. A. W. Schlegel'in yazın ve özellikle tiyatro tarihi çalışmalarının yabancı ülkelerde kalıcı bir etkisi olmuştur, örneğin, bizde de, okuyucunun bilincine Alman romantizminin yazın anlayışını ve değerlendirmelerini aktarmıştır. Dante, Shakespeare, Calderon ve Goethe kültü ona çok şey borçludur.

• TIECK, WACKENRODER

Jenalıların resmi ozanı Ludwig Tieck'ti (1773-1853). İnsanı şaşkınlığa salacak ölçüde verimli bu yazar kendisi için Schlegel'lerin kuramının belirlediği her şeyi gerçekleştirmiştir: Gerekirse roman, gerekirse masal-oyun ya da İtalyan çınlamalarına sahip lirik şiirler yazmıştır. A. W. Schlegel ile birlikte Shakespeare'i Almanca'ya çevirdi; dramaturjik yapıtları da geniş bir çevreyi etkilemiştir. Günümüzde yalnızca hayalet atmosferi olan birkaç öyküsü yaşamaktadır, *Der blonde Eckbert* örneğin. Genç yaşta ölen Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) Tieck'in arkadaşıydı, *Herzensergiessungen eines kunstliebinden Klosterbruders* (1797) adlı nefis küçük kitabı romantik sanat anlayışının lirik güzellikler taşıyan bir başyapıtıdır; çağı için Dürer'i ve Gotik heykelciliği keşfeden odur.

• NOVALIS

Jenalıların gözbebeği, gururu ve gözdesi, genç Novalis'in (Friedrich von Hardenberg. 1772-1801) etkileyici güzellikteki bedenidir. Novalis'in yaşamı tıpkı yetkin bir romantik öykü gibidir. (Roman demiyoruz; çünkü bu ölçüde uzun bir yaşamı olmamıştır.) Gepegençken bir kıza tutulur, ki bu kız daha çocuktur, tıpkı Dante'nin Beatrice'si gibidir ve onun gibi ölür. Novalis onun ardından ölmek ister, intihara kalkışmaz ama ruh büyüsü aracılığıyla yaşamın bağlarından kurtulmak ister, sevgilisinin ardından solup sararmak ister. Tıpkı bir öte dünyanın, gecenin, ölüm imparatorluğunun yurttaşı gibi yaşar. Ama yıllar geçer, gençlik en acı yitiklere bile baskın gelir, Novalis yeniden seviye tutulur. yeniden çalışma şevki bulur, geleceği düşünür – ve bu sırada ölür, gepegençken, ölüm

döşeğinde bile, Fr. Schlegel'in tanıklığıyla, "betimlenmesi olanaksız sevincini" koruyarak.

Ein Kind woll Wehmut und voll Treue,
Verstossen in ein fremdes Land,
Liess gern das Glänzende und neue
Und blieb dem Alten zugewandt...[11]

Novalis kendisini böyle betimler. Çocukken yabancı bir ülkede yaşadı, yetişkinler arasında, düşünceleri ve yazıları şaşılası, dehaya yücelen bir oyunun anılarıdır; neye uzansa, çok güzel ve fantezi açısından zengin bir çocuğun çevresinde olduğu gibi onu ışıltıya boğuldu. "Novalis her yerde yalnızca mucizeler gördü: sevimli mucizeler; bitkilerin konuşmasını dinledi, her genç gülün gizeminden haberdardı, sonunda da kendisini doğayla özdeşleştirdi ve ne zaman ki güz geldi ve yapraklar düştü, öldü." Heine ondan böyle söz ediyor, oysa, başka ozanlardan söz ederken pek duygulanmamıştır.

• PANTEİZM

"Kendisini doğayla özdeşleştirdi." Tüm romantizmin dünya görüşünün temeli panteizmdir; Rousseaucu doğaya hayranlık Almanlarda derinleşip dinsel ya da felsefi bir öğretiye dönüşür. Ama bu öğreti her romantik için başka bir anlam taşır. Novalis'te duygusal panteizm doğa bilimlerine karşı duyulan yeni coşkuyla tuhaf bir biçimde karmaşır. Her şeyden önce araştırıcı beyin karşısında gerçekten aydınlanmaya başlayan doğanın gizleri, yasaları ilgilendirir onu. Henüz bu gizemleri bir gün kimyacıların ve başka mühendis ordularının devasa sanayi yerleşmelerinde ticari anlamda değeceklerini sezmemektedir – onlarda ozansal gereçlerden ötesini görmemektedir ve onların yardımıyla tüm doğayı bir dokunuşla şiire dönüştürmek istemektedir; çünkü şiir onun için dünyanın anlamıdır.

• YAPITLARI

Yazılarının neredeyse tümü fragmanlardır, en önemli düşüncelerini o da *Fragment*ler, yarım kalmış şeyler, yani özdeyişler halinde bırakmıştır geride, tıpkı F. Schlegel gibi. Yalnızca lirik şiirleri herkese açık olmayan, kapalı bir çevreye seslenen yaratılardır: *Hymnen an die Nacht* dizisinde, ilk sevgilisinin ölümünden sonra, kendinden geçercesine bir sarsılmayla gecenin, ölümün şarkısını söyler; sevi ve ölüm arzusunun romantik kaynaşmasının en güzel anılarından biri budur. Dinsel şarkılarında Katolikliğe eğilimli bir dindarlık dile gelir.

Die Christenheit oder Europa'yı esinleyen, Katoliklik karşısında kapıldığı çekimdir. Bu küçük deneme Alman romantizminin ansızın tersine gerçekleşen ilk dönüm noktasıdır, bir öncüdür ve aynı zamanda da en şiirsel anlatımıdır. Dememiz o ki, romantikler

11) *Sadakat ve hüzün dolu çocuk, / Yabancı ülkeye kovulmuş, / Yeniyi ve görkemliyi severek fırlatır / Ve yalnızca eskiyi sever durur.*

başlangıçta Fransız Devrimi'ne karşı coşku duymuşlardır; düşünsel kurtuluşları komşudaki büyük fırtınanın havayı temizleyen etkisi olmaksızın düşlenemez. Novalis onların arasında özgürlükten sıkılan, geniş ve büyük bağlara, zorunlulukların olduğu çağa, Ortaçağ'a ve geniş zorunlulukların olduğu Katolisizme karşı nostaljisini belirten ilk kişidir: Novalis nostaljisiyle kalır, ama Friedrich Schlegel ve çevresi bundan pratik sonuçlar da çıkarmış ve Metternich'in gericiliğinin hizmetine girmiştir.

• *OFTERDINGEN*

Novalis'in büyük romanı *Heinrich von Ofterdingen* de yarım kalmıştır. Kahramanı Ortaçağ'ın çiçek ve şarkı bakımından zengin yörelerinde dolaşır ve tüm Alman romantizminin simgesine dönüşen *Mavi Çiçek*'i arar: Uzaklıkların ve erişilmezliklerin çiçeğini, sonsuza dek çağrıda bulunan arzunun mavi çiçeğini, gençliğin çiçeğini arar.

• HÖLDERLIN

Novalis'i düşünecek olursak, bilincimizde ölümlü gençliğin Novalis'ten de büyük bir diğer ozanı Hölderlin[12] canlanır.

Ozanlık yoluna Schiller'in öğrencisi olarak ve onun koruması altında çıkmıştır; ilk döneminin *ilahileri* Schiller idealizminin ışıltılı açılımlarıdır. Ama ruhsal yaşantıyla, *Diotima* ile karşılaşınca Schiller'in katlanabileceğinden daha çok acı çekti ve öylesi yörelere ulaştı ki bunlar Schiller için de erişilmezdi. Schiller yalnızca durmaksızın daha yüksekte bir dünyaya kaçar, bir biliciye benzeyen Hölderlin ise oralara ulaşır. Hiçbir ozan ondan daha göksel değilir, hiçbir ozan onun gibi göğün bulutları arasında rahatça dolaşmamıştır.

• HELLAS

Novalis'i nostaljisi Ortaçağ'a doğru çeker. Hölderlin'i ise sonsuz *Hellas*'a, sonsuz ada-denizinin yörelerine. Rönesans'tan beri seçilmişlerin ruhunda giderek artan Yunan güzelliği sevisi doruğuna onda ulaşır. Bu ozan "Yunanlıları anlamıyordu", onları arzulamıyordu, onları izlemiyordu, kendisini Yunan biliyordu.

Denn wie in himmlische
Gefangenschaft verkauft,
Dort bin ich, wo Apollo ging
In Königsgestalt.[13]

12) Friedrich Hölderlin 1770'te Lauffen'de (Württemberg) doğdu. 1787'den başlayarak Tübingen'de Protestan teolojisi öğrenimi görür, ama rahip değildir. 1795'te Jena'ya yerleşmeye çabalar, ama büyük klasiklerin yanından dehşete kapılarak kaçar. 1796'da Frankfurt'ta Gontard ailesinde eğitimcidir, evin hanımına, Susette von Gontard'a (Diotima) sevilenir. Evi terk etmek zorunda kalır. 1801'de Güney Fransa'ya gider, buradan 1802'de kapalı bir bilinçle yurduna döner. Şimdi artık Sophokles'i çevimekte ve büyük ilahileri yazmaktadır, 1807'den itibaren, bilinci tümüyle kapalı bir biçimde, bir marangozun evinde 1843'teki ölümüne dek yaşar.

13) *Çünkü her şey göksel bir / Tutsaklıkta, ben / Orada, Apollon'un gezindiği yerdeyim, / Bir kralın bedeninde.*

Hellas çağının Alman tepelerine ve ovalarına yeniden geleceğine tıpkı İngiliz ozanı Blake'in Londra'nın olduğu yerde Kudüs'ün yeniden doğacağına inandığı gibi inanıyordu. Ve kendisi için yine kendisinin yarattığı Yunan mitolojisine inanıyordu, "Aether Baba"ya inanıyordu.[14]

• PANTEİZM

Hölderlin XIX. yüzyılın en büyük dindar ozanıdır. Ötekiler için çoğu kez soğuk ve oldukça sıkıcı bir felsefi anlayış ya da en iyi durumda belirsiz bir hayranlık olan yüzyılın panteizmi onda dine, Tanrı'yla dolmaya dönüşür. "Hölderlin," diyor Romano Guardini, "doğallıktan doğanın korkunç büyüklüğünü, güzelliğini ve her şeyi içeren özelliğini anlıyordu. Doğa onun için evrensel Gizemdir, bizim en derinlerdeki varlığımıza dokunan çağrı ve vaat ondan çıkar ve kendimizi bir an önce tümüyle ona adamamızı ister."

• TEMİZLİK

Bu ise kendisini en çok adamış, en temiz dehadır; yaratısında dünyasal hiçbir niyet yoktur; kendisine imgeleminde görünen gizemli büyük dünya güçlerinin çınlayan sözcüklerini bir araya getirmekten başka dünyasal bir şey istememiştir hiç; içinde günlük yaşamla ilgili hiçbir şey yoktur, her resmi, her rengi şeffaf, insan ötesi ışıltılara sahiptir:

Ich verstand die Stille des Äthens,
Des menschen Wort verstand ich nie.
Mich erzog der Wohlhaut
Des säulselnden Hains,
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.
Im Arme der Götter wuchs ich gross.[15]

• ŞİİRİ

Orta yaşlarında, Antik biçimde yazdığı şiirlerinde bu öte dünya ışığı en güçlü, en dingin biçimde görülür. Onun dışında, yalnızca Yunan trajedi yazarları ve Macar Berzsenyi[16] bu yüceliğe erişebilmiştir. Bunlar sınırsız nostaljileri taşıyan romantik sevinin dingin, kanayan acısından yakınırlar (örneğin, *Menons Klage um Diotima*), Hellenlerin dünyasını çığlıklar koparırarak saplantılı bir imgelemde canlandırırlar (örneğin, *Der Archipelagos*), ozanın yeryüzündeki yazgısını kara kara düşünür ya da Alman top-

14) Aether: Gökyüzü, gök. (ç.n.)

15) *...Anladım Aetherin sessizliğini, / ama insan sözünü hiç. / Büyüttü korunun / uğuldayan şarkısı ve / sevmeyi çiçeklerin / kucağında öğrendim. / Tanrıların kollarında yetişip serpildim ben...*

16) Aynı zamanda Latin şiirini örnekleyerek yazdığı şiirlerle tanınır. (ç.n)

raklarını ve geleceğini kucaklarlar. Onları taklit etmek, büyülerini açıklamak kadar olanaksızdır.

• *HYPERION*

Romanını ve sahne oyunu fragmanını da bu dönemde, 1798 ve 1800 arasında yazdı. Romanı *Hyperion* yaşarken yayınlanan tek yapıtıdır. Yeni Yunanlı bir genç, bu romanda, mektup biçiminde, sevisi ve özgürlük uğruna, Eski Hellas'ın yeniden kurulması uğruna verdiği savaşımın dökümünü yapar. İnsanlar konusunda aldanır, Diotima'yı yitirir ve avuntuyu doğada bulur. Lirik bir romandır; düzyazısı ozanın düzyazısıdır. Düzyazı genellikle şiirsel olduğu zaman güzel değildir, ama Hölderlin'in düzyazısında da şiirlerindeki dil büyüsünün müziği duyulur. Anlaşılan, dillerin, düzyazı ve şiirin sınırlarının silikleştiği ve her ikisi arasında görkemli bir melankoliye sahip sözcük-müziğinin doğduğu bir romantik an vardır: İngilizce'de Macpherson-Ossian, Almanca'da Hölderlin, Fransızca'da Chateaubriand'ın düzyazısı bu anı imlemektedir. Romantizme bu düzyazı-müziği şiirden daha çok yakışır; daha belirsizdir, daha sezgiseldir, sözcüklerin ardında gizlenen sonsuzluğu daha iyi canlandırır.

• *EMPEDOKLES*

Empedokles adlı oyun fragmanı mistik bir ruhun sonsuz trajedisidir. Empedokles evreni yaşamak konusunda kendisinin tanrılarla bir olduğunu duyumsamıştır, ama tanrılar kendilerine çok fazla yaklaşanı cezalandırırlar; Empedokles'i terk ederler, bunun üzerine o şimdi tıpkı ruhsal kuraklık dönemlerindeki saplantılı ruh gibi kasvetli ve hüzünlü olur. Ve bu sırada tanrıların onu ölümle nişanladıklarını anlar; çünkü içinde yaşadığı böylesi bir olağanüstülüğün yalnızca bir tek varoluş biçimi vardır: ölüm. Yaşamın bütünselliğini tanıyan kişi önünde sonunda "das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu"ya yakalanır. Empedokles Etna'ya tırmanır ve kendinden geçişini bir an için artıran volkanın derinliklerine kendisini teslim eder.

• BÜYÜK İLAHİLER

Büyük ilahileri bir sonraki dönemde doğar. Bu devasa boyutlu, serbest tartımlarla yazılmış olan şiirleri üzerine artık çılgınlığın gölgesi düşmüştür. Dil klasik, altın sevincini yitirir; tıpkı şimşeğin yöreyi aydınlatması gibi ansızın şaşırtıcı derinlikler ve güzellikler beliriverir, ondan sonra da yine karanlık onları yutar. Evreni kavrayan bakışlara sahip bilici kendisini coğrafi simgelerle açıklar, ülkeler, anakaralar, ırmaklar, dağlar, düşünceler ve duygular anlamına gelir. Bu ilahileri bir bütün olarak anlamak olanaksızdır, yorumları da bizi bir belirsizlik içinde bırakır; okuyucu *horror sacri* duygusuyla ozanın burada bizden çok yükseklerde yer alan ve gündelik anlamlarıyla kavranamayan şeylerden söz ettiğini sezer; bilici burada insanlık dünyasının sınırlarını aşmıştır. "Ama şeytanlara böylesine yakasını kaptırmış olanın söylediği şeyi," diyor Goethe, Beethoven'den söz ederek, "bilgisiz kişinin saygıyla karşılaması gerekir, onun duygulara ya da bilgiye dayalı olarak konuşup konuşmadığı fark etmez; çünkü burada tanrılar dolaşmakta ve daha sonra anlaşılması üzere tohumlar saçmaktadır..."

• SON DÖNEM

Ardından dimağın tam bir kapanış çağı gelir. Hölderlin onlarca yıl kendisini aşmıştır. Uysal bir deli olarak kendisini seven insanlar arasında yaşadı. Kimi zaman şiirler bile yazdı; istendiğinde nezaket gereği ya da kendi keyfi için. En görkemli şiirini, *Hälfte des lebens*'i bu sırada yazdı: Kuğulardan, yaban güllerinden ve rüzgârda gıcırdayarak dönen rüzgârgüllerinden söz eder – karmaşık görüntüler arasında ozanın bir zamanlar söze dökebildiği çok büyük bir acı gezinmektedir. Ama bu sıralar yazdığı pek çok şiir bir beklentisi olmayan hiçliktir, barışçı ve yazgıya boyun eğmiş şiirciklerdir ve insanı sarsan da bunları *Empedokles*'i ve büyük ilahileri yazmış olan aynı Hölderlin'in yazmış olmasıdır.

Das Angenehme dieser Welt hab' ich genossen,
Der Jugend Freuden sind wie lang! wie lang! Verflossen.
April und Mai und Julius sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.[17]

Goethe çağının en saygın, en çok övülen ve sonra da buna layık olmaksızın unutulan romancısı Jean Paul'ün[18] de Hölderlin ve Novalis ile bir biçimde akraba olduğunu duyumsuyoruz. Onun yarattığı yapıtlarda sentimental roman en üst noktaya ulaşır. Her konturu lirizm yıkayıp silikleştirir, yaratıcı onları bir gözyaşı tülü ardından görür, sesi etkilenmişlikle ya da ter ter tepinen bir coşkuyla kesintilere uğrar ya da –ki bu aynı şeydir– hiç kesintiye uğramaksızın boşanır. Nesnel olay anlatımı olabildiğince en dar yere sıkışır, her şey yalnızca bir duygu ve atmosferdir. Sterne'e özgü roman tipi de onda gerçekleşir: Her türlü kompozisyonu bir yana bırakır, her fikir kendinde bir biçimde tümüyle başka yerlere alır götürür okuyucuyu. Tümceleri olağanüstü karmaşık yapıdadır, uzundurlar, gözden geçirilemez bir durumdadırlar; çünkü ana düşünceye eşlik eden tüm yan düşünceleri de içinde barındırır. En büyük romanı *Titan*'da (1800), üzerinde egemen olan düşünceler konusunda, romanı ayrı bir cilt olarak, benimsediği düşünceleri ise yine ayrı bir ciltte yazmak istediğini söyleyerek kendisini savunmuştur.

• DUYGUCULUK

Fikirler çoğu kez esprili ve yerli yerindedir; ama biz onu yine de fikirleri için değil, duyguculuğu için severiz. Ve üzerinde salınmanın günümüzde artık seyrek görüldüğü duygusal dalgalanması için, ki bu bir tür egzotik zevktir. Ve de idilik havaların, ufak

17) *Yaşamın tatlı yanlarını içtim ben artık / gençliğimin canlılığı uzak, uzak çoktandır. / Nisan, Mayıs, Haziran, ne de uzak! / Bir hiçim artık, dünyadan ayrılmalıyım.*

18) Johann Paul Friedrich Richter 1763'te Wunsiedel'de doğdu, babası yoksul bir köy papazıdır, idilik yapıtlarında anababa evinin anılarını aktarır. Uzun süre ders verir, çok büyük bir yoksulluk içinde yaşamaktadır. Bir süre Weimar'da oturur, Goethe'nin değil, Herder'in topluluğuna dahildir. Yazınsal başarıları sonucu daha iyi koşullara sahip olur, birçok yolculuk yapar, kadınlar her yerde ona hayrandır; sonunda, 1801'de Bayreuth'a yerleşir ve 1825'te burada ölür. Adını Jean-Jacques Rousseau'ya bir saygı gösterisi olarak Jean Paul olarak yazardı, ama "Paul" genellikle Almanca biçimiyle söylenir.

tefek şeylerin eşsiz sanatçısı olduğu için seviyoruz onu. Tümüyle dar, düşlenemeyecek ölçüde dar sınırlar arasına sıkıştırılmış günümüz yaşamında bulunabilen o ölçüsüz zenginliğin mutluluğunu gösterebilmektedir. *Maria Wuz*, "yetingen öğretmencik" (1793) ve doçent *Quintus Fixlein* (1796), kısa romanlarının kahramanlarıdır ve en kıskanılası insanlardır. Ve de okuyucu bunun bir mitos olmadığını, gerçekten de Jean Paul'ün döneminde bu tip insanların yaşadığını, hatta ortalama insanların bunlar olduğunu duyumsar.

• YÖRE

Ve Jean Paul yöresini, bu çok insanca yöreyi severiz; üzerinde yine küçük şeylerin mutluluğunun titreştiği yöreyi. Bu yöre baştan aşağı meyveliktir, baştan aşağı sevimli sırtları olan tepeler vardır, baştan aşağı güzel ırmaklardan oluşur, kentlerde ise sevimli dar sokaklar ve birbirine eğilen evler vardır: *Eski Almanya*. Jean Paul, Gyula Krúdy'nin[19] eski Macaristan'ın yazarı oluşu anlamında, Eski Almanya'nın yazarıdır. Belli bir dönemi değil de tüm Eski Almanya'yı yazar, mutlu küçük kentsoyluların ve mutsuz büyük filozofların ve düşünürlerin yurdunu, mikroskopik prensliklerin, boru çalan posta arabalarının, en uzun baharların ve en sadık yüreğe sahip bakirelerin ülkesini. Jean Paul'ün şöyle betimleyebileceği ülkedir orası: "Fransızlar için toprak, İngilizler için deniz, Almanlar için havadır önemli olan." Prusyalıların Napoléon'u yenmesiyle sona eren ve XIX. yüzyılın sonunda artık izi bile kalmayan Almanya'dır orası.

• TARİHSEL YERİ

Bakışının ve biçeminin en başta gelen özelliği olan o belirlemesi çok güç kışkırtma Jean Paul'ü preromantizme bağlar: Her şey belirsizleşir ve dışarıdan gelen karanlık, usdışı imparatorluk yarıklardan içeri süzülür. Romantik ruhsal yapının, içsel özdeşleşmenin ilk nesnel betimcisi olması onu daha sonraki romantizme bağlar. *Doppelgänger*'leriyle[20] daha sonra sözünü edeceğimiz romantik bilinç yarılması belirir – ruhbilimsel gizemler, patoloji dünyası. Alman romantizminden Dostoyevski'ye düz bir yol uzanır ve bunun ilk durağı Jean Paul'dür.

• WEIMAR EFSANESİ

Weimar-Jena'nın, Goethe çağının efsanesini yazmış olması onu klasiklere bağlar. Çünkü başyapıtı *Titan* bundan söz eder. Büyük saray adamı, soğuk bir biçimde yetkin insan, zaman zaman esneklik yitimine uğrayan kişi Goethe'dir, ona bu gözlerle bakan da kıskanç, ama kıskançlığın ötesinde de hayran bir çağdaşıdır. Saray, görkemli, simgesel anlamı olan bir parktır, kentin tümü Weimar'dır, ama ölçüye gelmeyen bir ozanın imgeleminde efsaneye dönüşür. Bu betim salt abartı, salt duygudur, yine de Weimar'ın

19) Gyula Krúdy (1878-1933): Düşüncelere dalan, uzaklara gitmeyi düşleyen kahramanlarıyla ünlü Macar yazarı. (ç.n.)

20) Doppelgänger: Yaşayan kişinin halüsinasyon yoluyla gördüğünü sandığı ikinci beni. (ç.n.)

çağdaşlarının gözünde ne anlama geldiğini, nasıl bir merkez, nasıl bir Capitolium yüksekliği olduğunu ondan çıkarırız.

• İTALYA

Goethe çağının betimi İtalya'ya duyulan arzu olmaksızın çok eksik kalır. *Titan*'da İtalyan yöresi, özellikle de Kuzey İtalya göllerinin koyu yeşil ve koyu mavi güzelliği romantik bir biçimde parlar. *Flegeljahre*'nin (1804) bir karakteri İsveç'te rahip olmak istediğini söyler, çünkü yazın orada geceler öyle uzundur ki insan dışarıda, evin önündeki bankta oturabilir ve İtalya'yı özleyebilir. Öyleyse, İtalya'yı arzulamıyor, arzusunun İtalya'dan ne denli uzak olursa o denli güçlü olmasını istiyor – çünkü yaşam arzudur. Alman romantizmi işte budur.

İkinci Dalga

1800'den sonra ortaya çıkan ikinci romantik kümenin merkezi bir diğer üniversite kenti Heidelberg'dir. Burası Weimar'a pek yakın değildir, onun Jena'yla olduğu gibi bir ilişki içinde de değildir; romantizmin büyük klasiklerin ağırlığından kurtulmaya başladığının coğrafi simgesidir. Goethe'ye hâlâ tapmaktadırlar, ama Schiller'den nefret etmemektedirler ve Eskiçağ artık onları büyülememektedir. Alman romantizmine en önemli şeyi, "*halkçı-ulusal*" öğeyi bu ikinci küme getirir.

• HALK ŞARKILARI

Büyük yazınsal eylemleri Achim von Arnim ve Clemens Brentano'nun 1806-1808'de yayımladıkları *Des Knaben Wunderhorn* adlı halk şarkıları derlemesidir. Herder, *Btimmen der Völker*'e her halkın şarkılarını dahil ediyorken halkların karakteristik yanlarını değil, ortak insanlık çizgilerini belirginleştiriyordu. Arnim ve Brentano yalnızca Alman şarkılarını derlerler, onları ilgilendiren, içlerindeki Almanlıktır, hatta kimi zaman kabilelerin ve yörelerin kendine özgü yüzlerini de ararlar.

• CL. BRENTANO

İki genç derleyici arasından Arnim (1781-1831) daha ciddidir, ama Brentano (1778-1842) daha ilginçtir; kendisi yapıtlarından da ilginçtir. Fransız izlenimciliğinde ve dekadanlığında Alman romantizminin en içsel eğilimlerinin yeniden canlandığı konusundaki sezgilerimizi doğrular. Yarı Latin, yarı Alman Brentano neredeyse bir geçiştir. Sinirleri artık yüzyıl sonu insanının nüanslara tepki veren sinirleridir. Geçen yüzyılın yazın tarihçilerinden biri olan yetkin Julian Schmidt dehşete kapılarak Brentano'nun günlüğünden şu bölümü alıntılıyor: "En acı ilaçlar, örneğin quassio'nun[21] tadı bana çok tuhaf geliyor; bana gülümseyen ve gözlerimin önünde yerlere serilen insancıl güzellik bana sevinçle

21) Quassio: Tropik iki ağacın kabuğu ve odununun özellikle yaprak bitlerine karşı kullanılan sıvılaştırılmış özü, bitki koruma ilacı. (ç.n.)

gülümseyen bir solucan gibi göründü ve saatlerce temiz bir renge sahip bakır sülfatı izledim." Bunu sanki Huysmans yazmıştır. Ve Brentano'nun uçarılıkla Katolisizm düşüncesine saldırıya kalkışması da yine Huysmans'ın prototipidir. Stigmatize[22] olan Rahibe Katherina Emmerich'in yarattığı mucizeleri ilk kez duyduğunda oturmuş babasıyla şarap içiyordu. "Ve biz oturuyoruz ve şarap içiyoruz, dünyada böylesi işler varken," der, kalkıp yola çıkar ve rahibenin yanında sadık yaşamöyküsü yazarı olarak yıllarını geçirir. Gerçekten de, kalıcı yapıtlarını masal türünde yaratmıştır. Masal Alman romantizminin gözde yapıt türüdür. Bu yapıt türünde her ereği buluşur: Usa karşı protesto, dünyanın geceyarısı devimi, imgelemin özgürlüğü, boş inanç, büyü ve derin anlam. Yine de, ilk kuşak gerçekten iyi masallar yazamadı; Novalis'in masalları aşırı ölçüde akılcıdır, içlerinde aşırı ölçüde derin anlam vardır. Brentano'nun masalları ironik imgelemin özgür oyunlarıdır, şaşırtıcı, eğlendirici ve gizemli öykülerdir, içlerinde en görkemli olanlar *Gockel, Hinkel und Gackeleira* ve *Märchen vom Murmeltier*'dir.

• BETTINA

Clemens Brentano'nun küçük kızkardeşi ve Achim von Arnim'in eşi Bettina (1785-1859) da yine izlenimci bir yetenektir, ama ağabeyinden daha gevezedir, ruhunun renkliliği karmaşık sözcük selinde yiter gider. En ünlü yapıtı *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) onun Goethe'yle öyküsünün inanılırlığına kuşku gölgesi düşürür; ama Bettina olguları ne denli stilize ederse etsin, Goethe'nin Olymposlulara özgü soğukluğu ve yaklaşılmazlığı gözlerimizin önüne serilir ve Bettina'nın güneylilere özgü her tür ateşli saldırısı sonuçsuz kalır.

• EICHENDORFF

İkinci kümenin en genç üyesi Eichendorff'tur,[23] "der scheiden Romantik jüngster sohn". Yığınla sahte naif içinde gerçek naif odur, gerçek düşçüdür. Atalarının şatosunda, ormanlar arasında büyüdü ve tüm şiirleri boyunca çocukluğunun büyük izlenimi olan ormanın uğultusu gelir kulağa. Yöre ozanıdır; romantik orman yüzyıllık ağaçların, sevimli kuşlar, sevinç dolu gündoğumu ve korkunç günbatımı, büyülü ayışığı, rüzgârın sözleri ve insanı mavi dağlara, baharın uzaklıklarına çağıran gezi isteği onun şiirlerinde saklıdır. Beklentisi az bir ozandır, skalası dardır, insanın canı her zaman romantik ormanı istemez... Ama istediğini, romantik çağ ruhunun ondan beklediğini tümüyle gerçekleştiren, yarıda bırakmayan bir romantiktir. Hölderlin'den sonra Alman romantizminin en büyük lirik ozanıdır.

• TAUGENICHTS

Düzyazı alanındaki başyapıtı *Aus dem Leben eines Taugenichts*'tir (1826). Bu yapıtını olgunluk döneminde yazmıştır, Heidelberg yılları artık geçip gittiğinde – çalışmasının

22) Stigmatize: Kimi azizlerin bedeninde, Deccal'in yaralarının olduğu yerlerde beliren yaralar. (ç.n.)

23) Joseph Freiherr von Eichendorff 1788'de Silezya'daki Lubowitz şatosunda doğdu. Geniş topraklara sahiptir, kurtuluş savaşlarına katıldı, derken bürokrat oldu. 1857'de öldü.

esinleyicisi nostaljiden başka bir şey değildir. Gençliğe ve İtalya'ya duyulan nostaljidir bu ve bu çağda aşağı yukarı aynı anlama gelir. Gezip dolanan kişi, kendisi de ayrımına varmaksızın, İtalya'ya savrulur ve burada İtalyan yaz akşamlarının anlatılmaz tatlılığının tadını çıkarır, keman çalar, düşlere dalar. İtalya'yı böylesine yalnızca Kuzeyli insanlar sevebilir, Almanlar, İngilizler, Macarlar.

Taugenichts çağın en karakteristik kişisidir: Salt düşçüdür o. Pratik yaşamla hiçbir ilişkisi yoktur, kendisini düşünmeden iyi talihe emanet eder – ve iyi talih onun yüreğinin temizliğini sever ve ona gülümser. Acaba gerçekten de o zaman böyle düşçüler var mıydı? Kim bilir?... Şuncası gerçektir ki, bir zamanlar bir çağ vardı ve eylemlerin ve düşüncelerin insanına değil, kendisini hafiflemiş bir yürekle düşlerine bırakan insana değer verirdi.

• KLEIST

Romantizmin uysal Eichendorff ile temiz "Traumnatur"a karşılık sınırdaki büyük değeri ve gerçekleştiricisi yabanıl Kleist'tır, temiz "Rauschnatur"dur o. Heinrich von Kleist[24] bir ozan olarak da bir başınadır; ne Jena'ya bağlıdır, ne de Heidelberg'e. Ona daha çok Sturm und Drang'ın bir geç dönem sürgünü ve bütünleyicisi gözüyle bakılabilir.

• PATOLOJİ

Bu hasta ruh başyapıtlar yazmıştır, olağanüstü yaratılar vermiştir. Kendisi deliliğin sınırlarında dolaştığı için karakterlerinin tümü de tutkuların tutsağıdır, elleri kolları bağlı, hipnotize olmuş, uykuda dolaşan figürlerdir, yaşamın "gece yanından" çıkmışlardır sahneye.

> *Freud ist und Schmerz dir, sech ich, gleich verderblich*
> *Und gleich zum Wahnsinn reisst dich beides hin.*[25]

der karakterlerinden biriyle ilgili olarak, ama bu her biri için geçerlidir. *Kätschen von Heilbornn* öylesine seviye kapılmıştır ki kendisini üst kat penceresinden aşağı atar; çünkü sevgilisi sokaktadır; *Michael Kohlhaas* başlıklı yetkin öyküsünün (1819) başkahramanı öyle onurludur ki onurunu, hakkını korumak için haydutların reisi olur. En baştaki tutku nefrettir; Napoléon'a duyduğu Prusyalı öç alma arzusu Kleist'ı yer bitirir, imparatoru öldürmek ister ve *Hermannsschlacht*'ı (1810) yazar, burada Hermann bir Romalı (Fransız anlamında) çocuğun yaşamını bağışladığına üzülür; savaş ilanı değil de cinayet ilanıdır bu.

24) Yaşamı da şiir gibi salt bir patlamadır. Oder kıyısındaki Frankfurt'ta, 1777'de, Prusyalı bir soylu ailenin çocuğu olarak doğdu. Askerlik mesleğine girer, ama 1799'da araştırmalar yapmak üzere bundan vazgeçer. Nişanlanır, 1801'de Paris'e gider, burada tüm uygarlıktan nefret eder, İsviçre'de köylü olmaya karar verir; nişanlısından ayrılır, çünkü bu planını onaylamaz. Derken, oraya buraya yolculuklar yapar, Weimar'a gider, Goethe'yle tartışır ve "alnındaki defne çelengini atmaya" karar verir. Napoléon'un Fransızları onu casus diye yakalar. 1811'de bir kadın ona intihar etmek istediğini yazar, Kleist onunla Berlin yakınlarındaki Wannsee kıyısına gider, kinik veda mektuplarını yazar ve ertesi gün önce kadını, sonra kendisini vurur.

25) *Görüyorum ki, yıkıyor hem sevinç hem üzüntü, / Ve ikisi de çıldırtıyor.*

• OYUNLARI

Şaşılacak şey ki, bu engel tanımayan, frenlenemeyen ruh disiplinli bir yazardır. Romantik silikliğin onda izi bile yoktur, serüven fikirlerinin de izine rastlanmaz, fragmanlar yazmaz, ne istediğini bilir ve gerçekleştirir de. Dili soğuk bir biçimde basit ve nesneldir, doğalcılığa eğilimlidir; coşkuya ve duygu seline alışık çağı bu yüzden ona gereken saygıyı göstermemiştir. Katı, kesin, sert bir tutumla yazar yazacağını. Çağı nüansları ve yan sesleri ararken Kleist daha çok özü görür, oyunları öyle özlü bir biçimde karakteristiktir ki izleyiciler sahnedeki –bizleri yaşamın seyreltilmiş sıvısına alıştırmış olan– bu yığınla gereci o zamandan beri benimseyemez.

• BARBAR

Kendimizi bu oyunların tadını çıkarmaya rahatça bırakamayız. Durmadan, beklenmedik bir uyum kargaşası ya da zevksizlik kafamıza iner. Kimi zaman oyunun tümü baştan sona tatsız bir duygu uyandırır, örneğin *Penthesilea* (1806). Amazonların savaşta yendikleri ve tutsak ettikleri erkeklerle evlendiğini söyler. Bu konunun kendisi de Kleist'a sevinin ve acımasızlığın patolojik karışımı için yeterince fırsat tanır. Ama tümü Kleist'ın Amazonları çağın beğenisine göre düşlemesi yüzünden absürdleşir, küçük ellerinden, el değmemişliklerinin inceliklerinden söz eder, iki çarpışma arasında gül toplar ve güvercinler gibi dem çekerler... Bundan daha saçma bir durum düşünülemez bile, bu da bir *Verwirrung der Gefühle*, yani duygular karmaşasıdır, bu yüzden Kleist çok acı çekmiş ve bu yüzden ölmesi gerekmiştir.

• *KÄTCHEN*

Sahnede yerini bulan tek oyunu *Kätchen von Heilbron*'dur (1810). O sıralar çok sevilen şövalye oyunlarına beki de dışsal özellikleri nedeniyle dahildir. Kätchen'in sevisi artık bir tutku değil de uysalca bir deliliktir: Düşünde kontu görmüştür ve o andan başlayarak kont onu başından atmak için hangi yola başvurursa vursun, köpek gibi izlemektedir onu; son dakikada bile onu sınar, oysa, artık kendisiyle evleneceğini bilmektedir; çünkü o da düşünde Kätchen'i görmüş ve sevmiştir. Oyun belki de Kleist'ın düşündüğünden de öte bir Ortaçağ havasına sahiptir; böylesi sadakat sınamalarını Ortaçağ sevmiştir ve de tümüyle usdışı ruhsal olayları inanılır kılmayı başaran ses tonunu yalnızca Büyük Ortaçağ bulmuştur.

• HERMANNS-SCHLACHT

İki Prusya oyunu arasından birini, *Hermannsschlacht*'ı Napoléon'a duyduğu nefret anı esinlemiştir ve tuhaf bir biçimde bu anlık siyasal durum yüzünden, Kleist, bu oyunu yaşarken sahnelenememiştir. Öteki, *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) Kleist'ın kayıtsız koşulsuz en çok değer taşıyan yapıtıdır. Homburg prensinin kahramanlığı askeri disiplinin sınırlamalarına gelemez, Fehrbellini çarpışmasında komutanı dinlemez ve buyruğa karşın çarpışmayı kazanır. Kazanır, ama Prusya devletini yaşatan güçle, disiplinle karşı karşıya gelir. Her ne denli krallık ailesinin bir üyesi olsa da ölüm cezası verilir. Prens bunu hafife alır, göstermelik bir yargının söz konusu olduğunu sanır; ama kendi mezarını

görünce yere yığılır. Ölüm korkusunun her türlü cehennemi acısı kahramana egemen olur. Tiyatro oyunu tarihinde Homburg prensinin ölüm korkusuyla yeni bir bölüm başlar; modern dram buradan başlar. O zamana dek dram oyuncularının tümü "tek yönlü" insanlardı, kahramanlar kahramanca, korkaklar korkakça davranırlardı. Homburg prensi ilk korkak kahramandır, sahnedeki ilk çok yönlü insandır.

• *DER ZERBROCHENE KRUG, AMPHITRYON*

İki tane de yetkin komedi yazdı: *Der zerbrochene Krug* dramatik bir öz kazandırılmış eğlenceli bir dedektif öyküsüdür, öteki ise binlerce kez işlenmiş olan konunun belki de en yetkin çeşitlemesi olan *Amphitryon*'dur (1807): Uşak Sosias, ki Hermes onun bedenine girmiştir, sonunda bu özdeşleşme sorunundan kendisi de rahatsız olur. İçindeki romantik, deliliğin yanı başındaki Kleistçı motiftir.

• *ROBERT GUISKARD*

Robert Guiskard'ının yalnızca bir perdesi kalmıştır, gerisini öfkeli bir gününde yok etmiştir. Bitirmiş olsaydı, en büyük yaratısı bu olacaktı denir. Tek perde hiç kuşkuya yer bırakmayacak biçimde muazzamdır. Guiskard "bir kaplan gibi sıçramaya hazır, büzülmüş bir durumda, Bizans surları altındadır". Ordugâhta veba baş gösterir ve Guiskard'ın umudunu yitirmiş savaşçılarını canlandırması gerekir; ama bu arada gizlice kendisi de vebanın işkencesini duyumsamaktadır... Burada da modern iki yönlülük söz konusudur: Oyuncu oyunda rol yapmaktadır.

• DÜZYAZISI

Anlatı yapıtları arasında daha önce görkemli *Michael Kohlhaas*'ın sözünü etmiştik; bir de *Die Marquise von O...*'yu, Dostoyevski'yi en çok anımsatan yazısını anmamız gerekir; üstelik kahramanı da Rus'tur, konusu yarı vecd anında yapılan bir alçaklık ve bunun fantastik tazminidir. Kleist, bir öyküleyici olarak, Stendhal ve Mérimée'den önce, kuru öykülemenin anlatım sanatının –anlatıcının anlatacağı bir şey olması koşuluyla– en üst noktası olduğunu keşfeder.

• USDIŞI GÜÇLER

Alman romantizminde, bu usdışı maskeli baloda, Kleist gerçek bir usdışıcıdır. Yazılarını herkesten daha sıkı bir biçimde kurgular, yine de, karanlık güçlerin satırları arasına sızıp ruhun anlatılmaz gizemleri konusunda bir şeyler sergilemesine karşı elinden bir şey gelmez. Yapıtlarını okurken sürekli sürprizlerle karşılaşırız; benzetmeleri, metaforları da genellikle hiç beklenmedik bir biçimde karşımıza çıkar, insan her şeyi düşünür de bu sözcük bağlantısı gelmez aklına; oyunlarının ve öykülerinin konusu da şaşırtıcıdır.

• FELAKETLER OZANI

Eğer Kleist'ın yaratıcı kişiliğinin karakteristik yanını bir deyimde özetlemek gerekirse, ona felaketler ozanı diyebiliriz. Dünyayı, örneğin, bir Hebbel gibi trajik olarak değil de, felaketler halinde görüyordu. Her oyunu bastırılmış, işkence dolu bir bekleyiştir, enerjilerin

daha son resimde yıkıcı bir biçimde patlamak üzere nasıl biriktiğini ya da, tam tersine, ansızın bir mutluluktan kendinden geçişe dönüştüğünü duyumsarız. Bu boğucu fırtına öncesi atmosfer yalnızca Dostoyevski'de duyumsanır ve yine de böylesine beklenmedik bir anda, korkutucu bir biçimde beklenen tokat ya da cinayet Dostoyevski'de gerçekleşir.

• KLEIST VE SONRASI

Kleist hiçbir zaman güncel bir yazar olmadı. Sahneye ulaşamayan ilk büyük oyun yazarı odur. Ama Alman yazınında ne zaman bir başkaldırı başlasa, ne zaman bir yeni Sturm und Drang'da usdışı içgüdülerden yeni bir dünyanın doğuşu beklense, Kleist hep yeniden keşfedilir: Örneğin, 1920 dolayındaki anlatımcılık döneminde bu böyle olmuştur.

• FOUQUE VE CHAMISSO

Daha önce belirttiğimiz gibi, Alman romantizminin gerçek yapıt türü masaldır: Daha kesin biçimde belirtecek olursak, masal ve öykü arasında, gerçekçi ve usdışı dünyanın sınırlarının silikleştiği bir geçiştir. Bu yapıt türünde Alman romantizmi iki aşılmaz başyapıt yaratmıştır, Fouqué'nin *Undine*'si (1811) ve Chamisso'nun *Peter Schlemil*'i (1814).[26] *Undine* masala yakındır, bir şövalye öyküsüdür, bu şövalye bir köpük kızını elde eder, ama sevimli, iyi köpük kızının ruhu yoktur. *Peter Schlemihl* gerçekçi, o çağdaki bir çevrede geçer ve anlattığı yine masaldır: Schlemihl gölgesini Kötü'ye satar ve o andan sonra insanlar arasında bir yabancıdır, toplum gölgesi olmayan bu tuhaf kişiyi dışlar.

• *PETER SCHLEMIHL*

Eleştiri yüz yılı aşkın bir süredir *Peter Schlemihl*'in anlamı üzerine kafa yormaktadır. En anlaşılır olanı, yaşamöyküsel açıklamadır: Fransız doğumlu, ama kendisini Alman gibi duyumsayan Chamisso, Almanlar arasında her zaman yabancı kalmıştır, onda bir şey eksiktir, gölgesi. Ama okuyucu daha derin bir açıklama bekler ve uygun karşılıkları bulamazsa, yine de, bu iki ustalıklı yapıtta, *Schlemihl*'de ve *Undine*'de romantik insanın temel yaşantısının, izlenimi Yunan mitolojisini anımsatan bir plastisiteyle en güzel açıklamasının yapıldığını duyumsar: Bu izlenim, her yerde yabancı olduğu izlenimidir. Bu iki öykünün anlamının çözülmezliği, simgenin alegori olamayacağı konusu, olsa olsa, bu iki kısa, görkemli yapıtın değerini artırır.

• E.T.A. HOFFMANN

Masal-öykünün, gerçekçi ve gerçekdışı dünyayı karıştırmanın ustası E.T.A. Hoffmann'dır.[27] "Hoffmann'ın Masalları"nı herkes bilir, geniş bir izleyici kitlesine ulaşan tek

26) Baron Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) tıpkı Adalbert (aslında Louis Charles Adelaide) von Chamisso (1781-1838) gibi seçkin bir Fransız sığınmacı ailenin üyesidir.

27) Ernst Theodor Amadeus (aslında Wilhelm) Hoffmann 1776'da Königsberg'de doğdu. Prusya devlet memurudur, önceleri müziğe ve resme ilgi duyar, içindeki yazarlık ancak daha sonraları bir bilince kavuşur. 1804'te Bamberg Tiyatrosu'nda müzik yönetmeni olur, 1814'te yeniden mahkemesine döner. Pek çok masalının kahramanı gibi çifte yaşam sürer: Gündüz örnek bir memurdur, geceyi ise korkunç zevk alemlerinde geçirir. 1822'de omurga erimesinden ölür.

büyük Romantizm yazarıdır; yurtdışında, özellikle Fransa'da yurdunda olduğundan daha günceldir; bizde de onu izleyen pek çok kişi olmuştur.

Çünkü ötekiler için yalnızca esinlenilen saatlerin seyrek ışığında ulaşılanı yazınsal bir girdi çıktıya, her zaman kullanılabilen bir reçeteye dönüştüren odur: Gündelik yaşamında mucizeyi, mucizede gündelik yaşamı görmek. Bir ressam da olan Hoffmann resimlerle kurgular yapıtını. Gözlerinin önünde renkli bir sahne belirir, bu sahnenin en küçük, doğalcı bölümünü düşünüp taşınır ve ondan sonra birden her şey çarpıklaşır, tepe taklak olur, içeriye usdışı dünyanın fırtınası girer.

• KÜÇÜK KENTSOYLULAR VE BÜYÜCÜLER

En yetkin öyküleri, *Der Goldene Topf*, *Klein Zaches*, *Der Sandmann* vb. idilik Alman küçük kentsoylu çevresinde, Jean Paul'ün küçük dünyasında geçer, insanlar da Jean Paul'ün tanıdığı insanlardır. Ama bir gün yiğit başbelgelik memurunun muazzam bir büyücü olduğu ortaya çıkar, küçük Zaches'in çevresinde ise yine büyü gücünden dolayı her frakın kuyruğu hiç görülmedik bir biçimde uzar. Bunlar sevimli ve mizah dolu büyülerdir, ama *Sandmann*'daki yaşlı avukat Coppelius, çocukların göz yuvarlarını çıkarır. *Sandmann* (*Hoffmann'ın Masalları* adlı operanın ilk perdesi) *Schlemihl* ve *Undine*'ye komşudur: Genç, otomatik bir bebeğe sevilidir, bebek yalnızca "ah, ah" ve "iyi geceler, sevgilim" diyebilmektedir – ve de genç sonunda birisinin kendi ruhunu anladığı için mutludur... Bu da romantik sonsuz-yabancılığın bir alegorisidir.

• HAYALETLER

Hayalet öykülerinin büyük ustaları arasındadır. İmgelemi bitip tükenmek bilmez; bu kaynaktan kuşaklar beslenmiştir. Uzun hayalet-öyküsü romanı *Die Elixiere des Teufels* (1816) de lanetli bir ailenin insanın içini ürperten ve bir çırpıda anlaşılamayacak ölçüde karmaşık öyküsüdür. Merkezinde Alman romantizminin başhayaleti *Doppelgänger* yer alır: Tıpkı *ben* gibi, ama yine de insanı dehşete salacak ölçüde başkası olan *alterego*. Romantik bilinç yarılmasının simgesidir; her şizoid yaradılışlı insanda bir Doppelgänger bulunur ve romantizmin insan tipine karşılık gelir, klasisizminki ise bir piknikçidir; eğer bu tıbbi terimleri yazın tarihine sokmanın gerçekten bir anlamı varsa. Romantikler bakışlarını düşler, açıklanamayan içgüdüsel güçler ve belirsiz arzulara yönelttiler, Doppelgänger söylencesi de bundan söz eder, bilinçaltının bilincinin denetiminden kurtulması ve bunun sonucunda korkunç bir yaratık olarak kendi bağımsız yaşamına başlamasından söz eder – *Elixiere des Teufels*'in ve onun nice taklitinin, bu anlamda Dostoyevski'nin *Golyadkin*'inin de anlamı budur.

• MİZAHI

"Tüm yapıtı," der Heine, ondan söz ederek, "yirmi cilde sığdırılmış bir dehşet çığlığından başka bir şey değildir." Ama Hoffmann'ın büyüleyici sıcak mizahını unutuyor, ki bu mizah sayesinde bir iki yazısı, örneğin *Nussknacker und Mausakönig* ölümsüz bir çocuk kitabı olmuştur. Mizahı o duygunun ve alayın orantılı karışımından oluşan aynı mizahtır ve bu konuda en büyük usta Heine'dir.

BIEDERMEIER

Peter Schlemihl, *Undine*, Hoffmann'ın ilk öykü kitabı, bunların tümü 1814 dolayında yayımlanır. Napoléon bu yılda yenilir ve kayıtsız koşulsuz, engel tanımayan gericilik bu sırada başlar. Yazınsal biedermeier'i belki de bu tarihten başlatabiliriz. Biedermeier, Kutsal Bağlaşma çağının sanatıdır. Dünya egemenliği aşağıdakilerin her türden açılımında bir baba gibi söz sahibidir, bundan böyle hiç kimsenin hiçbir şeye karışmaya hakkı yoktur. Düşünce bu zorunlu durumda özel alana, eve, aileye çekilir. "Vazgeçiş, bireyin dünyanın düzenine uyması," der Béla Zolnai,[28] "bu sisli iyimserliğine sarılan insan tipine belli bir melankoli ve trajik bir renk katar, bu boğucu, ama patlamak bilmeyen atmosferde büyük çatışmalar, yazgıya karşı romantik başkaldırı, çok büyük boyutlu bir yenilgi, olağanüstü bir ölüm olanağı verilmeksizin." İnsanlar torunlarını yetiştirir, bahçelerine bakarlar ve kalan tedirginliklerini geçmişe, düşsel dünyaya yapılan yolculuklarla yatıştırmaya çabalarlar. *Schlemihl*, *Undine* ve Hoffmann'ın anlatıları bu çağ atmosferinin simgesel olarak yetkin açıklamalarıdır: Dünyaları inanılmazlıktan başka bir yere kaçamayacakları dar küçük kentsoylu gerçekliğidir.

• GRIMM KARDEŞLER

Grimm Kardeşler (Jakob, 1785-1863 ve Wilhelm, 1786-1859) 1812'de Alman *halk masalları derlemeleri*ni yayımladıklarında masal havası bilimden beklenmedik bir destek gördü. Ölümsüzlüğe kavuşan kitapları daha önceki halk şarkıları derlemelerinden daha derin bir etki yarattı. Bilimde romantizmin tüm düşlerini Grimm Kardeşler gerçekleştirmiştir; Germanistiği kuranlar onlardır, Kuzey mitolojisini bilimsel olarak işlemeye onlar başladılar, Alman söylencelerini onlar derlediler, Alman halk dilinin hazinelerini onlar ortaya çıkardılar, yani romantizmin "halkçı-ulusal" programını gerçekleştirmek için her ozandan daha fazlasını yaptılar. Bu çalışmaları uygarlaşmış her ulusta izleyici bulmuştur.

• UHLAND

Ludwig Uhland'ın (1787-1862) yaşamı boyunca verdiği yapıtlar Grimm Kardeşler'in önemiyle pek çok açıdan akrabadır. O da Heidelbergli ozanların niyetlerinin gerçekleştiricisi ve güncelleştiricisidir. Okuyucu kitlesinin yüreğine Minnesang'ı ve Ortaçağ'ın büyük söylencelerini yakınlaştırmıştır. Arı bir güzeliğe sahip birkaç lirik şiirin dışında XIX. yüzyılın hoşuna gidecek biçimde Alman kahramanlık söylencesini işleyen şiiriyle ünlüdür. Alman şiirindeki baladların önü alınamaz selini o başlatmıştır. Uhland'ın kendisi gerçek bir ozandır, ama yığınla yeteneksiz izleyicisi zamanla tüm yapıt türüne bir gölge düşürmüştür.

• RÜCKERT VE PLATEN

Friedrich Rückert (1788-1866) ve August Graf von Platen-Hallermünde (1796-1835) romantizmin bir başka yönünü güncelleştirmiştir. İnsanı şaşırtan bir hazırlığa sahip bu iki

28) Béla Zolnai: Macar yazın tarihçisi (1890-1969). (ç.n.)

ozan Alman şiirine daha önce Goethe'yi de esinlemiş olan Doğulu şiir biçimlerini ve Doğulu motifleri sokmuştur. Uhland, Rückert ve Platen, uysal, yazgısına boyun eğmiş, göksel her türlü alevlenişten uzak, çalışkan, biçim açısından güvenilir bu ozanlar lirik biedermeier şiirinin en iyi temsilcisidirler.

• İKİNCİL ROMANTİZM

Romantizmin küçük kentsoylu Doppelgänger'i, *ikincil romantizm* biedermeier ile başlar, XIX. yüzyılın ikinci yarısında doruğuna ulaşır, ama günümüzde de yaşamakta ve açılıp serpilmektedir ve de daha pek çok kez sözü edilecektir. İkincil romantizm için şiir "güzel bir yalan"dır. Birincil, gerçek romantizm de düşlerden, perilerden, mucizelerden ve geçmiş çağlardan söz etmişti; ama bir kentsoylu olarak yanına yaklaşılmaz şeylerin simgesel ya da bilicisel bir anlamı vardı, *yaratıcılar için gerçeklik anlamına geliyordu*, romantik yaratıcı da tıpkı gerçekçi yaratıcı gibi az yalan söylerdi, zaten gerçek sanatçı yapıtında yalan söyleyemezdi. Ama kentsoylu okuyucular yalnızca ozanın inanılmaz şeylerden söz ettiğinin ayrımına vardı ve bundan da ozansal olanın inanılırlığı olmayan şey olduğu sonucunu çıkardı.

İkincil romantizm artık bu noktadan yola çıkar. *Yalnızca* düşten, *yalnızca* masaldan, *yalnızca* güzel yalandan başka bir şey de vermek istemez.

• KENTSOYLU RUHU

Bu ikincil romantizm bir sonraki bölümde sözünü edeceğimiz gerçekçilikten daha kentsoylu bir olgudur, kentsoylu denen kişi yaşamının gündelik sorunlarından sorumsuzca kaçıp bir düşe dalmayı sever; ama aldatıldığını değil de okuduğu ya da gördüğünün *yalnızca* şiir olduğu konusunda vicdanının sızladığını varsayarsak doğrudur bu.

• YAZGI OYUNLARI

İkincil romantizm sahnede özellikle başarılıdır, daha Goethe çağında bile. Sahnede şövalye oyunları egemendir, bir de ikincil romantizmin özel bir sürgünü olan "yazgı oyunu" (trajik oyun). Antik trajedilerin büyük, nihai yazgı-duygusunu yalnızca sahneye-özgü bir eşyaya dönüştürürler. "Yazgı, nihai" dışsal bir şeydir, örneğin, ilk ve en iyi yazgı-oyununda, Zacharias Werner'in[29] *Der 24 Februar*'ında yılın yazgısal bir günüdür. Bu çok fazla yerilmiş tek perdelik oyun kendi türünde, yani bir sahne yaratısı olarak ve atmosfer yaratma sanatıyla bir başyapıttır. Doktrinerlerin yaptığı gibi *Raupach*'ı (1784-1852) da küçümsememek gerekir: *Değirmenci ve Çocuğu* yüz yıl boyunca hiç azalmayan bir güçle izleyiciyi dehşete salmıştır.

29) Z. Werner 1768'de doğdu, 1810'da Katolik oldu, 1823'te öldü. Kendisi de olağanüstü, romantik bir kişidir, şaşılası bir komedyendir, hatta Goethe'yi bile yanıltmıştır, Weimar Prensi ona yıllık ücret bağlamıştı. Mme. de Staël'in saygın bir konuğuydu, derken, Katolik bir papaz oldu; Viyana kongresinin seçkin izleyicileri onun vaazlarını dinlemeye koşardı.

• RAIMUND

Biedermeier'in Viyana sahnesinin karakteristik yanı Ferdinand Raimund'un (1790-1836) halkçı sahne yapıtı, masal oyunlarıdır. Viyanalı küçük kentsoylu tipler ve peri kralları kardeşçe bir anlayış içinde sahnede dolanır dururlar, sanki Viyana ile Periler Ülkesi arasında düzenli posta arabası seferleri yapılmaktadır. Gerçekliğin önünden kaçan biedermeier izleyiciler bunda tuhaf bir şey görmemiş, naifliğinden çok hoşlanmıştır; çünkü Metternich onları aptallaştırıp naifleştirmişti ve Raimund'un derin bilgeliğini de anlamışlardı; çünkü gericilik insanları gizli anlamı kavramaya yatkın duruma getirir.

• GRILLPARZER

Raimund banliyö sahnelerinde başarı kazanmıştı; Burgtheater ise Grillparzer'i[30] oynuyordu, yani Avusturya'nın ulusal ozanını.

Grillparzer olağanüstü bir çeşitliliğe sahip, her türlü etkiye açık, çok renkli bir kişiliğe sahiptir. İlk oyunuyla hemen ünlü biri ve sahnenin efendisi olur; bu, *Ahnfrau* (1817) ile yazgısal-oyunun ve hayalet romantizminin en büyük anılarından biridir; günümüzde artık soylu harami Jaromir ve yaşlı anasının alçakgönüllü ve kaygılı ruhu insan üzerinde grotesk bir etki yaratır. Daha sonraki ve olgun oyunları (*Das Goldene Vlies Üçlemesi*, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, *Sappho*) Weimar klasisizminin, üst düzey *iambus*-oyununun biraz geç kalmış, biraz solgun, ama sahnede emin bir taklididir. İçinde aynı zamanda klasisizm ve romantizmden başka, biraz eski bir şey de yaşamaktadır: Habsburg-ülkesinde (dolayısıyla bizde de) hiç ölmeyen Barok gelenek. İspanyol Barok oyununun *trocheus*larında ustadır, tıpkı *Csongor ile Tünde*'nin ozanı olan bizim Vörösmarty'miz gibi; *König Ottokars Glück und Ende* (1825) tıpkı bir zamanlar Cizvit rahiplerin öğrencileriyle birlikte sahnelediği gibi büyük, görkemli bir ulusal sahne oyunudur: İmparator Rudolf büyüklük taslayan Çek Ottokar'ı yener. Ve Bán Bánk[31] oyunu *Eintrever Diener seines Herrn* (1828). Barok boyun eğiş düşüncesini grotesk bir abartıyla anlatır. Bu Metternichvari Bán Bánk kendisine ulaşan tüm aşağılamaları yasal bir biçimde kabullenir (oysa, Katona'nın Bán Bánk'ının uğradığı hakaretlerden daha ağırına uğramıştır), öfkenin getirdiği çılgınlığa kapılmaz, kraliçeyi öldürmez, kraliçe rasgele fırlatılan bir bıçağın kurbanı olur, bu arada, Bán Bánk kendisini feda edercesine krallık ailesini isyancıların egemenliğinden kurtarır. İki oyun arasındaki koşutluktan yola çıkarak trajik Macaristan ve Avusturya evliliğinin o zamanlar neden gerekli olduğunu çözümleyebiliriz.

• RUHSAL BETİM

Grillparzer'de gerçekten bir değer olan, geleceği gösteren, çağını aşan şey, ruhsal nüanslara, şaşılası, gizli kalmış içsel sorunlara karşı duyarlılığıdır. Grillparzer eğer Metternich çağının sahte ve uyku hastalığına tutulmuş dünyası yerine daha sağlıklı bir toplumda

30) Franz Grillparzer 1791'de Viyana'da doğdu, 1813'ten başlayarak devlet memurudur, 1856'da saray danışmanı olarak emekli olur.

31) Macar oyun yazarı József Katona'nın (1791-1830) ünlü oyununun başkahramanı. (ç.n.)

yaşasaydı, belki de daha özgür anlatıma giden yolları bulacaktı ve belki de büyük Fransızlarla eşit düzeyde bir romancı olacaktı. Ama böyle sahte bir biçimle, ölü klasik trajedi biçiminde çalışmıştır, yapıtları içlerindeki gereksiz şeyler dolayısıyla olağanüstüdür.

• ALÇALMA

Sappho'su (1818) sanatçı ruhun sonsuzluğa karışmış oyunudur. Sanatçı ayrı yasaları olan bir dünyada yaşamaktadır ve tümüyle sıradan yaşama yine de sevdalıdır, sağlıklı ve budala küçük kentsoyluların yaşamına:

> *Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höh'n*
> *Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,*
> *Zu betteln von des Lebens Überfluss.*[32]

"Sappho'da," der Gábor Halász,[33] "ayrıcalıklı bir insan, ayrıcalıklı olmayan durakları koşup aşmak üzere aşağılara iner: Sevinin alçaltıcı benimsenişini, ilk kuşkuyu, kendinden geçercesine bir şeye yapışmayı ve öteki insanın ruhunun parmaklarının arasından bir duman, bir su gibi kayıp gidişi karşısındaki çaresizliği." *Jüdin von Toledo* da bu tip bir alçalmadır. Görünüşe bakılırsa, yalnızca kral ile gözde kadının öyküsüdür; ama Grillparzer'in kralı, benzeri durumdaki sahnesel kralın tersine, kızı alt kökenine *karşın* sevmez, alt kökenli *olduğu için* sever. Çevresinde her şey mekanik, uzlaşma dolu bir yaşam sürdürürken "bu kız gerçeklikti" der – yaşamın kendisi, yaşamın fazlası. Yücelik derinliğe arzu duyar, derinliğe yönelir, ki bu onun sonu demektir; bu alçalma, aşağıyı arzulama dekadan, soyluca yorgun düşmüş Grillparzer'in temel yaşantısı olmalı.

• BIEDERMEIER: VAZGEÇİŞ

"Tanrı, Grillparzer'i," diye yazar bir çağdaşı, "firavunu uyarsın diye gönderdi, ama o Avusturyalı'ydı ve firavunun danışmanlığını seçti." Biedermeier vazgeçişinin en karakteristik ozanıdır. Calderon'un *Yaşam Düştür*'ünün etkisiyle *Der Traum-ein Leben* adlı sahne yapıtını yazar; İspanyol ozanı oyununda gerçek yaşamın bir bölümünü düş gibi gösterirken Avusturyalı ozanın kahramanı "tehlikeli yaşam"ı yalnızca düşünde yaşar ve sonsuza dek keyfi kaçar.

• KOTZEBUE

Son olarak şunu belirtelim ki, Goethe çağının en saygın tiyatro yazarı iki klasik değildi, ama Z. Werner ya da Grillparzer de değildi, günümüzde adını pek az kişinin bildiği Kotzebue'ydi.[34] Her ne denli bakan olarak polis zoruyla Weimar'da bir Kotzebue-

32) *Her ne denli insanlığın doruğunun bekçisiyse de, / Sanat onu lanetledi ve / Zengin yaşamın dilencisi oldu.*

33) Gábor Halász (1901-1945): Macar yazın tarihçisi, eleştirmen. (ç.n.)

34) August Friedrich von Kotzebue 1761'de Weimar'da doğdu. Diplomat ve tiyatro yöneticisidir. 1819'da Ruslar adına gizli bir görevle Almanya'da dolaşırken Sand adlı bir fanatik tarafından öldürülür; tüm Avrupa umutsuzluğa kapılır, siyasal inanca uygun olarak galeyana gelir.

Törenini engelletmiş olsa da, Goethe ile birlikte anılır adı; o çağın güncel taşbaskılarında da Goethe, Schiller, Iffland, oyuncu-yazar ve Kotzebue birlikte yer alır. Peşte'deki Alman Tiyatrosu da Kotzebue'nin bu vesileyle hazırlanan *István: Macarların İlk Kralı* adlı oyunuyla açılmıştır. Pek çok yapıt vermiş, her türlü tonda yaratmış ve alçaltmadığı yapıt türü de kalmamıştır. Hafif, hiçbir şey anlatmayan komedileri, örneğin *Die beiden Klingsberg* oldukça eğlencelidir, ama Kotzebue'nin temel çizgisi olan ve ahlaksal sentimentalizmi, iyiliği ve soylu bir yüreğe sahip olmayı sürekli, yeknesak bir biçimde kutlayıp durması bunlarda da çekilmezdir. Bu bir önceki yüzyılın ortasında yüksek yazında modaydı (örneğin, Richardson ve Marivaux), Kotzebue çağında artık "aşağılara inmiş bir kültür ürünüdür", pazara düşmüştür.

Goethe'nin ve Kotzebue'nin aynı yaşta oluşları ve karşı karşıya oluşlarıyla yeni bir dönem başlar: Seçkin ve geniş izleyici kitlesinin tümüyle ayrılması, XIX. yüzyılın en önemli yazın sosyolojisi belirtisidir.

3.
İngiliz Romantizmi

İLK KUŞAK

• GERİ PLAN

İngiliz romantizmi preromantik başlangıçlardan, *doğa*nın, *geçmiş*in, *halk*ın XVIII. yüzyıldaki keşfinden, Alman ve Fransız romantizminden daha organik bir biçimde, hiçbir kopukluğa ve kesintiye uğramaksızın gelişir. Dünya tarihi açısından geri plan Fransız Devrimi ve Napoléon zamanlarıdır. İlk kuşak devrimi coşkuyla karşılar, ama düşkırıklığına uğrar ve ilk Alman romantik kuşağı gibi gericileşir; Napoléon savaşları ulusal direnişi uyandırır ve İngiliz yurtsever romantizmini yaratır. İkinci kuşak yola düşkırıklığı içinde çıkar, asi, gayrı memnun, anarşisttir ve düşmana, Napoléon'a hayrandır. Toplumsal açıdan romantizm burada da aristokrat ve kentsoylu dünyası arasında bir geçiştir, yazınsal-sosyolojik yerini belirlemek burada da çok güçtür, ozanların kökeni bizlere bir yol, bir yön göstermez: Byron ve Shelley aristokrattırlar, Keats ise eczacı çırağıdır. Yanlış bir görünüm elde etmemek için onların dünyasının henüz bugünkü (ya da dünkü) İngiltere değil, gentelman-like ve sporu seven işadamlarının ülkesi değil, henüz eski İngiltere olduğunu, yabanıl, kaprisli ve dâhice bir ülke olduğunu her zaman göz önünde bulundurmamız gerekir; onlar bu dünyanın son büyükleridir, tıpkı Jean Paul'ün ya da Eichendorff'un eski Almanya'nın büyükleri olması gibi.

• LYRICAL BALLADS

Yazın tarihi İngiliz romantizminin doğum tarihini 1798 sayar: Wordsworth ve Coleridge ad belirtmeksizin, ama bir program sunan önsöz eşliğindeki şiirlerini, *Lyrical Ballads*'ı bu tarihte yayımlamıştır. Amaçları şiirde onların *wonder* dediğine yeniden bir yol açmaktır; sözcük hem mucize, hem de şaşırma anlamına gelmektedir, yani nesnel ve

öznel usdışı öğe anlamındadır. Wordsworth günlük yaşamda gizlenen mucizeyi açımlamayı üstlenir, Coleridge ise şaşılası öğeyi öylesine gerçeklik tadı vererek betimleyecektir ki insana günlük yaşama özgü gibi gelecektir. Daha az önemli, ama daha sonranın poeta laureatus'u,[1] arkadaşları Robert Southey ile birlikte *Göl Okulu* dedikleri okulu onlar kuracaklardır; onlara İngiltere'nin göller bölgesinde yerleştikleri için bu ad verilir.

• WORDSWORTH

Wordsworth,[2] Rousseaucu sentimental demokrasiyi İngiliz ruhuna uygun bir dünya görüşüne dönüştürür. Doğaya ve basitliğe işaret eder o da, büyük şiirleri yöresel yaşantılardan yola çıkar, onun yörelerinde toprağın basit halkı devinmektedir, orakçı kızlar, küçük çocuklar ve bilge sülük toplayıcılar. Ama onda Rousseau'nun o baş kaldıran ateşinin, coşkusunun izi bile yoktur; tam tersine, düzen ve sessizlik ozanıdır, görev, zorunluluk üzerine bir od bile yazar; çünkü ruhumuz için yaşayabilmemizi yalnızca yasalara gösterilen saygı sağlamaktadır.

• İÇTENLİK

İçtenliğin büyük ozanıdır. Muazzam bir boyut taşıyan ve daldığı düşünceleri ele alan şiir fragmanlarında (*The Recluse*, *The Prelude*, *The Excursion*) ruhunun yaşam tarihini aktarmak ister. Ruhun tarihinde ufak tefek her şey önemlidir, hatta yalnızca ufak tefek şeyler önemlidir; çünkü *anımsatan* şey budur. Sözcüğün mistik ya da, isterseniz, Proustçu anlamıyla anımsatır: Bir ses, bir resim, bir koku ve ansızın her şey derin bir anlam kazanır, anlatılmaz bağıntılar sezeriz, sonluda sonsuzu yaşarız. İşte, bu şaşılası anların ozanıdır.

> *To me the meanest flower that blows can give*
> *Thoughts that do often lie too deep for tears.*[3]

En olağanüstü şiiri, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* anımsamanın bu derin fizikötesi önemini şiirin araçlarıyla açıklar.

• OZANLIK GÖREVİ

Ozanın yüce görevi, ruhun gizemli anımsama anlarında yakaladığı gizli gerçekliği yaymak, anlatmaktır. Kimi zaman, en güzel şiirlerinde (*The Rainbow*, *The Daffodils*, *The Solitary Reaper* vb.), esin perisinin geldiği saatlerde çocukluk çağından ya da daha eskil bir yaşamdan üzerine ışınların düştüğü ağaçlarda, çiçeklerde, kırlarda gördüğü ışığı belirginleştirmeyi başarır.

1) Poeta laureatus: Çelenkli ozan. (ç.n.)

2) William Wordsworth 1770'te Kuzey İngiltere'deki Cockermouth'da, basit bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Devrim sırasında Fransa'da dolaşmıştır. Bir Almanya yolculuğundan sonra Göller Yöresine yerleşti, 1813'ten başlayarak kendisine büyük bir aylık bağlanmış ve hiçbir iş yapmaksızın devlet memurluğu yapmış, şiir için yaşamıştır. 1843 yılında poeta laureatus olacaktır, 1850'de ölmüştür.

3) *Açan o en basit çiçek bile bende öyle düşünceler uyandırır ki / bunlar gözyaşlarından da derindedir.*

• OZANSAL ZORUNLULUK

Ama şiir Wordsworth'un tek uğraşıydı, büyük çalışma gücüyle ve Püriten bir zorunluluk bilinciyle kendisini buna adamıştı. Sürekli şiir yazdı, tümüyle olaysız yaşamında karşılaştığı her şeyin şarkısını söyledi, hatta ozanın yaşamında bile çok seyrek görülen o sonul şeyler üzerinde sonsuzun saçtığı ışıltıları şarkıya döktü. Bu durumda, çalışmalarının büyük bölümünün yalnızca zorunlu olmadığına, çalışkanlığı göstermeyi amaçlayan bir ev ödevine benzediğine şaşmamak gerekir. Aşırı ölçüde belirsiz şeylerde büyük bağlantılar gördü; her şeyde gizli anlamlar buldu, ama bu gizli anlam pek çok kez yalnızca ahlaksal bir dersti.

• COLERIDGE

Mantıklı Wordsworth'ün varlığını arkadaşı, bilici Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) bütünlüyordu. Büyük şiirlerinde gerçekten de amacını gerçekleştirir: Açıklanamaz, usdışı görüngüsünü öyle açık ve aydınlık bir biçimde anlatır ki sanki en doğal olaydan söz eder gibidir. *Kubla Khan* yarıda kesilmiş bir afyon düşünü anlatır, *The Rime of the Ancient Mariner* başlıklı olağanüstü balad insanın içini ürperten bir denizci boş inancından söz eder, *Christabel* adlı fragman da görkemlidir, her ne denli hiç kimse neden söz edildiğini söyleyemese de. Bu talihsiz ozan kadar usdışı yaşantıyı, mucizeyi alabildiğine dolaysız bir biçimde sözcüklere dökebilen pek az ozan vardır. Ama mucizeler ormanının derinliklerine de cezasını çekmeden hiç kimse dalamaz. Coleridge'in ruhunu ve mesleğini mahveden afyondur. Gençlik yıllarında bir Shakespeare açıklayıcısı olarak da çok yetkindi, ama daha sonraki kuramsal yazıları ele alınamayacak ölçüde karmaşıktır.

• YENİ OZANSAL BİÇİM

Yazın tarihinde tüm Avrupa'da ozansal biçemin yeni bir dönemi başlar; Byron, Heine, ve Petőfi için yolu önceden hazırlayanlar onlardır ve bunu klasik "diction"ın anlatım egemenliğini yıkarak başarırlar. Sözcüklerin demokrasisi devrimci bir yeniliktir: Şiirlerinde klasik çağların ozanları gibi seyrek, yalnızca ozanlar için saklanan, bir kenara ayrılmış olan sözcükleri kullanmazlar da herkesin konuştuğu ve anladığı dili kullanırlar. Wordsworth en içtenlikli, Coleridge en fantastik bildirisini bile günlük dilden arındırılmış, basit bir dilde anlatabilmiştir. Bu bildirileri klasisizmin katı ve görkemli biçeminde aktarmak olanaksızdı.

• WALTER SCOTT

Etkisi açısından ilk romantik dalganın çok daha önemli kişiliği Walter Scott'tır.[4]

Walter Scott tarihsel imgelemini ilkin manzum öykülerle yazıya dökmüştür (*The Lay of the Last Minstral*, 1805; *Marmion*, *The Lady of the Lake*). Ama Byron'ın kişiliğinde

4) Sir Walter Scott 1771'de Edinburgh'da soylu bir İskoç ailenin çocuğu olarak doğar. Avukat olmaya hazırlanır, yazarlık kariyerine Bürger'in *Leonore*'sini ve Goethe'nin *Goetz*'ini çevirerek başlar, demek oluyor ki, esinini Alman Sturm und Drang'da arar. Halk baladları derlemesi 1802'de yayımlanır. Daha sonra, romanlarıyla çok büyük bir para kazanır, Abbotsford'daki mülkünde eski feodal yüksek soyluların yaşam biçimini canlandırır. Yapıtlarını kendi yayımlayınca büyük bir maddi zarara uğrar, son on yılında kendi borçlarını ödemek için sürekli çalışır. 1832'de ölür.

daha gösterişli bir rakiple karşılaşınca bu yapıt türünden vazgeçti; dünyaca ün kazanmasına yol açan yapıt türünü, tarihsel romanı bu sırada yarattı.

• TARİHSEL ROMAN

"Yaratmak" burada yazıntarihsel bir abartma değildir; o günden beri de neredeyse her tarihsel roman Walter Scott'ın romanlarının soyundan gelir. Yola çıkış ve yarattığı etkinin bunca açık olduğu bir başka yapıt türüne güç rastlanır. Daha Scott'tan yüzyıllarca önce de tarihsel roman yönünde girişimler oldu, Barok romanın da böyle bir yan türü vardı ve XVII. yüzyılın anıları ve sahte anıları –bunlar arasında Defoe'nun *Robinson*'ı gelişmiştir– artık Scott'ın yakınındadırlar. Ama ya romantik, sentimental öğe gereğinden fazla baskın gelmiş ve tarihsel geri plan onun arkasında silikleşmiş, inanılırlığını yitirmiştir ya da tarih gereğinden fazla baskın gelmiş, yapıt yazının aleyhine çok kadim bir karaktere bürünmüştür. Walter Scott'ın büyük buluşu, doğru orta yoldur.

Bu talihli karışımın gizemi nelerden oluşmaktadır? Romanın merkezinde tarih değil de insancıl bir ilginç özellik, romantik sevi yer alır. Bu sentimental bölüm tümüyle çağın beğenisine göre yazılmıştır, itiraz kabul etmez şövalye ve uysal kadını ve onların bildik, alışılmış bir biçimde renkli öyküleri günümüzde bize soluk görünür. Ama daha sonraki roman yazarları erkek ve kadın kahramanın tarihsel bir kişi olmaması gerektiğini öğrenmişlerdi; çünkü olgular o durumda yazarı aşırı bir biçimde bağlıyordu; tarihsel kişilerin ikincil, yan kişiler gibi bir rol oynaması gerekiyordu.

• GERİ PLAN

Scott sentimental öyküyü belirli, inanılır ve aynı zamanda resmi yapılası çok güzel bir tarihsel geri plana yerleştirir. Çağın tarihe karşı duyduğu olağanüstü ilgisi çağ betiminde doyuma ulaşır, okuyucu şimdi gerçekten de romantik özlemlerinin çekiciliğine kapıldığı yerde dolaşmaktadır, eski İskoçya'da ya da İngiltere'nin renkli yörelerinde. Yazar tarihsel özdeşleşme için her türden esin kaynağına yol vermiştir.

• MUCİZE ÖĞESİ

Karışımın üçüncü öğesi kendine özgü bir romantik öğe, *wonder*'dır. Her romanın merkezinde doğaüstü bir motif yer alır – yine çok becerikli bir dağıtımla usçu okuyucunun ağız tadını bozmamaya çaba gösterir; genellikle gerçek bir mucize değil, öznel bir mucize, böyle olmasına karşın yine de gizemli bir atmosfer yaratan mucize söz konusudur.

• DIŞSAL ÖĞELER

Scott'un eleştirmen ardıl çağı onun çağ betiminin büyük bir kesinlik içerdiğini. ama fazlasıyla yüzeyde devindiğini ileri sürer. Romanlarını gerçek tarih yaşantısı yazdırmaz, bir *arkeolog*un tutumu yazdırır; tutkulu bir koleksiyoncuydu, eski yüzyılların giysileri, mobilyaları, halk âdetleri üzerine her şeyi bilir, ama eski çağın ruhsal yaşamı üzerine pek az şey bilirdi; henüz klasik anlayışa çok yakındı, insanların her zaman aynı

olduğunu sanıyordu. Eski yüzyılların bir temel oluşturan ortak insan yaşantılarının da ruhlara başka türlü yansıdığı, eski insanların bize göre başka türlü yaşadığı ve öldüğü, ancak daha sonraları, yavaş yavaş belirecektir bilinçte. O günden beri tarihsel roman daha karmaşık ruhsal betimlemeler yapar, ama çoğu zaman modern karmaşaları eski ruhlara aktarır. Flaubert'in *Salammbo*'su gibi yetkin bir özdeşleşme çok seyrektir. Yalnızca en yeni zamanların din ve ruhbilimsel araştırmalarına dayalı tarihsel romanlar, örneğin, Thomas Mann'ın anıtsal yapıtları Scott'un geleneğinden kopar.

• DEĞERİ

Romanları günümüzde naif bir etki uyandırır, yalnızca gençler ve gençliğinden bir şeyler koruyanlar gerçek bir zevk alır. Ama eğer tarih anlayışı ve yapıtlarındaki romantik öğeler *eskidi* deniyorsa, buna karşılık, yetkin İngiliz gerçekçiliği ve kuru İskoç mizahı eskimemiştir. Başkahramanları bir şablona göre çizilmiştir, ama yan kişileri günümüzde de yaşar ve onların gerçekçiliğiyle görülen ve güvenilir ellerin çizdiği eski dünyada gezip dolaşmak insana iyi gelir.

• ROMANLARI

Gerçekçiliği ve mizahı en güçlü biçimde dar yurdunda, İskoçya'da geçen romanlarında görülür (*Waverly*, 1814; *The Heart of the Midlothian*, 1818; *Redgauntlet*, *The Bride of Lammermore* vb.). *Ivanhoe* (1820) gibi okuyucuyu uzak geçmişe götüren İngiliz konulu romanları ölümsüz öyküsüyle yiğit haydut Robin Hood ve Shakespeare boyutlarıyla, gerçekten olmuş bir Elizabeth çağı trajedisini romanlaştırdığı *Kenilworth* (1821) görkemli romantik renkleriyle çok büyük bir etki yaratır.

• ULUSAL DUYGU

Yaratıcı imgelemini tüm dünya tarihi değil, yalnızca iki ülkesinin, İngiltere ve İskoçya'nın tarihi ilgilendirmiştir. İskoçya'yı XVIII. yüzyılın sonunda gerçekleşen İskoç ulusal canlanmasının etkisiyle romantik imgelemin sevimli gezinti yerine dönüştüren Macpherson ve Burns'tür, ama onun kullanışlı düşsel yol rehberini yazan, söylencelerinin haritalarını çizen *Scott*'tır. Romantik ruhun en başta gelen itici güçlerinden biri olan ulusal duygunun esinlediği ilk İngiliz ozanıdır.

> *Breathes there the man, with soul so dead,*
> *Who never to himself that said,*
> *This is my own, my native land?*[5]

Daha ilk manzum öyküsünde böyle haykırmış ve bu haykırış tüm Avrupa'da muazzam bir yankı uyandırmıştır. *Native Land*'i ve ulusal geçmişi hayranlıkla sevmek tarihsel romantizmin ayrılmaz bir parçasıdır.

5) *Ruhu öylesine ölü bir insan yaşıyor mu / kendisine şunu hiç söylememiş olan / Bu benim anayurdum mu?*

• JANE AUSTEN

Yine bu yıllarda İngiltere'de bir romancı, daha doğrusu bir kadın romancı yaşadı, ama güncellik açısından Sir Walter Scott'a yetişemedi, oysa, romanlarının betimlediği "şimdiki zaman"ı her ne denli eskice olsa da günümüze gelindiğinde bile eskimemiştir. Jane Austen (1775-1817) ayrıntılı ve her türlü sentimentalizmden yoksun gerçekçiliğiyle romantik sisler ve kuleler dünyasında ruhbilimsel romanın İngiliz temsilcisi olarak bir başına durmaktadır. Dünyası neredeyse groteskçe dardır, romanları, denebilir ki, bir beş çayı masasının çevresine sığabilir. İçlerinde artık gerçekten evlenmeleri gereken genç hanımlardan ve gizemli genç adamlardan –gizemleri genç kadınla yine de evlenmemeleridir– başka bir şeyden pek söz edilmez (*Sense and Sensibility*, 1811; *Pride and Prejudice*, 1813). Ama bu ufak tefek işleri –aslında Sir Walter'ın zırhlarından ve Gotik büfelerinden çok daha sonsuz şeylerdir– erişilmez bir kadın akıllılığıyla ve sevimlilikle sunar. Yaşlı kızların keskin görüşü ve konuşkanlığı Jane Austen'da bir sanata dönüşür. Dedikoduyu ve insanca denen şeyleri sevenler bu öykülerden her zaman bir sevinç payı çıkaracaklardır.

İKİNCİ ROMANTİK KUŞAK

Aslında, yalnızca üç ad, ama Shakespeare'den sonra İngiliz yazınının en büyük adları söz konusudur: *Byron*, *Shelley*, *Keats*. Üçünün ortaya çıkışı İngiliz yazınında tuhaf, mucizeye benzeyen bir epizoddur, romantizmin kendisi gibi usdışıdır. İngiltere'nin üstünden şimşekler saçan bir atmosferik yağmur fırtınası gibi geçerler. Byron bir yarım yüzyılı kendi görüntüsüne benzetir, ama Shelley ve Keats çağdaşlarının ve daha sonraki ortalama İngilizlerin gözünde tümüyle anlaşılmaz kişiler olarak kalır. Romantik "yabancılık-duygusu" onlar için aynı zamanda dışsal bir gerçekliktir, üçü de yurtsuzdur İngiltere'de; son yıllarını romantik ülkelerde, İsviçre'de, İtalya'da, Yunanistan'da geçirirler. Onlar da doğaları gereği Leh ozanları gibi, Dostoyevski gibi sığınmacıdır.

• BYRON

Bilgili Avusturyalı tiyatro oyuncusu ve kültür tarihçisi Egon Friedell, Byron'a[6] çağın başrol oyuncusu adını verir.[7] Karakteri yazınsal çerçeveyi çok aşar, yapıtı yalnızca bütünün bir parçasıdır, rolün ve yapıtın birliğidir, Byron olgusu insanlığın içsel tarihinde yaşamakta ve etkisini sürdürmektedir.

6) George Noël Gordon Byron 1788 yılında Londra'da doğdu. Lordluk sanı one 1798'de miras kalır. Harrow'da ve Cambridge'de öğrenim görür. İlk şiir kitabı *Hours of Idleness*'tir (1807). *Edinburgh Review*, şiirlerini bir peer'in (İngiliz Lordlar Kamarası'na yaşam boyu üye kimse) adıyla yayınlayan bu beyzade sanatsevere demokratik gerekçelerle saldırır. Byron da onları *English Bards and Scottish Reviewers* adlı taşlamayla yanıtlar. İspanya ve Doğu Akdeniz yolculuğunun ürünü, *Childe Harold's Pilgrimage*'ın iki bölümüdür (1812-1818). 1816'da bir daha dönmemek üzere İngiltere'den ayrılır. İsviçre, Venedik ve Ravenna'da yaşar. 1823'te gemiyle Yunanistan'a geçer. 1824 yılı nisan ayında Mesolóngion kuşatması sırasında sıtmadan ölür.

7) Hamlet'in hem oyuncunun, hem de oyunun adı olması gibi. (ç.n.)

• YAŞAMI

Byron öyle bir yaşam sürdürmüştür ki onun yanında çağ ve çağın yazarlarının tümü de yüzü solgun, odasından çıkmayan insanlar ya da ufak tefek gezintiler yapan kişiler gibi görünür. Yaşamın doruklarında dolaşmıştır; seçkin, zengin, yakışıklı ve son derece akıllıydı, her adımına tüm ülkeyi kaplayan bir sansasyon ve tüm dünyayı ilgilendiren manyakça bir hayranlık eşlik ediyordu; kadınlar bir salona adım attığında ona bayılıyordu, sevisel karmaşalarıyla papanın bizzat kendisi ilgileniyordu; şato yönetti; bir sefere komuta etti ve öldüğünde Goethe *Faust*'una eklediği bir yas şarkısıyla uğurladı onu. Onyıllar boyunca Avrupa'nın en önemli kişisidir. Buna karşın, prens-yazarlar arasında değildir – olsa olsa, yazının Prince of Wales'iydi ve krallık mirasına konamadan öldü.

Bu yaşam doruklarda başlamamıştı; daha çocukken beyefendiliğe özgü yoksulluğun aşağılanmalarıyla tanıştı, özenle gizlediği topallığı onu fiziksel acılarla erken tanıştırdı ve içindeki yine de baskın gelen irade gücünü geliştirdi. Aile arması ve mülkü beklenmedik bir anda ona geçti ve zamanı geldiğinde topluluk ona kucak açtı: o ışıltılı, uçarı, kutsallığı kuşkulu seçkin İngiliz dünyası, ki tüm yaşamı boyunca bu dünyanın ozanı, gözdesi, kurbanı ve umutsuz sevgilisi olacaktır. Gençlik sevileri sanki daha coşkulu ve daha çılgın bir Casanova'nın serüvenleri gibidir. Kısa süren evliliği korkunç bir skandalla sona ermiştir. İngiltere'den kaçması gerekir. Bir süre kendisiyle benzer yeteneklere sahip ozan arkadaşı, dostu Shelley ile İsviçre'de yaşar, derken, İtalya'ya yerleşir. Kontes Teresa Guiccioli'ye duyduğu ve yaradılışına uygun, büyük, romantik ve tam bir adanmışlık gerektiren o seviyle burada tanışır. Ozanın politikacı ve kahraman olup çıkması burada gerçekleşir ve ölümcül yoluna, Yunan özgürlük savaşına gitmek üzere buradan yola çıkar.

• DILETTANT

Her ne denli *Childe Harold*'ın ilk 'canto'sunun yayımlanmasından (1812) sonra tüm Avrupa yeni her yapıtını coşkuyla beklese de, her ne denli yapıtlarının yayımından kazandığı para ona bir yüksek soylu yaşamı sağlasa da, bu olmaksızın bir yüksek soylu olamasa da, yazı yazmayı yine de yaşamsal bir görev saymıyordu, aristokrat kibri onun seçkin bir sanatsever tavrından vazgeçmesine izin vermiyordu, bu durumda, öylece, görkemli bir *dilettant* olarak kaldı. Hızlı bir biçimde, savruk ve aklının estiği gibi çalışıyordu, yazıyı Goethe'den de çok, bir iş değil, yaşamsal bir işlev sayıyordu – ve de en önemli yaşamsal işlevler arasında yer almıyordu bu onun için. Düşlediği şey büyük bir devlet adamı ve İngiliz toplumunun saygı duyduğu bir merkez noktası olmaktı: Pitt ile Beau Brummel arasında bir geçiş. Ve de bu konuma ulaşamadığı için yazmaya başladı; ruhunu hafifletmek için, insanüstü kibrinin ve incinmişliğinin her acısını boşaltmak için yazdı, rahatsız edilmeksizin tek büyük konusundan, kendisinden söz edebilmek için yazdı.

• BENMERKEZCİLİK

Tümüyle benmerkezci bir ozandır. Her karakterinde ve her durumda kendisini betimler, bizim yazınımızda Petőfi'nin ve Ady'nin temsil ettiği ozan tipinin, sonul, titansal bütünlük içindeki gerçekleşmesidir o. Romantik çağdaki etkisini bu sınırsız

öznellik açıklamaktadır; bu aynı zamanda etkisinin çok tehlikeli bir yanıdır da: Onu izleyerek yüz binlerce küçük Byron yetişmiş ve tüm Avrupa ölçüsünde bir neden içermeyen kibirlerini ilan etmişlerdir.

• ROL

Öznellik henüz içtenlik değildir; Byron tıpkı romantik öznelliğin kurucusu Rousseau gibi yapıtlarının büyük bölümünde içtenlikli değildir. Rol oynamanın romantizmin en temel çizgileri arasında yer aldığını söylemiştik, romantizm "*sanki*"nin şiiridir – bu oyuncu çizgisi de Byron'da çok güçlüdür. Oynadığı tutarlı ve büyük boyutlu rolüyle ışıklar saçmış ve izleyicileri fethetmiştir. Thorwaldsen'e kendisinin heykelini yapması için uğradığında, sıkıntılı, patetik bir poza bürünmüştür. Thorwaldsen ona rahatça oturmasını, her zaman nasılsa öyle olmasını söylemiştir. "Ama ben böyleyim!" diye bağırır Byron, ciddi ve incinmiş bir sesle. Kendisini rolüyle tümüyle özdeşleştiren biriydi.

Nelerden oluşuyordu bu rol? "Trajik insan": ona bu adı vermek olanağı var. Trajik insan ilkin preromantizmin dehşet romanlarında karşımıza çıkar, Fransız Devrimi'nde ise yaşayan bir gerçekliğe dönüşür. Yüzü güzel, ama bakışları karanlıktır, hem çekici, hem iticidir. Bir yere girdiğinde insanlar şaşkınlıkla susar. Kasvetli bir giz sinmiştir çevresine, üzerine ağır bir suçun gölgesi düşer, ama o yalnızlığa ve gizlenmiş acıya kibirle katlanır. Severse sevdiğine uğursuzluk getirir, o sadık ve temiz ruhlara ve öleceği zaman da yazgının gözlerinin içine bakar baş kaldıran bir gururla.

• BYRON'IN GÜNAHI

Rolünün izlenim temeli, kara kara acısını çekmesi gereken koyu günahı, üvey kızkardeşi Augusta'ya duyduğu günahkâr sevdasıdır; bu sevdadan çocukları da olmuştur. Evliliğini bu sevi mahvetmiştir, rezaleti yaratan budur, İngiltere'yi bu yüzden terk etmesi gerekmiştir. İyi yürekli özyaşamöyküsü yazarları onun elinden tutmaya boş yere çabalamışlardı, bu bir olguydu – ve de eğer bu konuda kuşku yaratılacak olursa buna en çok kızacak olan da Byron'ın kendisi olurdu. Bu tuhaf, bilinen her yönüyle şaşırtıcı ve hastalıklı duygu Byron'ın doğasının bir parçasıdır: Augusta Byron'ın sevileri içinde en gerçek tutkudur; çünkü ozanın dışında yalnızca Augusta gerçek Byron'dır, üvey kardeşinde o kendisini sevmişti, kendisine tapınmayı yaşamıştı. Bu sevi olmaksızın Byron-sal poz hemen hemen her izleyicisinde görüldüğü gibi soğuk bir tiyatro oyunculuğu olmakla kalırdı; Byron'ın yabanıl abartıları da bu çetin sevi dolayısıyla inanılırlık kazanırlar. Byron poz yapmış, hatta kimi zaman ucuz etki yaratma ardında koşmuştur; ama hiçbir zaman yalan söylememiştir; gerçek bir sanatçıydı o.

• İLK DÖNEMİ

İlk döneminin şiirleri tümüyle Byron-sal rolün ürünüdür. *Child Harold* (1812-1818), bu büyük ölçüde öznel gezi notları kitabı ozanın kibrini ve kederini Güney Avrupa'nın renkli yörelerinde baştan sona gezindirir: "Ağıt yakacak hiçbir şeyi Olmayan, en mutsuz ben!" Manzum öykülerini de Child Harold'ın eriştiği başarıyla karşılanmıştır: *Lara*,

The Giaour (1813), *The Corsair, The Siege of Corinth* (1816) vb. Tiyatro oyunlarından Cain (1821) bir kardeş katilinin dramıdır; bu oyunda Byron'ı başkaldıran Cain ve Byronsal Lucifer temsil etmektedir; *Manfred*'i (1817) Faust'tan esinlenerek yazmıştır. Bu yapıtında Manfred'i kibirli bir ölüme sürükleyen o büyük günahı, yani kardeşler arası seviyi artık adıyla sanıyla belirtmektedir. Lara dinin avutuculuğunu son anında bile reddeder; çünkü cenneti ve cehennemi, tüm dünyayı, tüm ebedi varlığını, tüm sonsuzluğu kendinde taşımaktadır:

The mind which is immortal makes itself
Requital for its good and evil thoughts –
Is its own origin ill and end
And its own place and time –[8]

• BYRON VE ŞEYTAN

Kaçınılmaz yazgı sahibi insan Milton'ın Şeytan'ından gelmektedir. Kişiliğin kibrinin ve yalnızlığının ilk kez övgüyle karşılandığı Şeytan'dır bu; yazgı insanı da Şeytansal bir olgudur. XIX. yüzyılın büyük ahlaksal bunalımının bir anlatımıdır: Kültür uygarlığa dönüşünce, yani değerlerin yüzyıllar boyunca geçerli olan dizgesi anlamını yitirince neyin kötü neyin iyi olduğu belirsizleşir. Dinsel idealar gevşeyince şeytansal kükürt kokusu insanlara artık hoş bir koku gibi gelmektedir, Nietzsche'nin İyi'yi ve Kötü'yü aşmış insanın gerçek insan olduğunu ilan ettiği ve şeytancılığın dekadan sinirler için bile gerekli bir kışkırtıcı ilaç olacağı tarihe, yüzyılın sonuna yaklaşmaktayız. Ama şimdilik, Byron'ın gözünde Şeytan hâlâ, ama hâlâ vardır, cennet ve cehennem hâlâ bir realitedir, İncili ezbere bilmektedir; İngiliz-İskoç püritan gelenek onun içinde –neredeyse karşıt bir önbelirti gibidir salt–, yaşamayı sürdürmektedir.

• WERTHERİZM

Thorwaldsen yontusunu bitirdiğinde Byron şunu demiştir: "Pek de iyi değil, ben çok daha talihsizim!" Byron "dünya acısı" (Wertherism) sözcüğünü kullanmamıştır ve bu sözcüğün İngilizce karşılığı da yoktur, ama yine de bu çağ hastalığının bedenselleştiği kişilerden, hem de en başta gelenlerinden biri olmuştur. "Dünya acısı" (Alm. Weltschmertz) tarihsel bakımdan preromantik sentimentalizmin romantik bir devamıdır. Onda yüce gönüllüğümüze ve kendi duygusallığımıza kapılışımız bir yana bırakılır; daha erkeksi, daha katı ve daha inatçı bir ruh durumudur bu. Dünya acısı dünya yüzünden acı çekmekten başka bir şey değildir; dünya yalnızca nasılsa öyle olduğu için duyulan acı, dünya daha güzel değildir, daha iyi de değildir, görkemli düşlerimize uyum sağlamayı bilmez. Aynı zamanda, kibirli ve bir parça kendini beğenmiş bir durumda Benliğin yukarılardaki kalesine geri çekilmektir. Avrupa hüzün tarihideki ikinci

8) *Ölümsüz olan zihin iyi ve kötü düşünceleri nedeniyle kendisinden öç alır, derdi ve akıbeti kendisinden kaynaklanır, kendi kendisinin mekânı ve zamanıdır.*

bölümdür. (Üçüncüsü yüzyıl sonundaki kötümserliktir.) Sentimental insanın yöresi yıkıların ve gömütlüklerin dingin çevresidir; dünya acısınınki ise deniz ve yabanıl Alplerdir; kötümserliğinki büyük kentin kasvetliliğidir. Sentimental insanın kozmik an-ı günbatımıdır, dünya acısı çekeninki şimşek ışığıdır, fırtınadır, pessimistinki ise güz yağmurudur.

• ÖTEKİ BYRON

Ama "trajik insan" ve "Wertherizm" henüz tam anlamıyla Byron demek değildir. Rolün gerisinde daha gerçek, çağdaşlarını daha az ilgilendiren, günümüzdeyse rol-model Byron'dan çok daha canlı olan öteki Byron bulunmaktadır. Bu Byron XVIII. yüzyılın, aristokrat kültürün gecikmiş bir ardılıdır. Üst düzey bir gece yaşamı sürdüren kişidir; rol, gerçek dünyası olan toplulukta ortaya çıkışı daha etkili olsun diye gereklidir belki de. *Dandy* yazına onunla girer. Gerçek Byron uçarı ve alaycıdır; çünkü seçkin insana Castiglione'nin *Cortegiano*'sundan beri işleri fazla ciddiye almak yakışmamaktadır.

Bu öteki Byron ancak yavaşça ve güçlükle sözcüklere ulaşır. İçlerinde en belirgini *The Vision of Judgment* olan yergilerde dile gelir; bu yergide çağdaşı İngiliz yazınsal ve siyasal yaşamının yetkin kişilerine ölümcül darbeyi indiren bir saldırıda bulunur. Ama, aslında, gerçek Byron tonuna ancak yarım kalmış son yapıtı *Don Juan* adlı manzum romanda ulaşır.

• *DON JUAN*

Don Juan utku kazanmış bir 'dandy'nin, yaşamın doruklarında gezinen bir Pazar Günü Çocuğu'nun öyküsüdür. Bu da bir başkaldırı şiiridir; hatta daha önceki tüm yapıtlarından daha gözüpek bir başkaldırının, XIX. yüzyılın kutsallığı sahte sevisel ahlakına karşı bir başkaldırıdır. Doğuşu çağın büyük bunalımına bağlıdır, maskeleri indirmeyi amaçlamıştır, saygın ve ciddilik taslayan alınların ardında neyin gizlendiğini göstermek istemiştir; bu ne incelikli, ne şık bir başkaldırıdır ama! Onun yanında Voltaire bile ağır ve bilgiççe kalır. Başkaldırı koşuşturan bir gülümseme gibi yalnızca bir iki sıfatta belirir – en başta da şiirin bölümleniş yapısı yüzyılların uzlaşmasına karşı saldırıya geçer. Sekiz dizelik *stanza*nın ilk altı dizesi ciddi, atmosferik ve ozansaldır, ama son iki dize, yani çift uyak ilk altı dizenin oluşturduğu havayı bozar, gerçekliği alaycı bir gülümsemeyle ozansal görüntünün ardında titreştirir. Düşkırıklığının büyük sanatçısıdır; onu yalnızca büyük öğrencisi Heine aşacaktır.

• GÖRELİLİK

Don Juan duygu ve alay, tablomsu devasa resimler ve bürlesk düşüncelerin, ozansal güzelliklerin ve eğlenceli işkence-uyaklarının sayısız çeşitliliğiyle yeni bir yaşam anlayışının anlatımıdır: *İşlerin* eskiden olduğu gibi *tek anlamlı olmadığının*, gerçeğin olmadığının, yalnızca gerçekliklerin olduğunun anlatımıdır. Byron, *Don Juan*'ıyla klasik poetikanın temel yapısını yıkar: Şimdiye dek her şiir belli *bir* atmosfer birliğini anlatıyordu, ya yüceydi ya gündelik, ya üzgündü ya sevinçli – Byron şiire göreliliği sokar.

• GÜNLÜKLER VE MEKTUPLAR

Gerçek Byron'ı *Don Juan*'dan da öte, olağanüstü ve çok geniş kapsamlı *günlükleri* ve *mektupları* tanıtır. Bu gerçekten büyük insan gündelik ufak tefek sorunlarla burada, karşımızdadır. Yapısının kuyusunu nasıl kazdığını, zaten alabildiğine öfkeli doğasını şişmanlıktan korktuğu için kendisini aç bırakarak nasıl da azdırdığını görüyoruz; nasıl da fedakâr bir arkadaş olduğunu ve seven bir insan olabildiğini görüyoruz, ama en büyük sevinin orta yerinde bile nasıl da içtenlikle, Byronvari pozlara bürünmeksizin şöyle bir esnediğini de izliyoruz; gerçek, coşkudan bağımsız yalnızlığını ve özellikle de acı çekenler için yüreğinin nasıl da içtenlikle ve onurla sızladığını, özgürlük düşüncesinin boş bir yazınsal konu değil de tüm varlığını saran, merkezi bir gerçeklik olduğunu görüyoruz.

• ÖLÜMÜ

Yunan ayaklanması meyvenin olgunlaşması gibi gerçekleşti Byron'ın yaşamında. Davranışın yazgıya dönüştüğü, rolün birdenbire ölüm-kalım savaşına dönüştüğü an gelmişti. Her zaman özgürlüğün şampiyonu olan kişinin bir kez de özgürlük adına ortaya çıkması gerekiyordu. Ve Byron çıktı ortaya, her konuda olduğu gibi bu konuda da eğlendiyse de, bir gece kuşunun özgürlük kahramanı olacağı konusuyla da alay etti ve bir kadın arkadaşına şunları yazdı: "Eğer bu seferi sağ salim atlatırsam (ve de bu öykümün devamında büyük bir Belki'dir), iki şiir yazacağım bu konuda, bir tane destan, bir tane de bürlesk olacak ve bu sonuncuda hiç kimseye, kendime bile acımayacağım." Nesneleri böyle görüyordu, iki boyutlu bir biçimde, ta ölünceye dek. Ama yine de kötü önsezisine karşın gitti ve sürekli olarak yaşamın doruklarında, yığınların tepesinde dolanan birine yakışır biçimde öldü. Büyük pozcu, ondan çok daha ciddi ve inançlı ozanların binlercesinin yazı masalarının arkasında ilan edilen yüzeysel *dandy* düşünceleri uğruna ölmeyi bildi. Ölümü geriye yönelik olarak her şeyi inanılır kılar, yazdığı her şeye insani bir ağırlık ve saygınlık katar.

• SHELLEY

Byron'ın arkadaşı ve rakibi Percy Bysshe Shelley[9] de baş kaldıran bir melektir. Özgürlüğün Byron'dan daha fanatik bir hayranıdır; "Ateizmin Gerekliliği Üzerine" adlı broşürü yüzünden üniversiteden atılır, ahlaksal kişiliğinin onurlu birer kişi olarak yetiştirmeye elvermediği gerekçesiyle çocukları elinden alınır, daha sonra kamusal tepki nedeniyle kendisinin de İngiltere'den ayrılması gerekir. Düşündüğü gibi, ezilenlerin her zaman yanındaydı, herkesi ve her şeyi kurtarmak istiyordu, halkları, kadınları, seviyi.

• MELEK

Onun durumu yine de Byron'ınkine göre daha kolaydı. Arkadaşlarının dediği gibi, bu tuhaf "melek" gerçekten de meleksi bir doğaya sahipti, insani işlerden anlamıyordu,

9) Percy Bysshe Shelley 1792'de Field Place-Sussex'te doğmuştur. 1811'de Harriet Westbrook ile evlenir, babasının karşı çıkması üzerine ayrılır ve anarşist filozof Godwin'in kızı Mary ile İsviçre'ye yerleşir. Harriet'in intihar etmesi üzerine Mary ile evlenir. 1818'de İngiltere'yi kesin olarak terk eder, İtalya'da yaşar. 1822'de ölmüştür.

başkaldırısı öylesine uçucu ve öylesine ağırlıksızdır ki bir kelebeğin bir eve karşı saldırıya geçmesi gibidir sanki. İnsanın "sonuna dek yetkinleştirilebileceğine" inanıyordu, ama insanın yetkin olmayışı üzerine hiçbir fikri yoktu. Yeryüzü ötesi arılıkta –ve ozansal büyüklükte de– Hölderlin'in akrabasıdır. Ama Shelley zengin ve seçkin bir İngiliz beyidir, zavallı Hölderlin'in gibi yaşamdan kopuk bir biçimde yaşayamaz; dostlar, kadınlar, çocuklar, hamiler, ozanlar kuşatır çevresini, meleğin sürekli olarak insanlarla bir işi vardır ve bu gibi zamanlarda, tıpkı Baudelaire'in albatrosu gibi, "koca kanatları yürüyüşünü engeller". Her nasılsa yaptığı her şey tersine döner, herkese yardım etmek ister, büyük fedakârlıklar pahasına ve bu arada yazgıları yerle bir eder, çevresinde kadınlar intihar eder, çocuklar ölür, arkadaşları ona yabancılaşır. Hüzünlü bir yaşamdır bu, ama melek bunun da ayrımına varmaz, şiirleri sonuna dek başmelek coşkusuyla şarkılarını söylerler.

• YAPITLARI

Doğatanrıcı (panteist) inancını ve ahlaksal başkaldırısını büyük boyutlu manzum öykülere ve manzum oyunlara dökmüştür: *Alastor* (1815), içinde yaşadığı yeryüzünde yüce bir ideal bulamayan genç bir ruhun çöküşünden söz eder; romantik yeryüzü acısının temel motifidir. On iki şarkılık *The Revolt of Islam* (1817) kehanete benzeyen bir kahramanlık şiiridir, genel başkaldırının simgeler açısından zengin bir destanıdır, en başta kadınlar baş kaldırır burada. Sevişen çift Laon ve Cythna özgür seviyi ilan ederler, ilk biçiminde henüz kardeştirler, çünkü iki kardeşin sevisinden daha asi ne olabilir ki? Daha sonra, bunu yine de yumuşatmıştır. *Prometheus Unbound* (1820) Yunanlılara özgü, korolu, Aiskhylos'u sürdüren bir oyundur; kozmik bir başkaldırıdan söz eder, doğanın kendisi, eskil tiran Jüpiter'in egemenliğini yıkmak için baş kaldırır. Bir öteki oyunu *The Cenci* (1819) insanın içini ürperten konusunu Rönesans'tan almıştır: Beatrice Cenci bakireliğini elinden alan babasını öldürtür.

• İMGELEMİ

Cenci insani karakterler ve tutkularla Shakespeare ekolünde bir oyundur, *Julian and Maddalo*, Byron ve Shelley arasındaki felsefel bir diyalogdur; *Adonis*, Keats üzerine sarsıcı bir ağıttır – ama öteki yapıtlarının çizgisini izlemek çok güçtür. İnsanlar yerine yığınlar ("papazlar", "insanlar"), cinler ve alegoriler, kartalla savaşan yılanlar ve şiir okuyan anakaralar bulunur içlerinde. Yalnızca çok genel anlamda manzum öykü ya da oyun olduklarını söyleyebiliriz. Olay insan üstüdür, yıldızların devinimi gibi kozmik bir karakter taşır; devasa alanlarda, ölçülüp biçilemeyen, koparılmış ruhsal gözlerimizle gökler altında bir mil uzunluğunda ışık hüzmeleriyle birden çöken geceyarılarının birbirlerini izlemesini görürüz ya da hiçbir şey görmeyiz, anlamı bir yana bırakıp kendimizi Shelley'nin görkemli şiir ve sözcük müziğine kaptırırız.

• MÜZİK

Bu müzik Shelley'nin yeniliği ve büyüklüğüdür. Modern şiirin zengin ve tedirgin renk ve uyak cümbüşünü o yaratır. "Shelley öyle bir kanatlanma yaratır ki," diyor Mihály

Babits, "bu, insani dilde mümkün olabilecek tek kanatlanmadır. Bu salt uçuculuktur. Sözcükler ağırlıklarını ve maddesel kalıntılarını yitirirler. Şiir ölçülerinin zenginliği ve melodik karmaşıklığı bitmek tükenmek bilmez. Yunan zamanlarından beri var olmayan bir zenginliktir bu..."

• *ODE TO THE WEST WIND*

Kısa şiirleri arasında *Batı Yeline Od*'un belirgin bir yeri vardır. Onun atmosferik ve müziksel olağanüstülüğünü dolaylı hiçbir anlatım duyumsatamaz. Burada tüm doğa sözcük-müziğine dönüşür, koca güz şarkı söyler bu şiirde, tüm seslerini kullanarak; bir ozan Evrenin elinde ne ondan önce ne de ondan sonra böylesine bir çalgıya dönüşmüştür:

Make me the lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness.[10]

Ozan batı yelinden ruhunu evrene saçıp savurmasını ister, böylece her yerde kışın ardından bir gün baharın geleceğini söyleyen sözleri insanlara ulaşacaktır.

• ÖLÜMÜ

Shelley de Byron ve Keats gibi genç yaşta ölmüştür. Hafif sandalı fırtınalı bir denizde, Spezia Körfezi'nde battı ve cesedini sular kıyıya attı, cebinde Keats'in şiirleri vardı, onu bu sayede tanıdılar. Byron cesedi deniz kıyısında yaktırdı, ama yüreği yanmadı, onu Roma'da Cestius Piramiti'nin altına şu güzel yazıtla yerleştirdiler: *Cor cordium.*[11]

• KEATS

Bu sırada John Keats (1795-1821) bir yıldır orada dinlenmekteydi. Üçüncü büyük İngiliz romantik, öbür ikisi gibi doğuştan talihli değildi. Keats yoksul, hasta ve çirkindi, başarıyla hiçbir zaman buluşamadı. En büyük ozanı olduğu Yunan güzelliğini o sıralar İngiltere'ye getirilen Elgin-Mermerlerinin dışında yalnızca bir ansiklopedinin çizimlerinden tanıyordu, üst düzey bir eğitim görmemişti, Yunanca bilmiyordu. İlk şiirleri konusunda ölümcül bir darbe indiren eleştiriler yazıldı, anlamsız bir karmaşa dendi hepsine. Tek sevgilisi, uçarı ve boş küçük kadın, yoksul ve acılar çeken ozanla dayanışma göstermedi, ona yalnızca sorun yarattı. Veremli küçük kardeşinin tedavisi sırasında kendisi de verem oldu, tedavi için Roma'ya gitti ve Roma'da açlıktan öldü. Onun ozan olarak

10) *Orman gibi beni de çalgın kıl: Onunkiler gibi benim yapraklarım da dökülürse dökülsün! Korkunç uyumlarının yığını her ikimizden derin, güz sesleri çıkaracak ve bu hüzünlü anında bile tatlı olacak.*

11) "Yüreklerin yüreği" demektir. (ç.n.)

büyüklüğü ancak ölümünden yarım yüzyıl sonra onun kendilerinin atası olduğunu belirten *ön-Raffaellocu* ozanlar sayesinde anlaşılmıştır.

• GÜZELLİK

Ama ona sunulan kısa süre içinde yaşamayı çok sevdi. Yaşamdan kaçan, bulutlar arasında gezinen romantikler arasında gözü, yüreği, her atomu, her türlü güzelliği benimsemeye hazır olan oydu. Rabelais'ye özgü geniş bir jestle değil, dekadanların hasta arzusuyla da değil, yaşamı çiçeğin güneşi sevmesi gibi sevdi. Şiirlerinde durmaksızın yeryüzünde ne çok güzel şey olduğunu not eder durur: "Güneş; ay; gençler ve yaşlılar; içinde yaşadıkları yeşil ışıklarıyla sarı nergisler; kızgın mevsimde üstlerine şemsiye açan tertemiz dereler; ormanın orta yerindeki açıklık; ve büyük ölüler için düşündüğümüz yazgıların büyüklüğü; dinlediğimiz ya da okuduğumuz her sevimli öykü..." Yazının güzellikleri onu soluk kesici bir kendinden geçişe sürükler, çağdaşı ozanlar üzerine görkemli soneler yazar, bir de Homeros'u ve *Kral Lear*'ı okurken neler duyumsadığı üzerine yazar. Kendi yol ve yordamına göre çok mutluydu. Mektuplarında durmaksızın mutluluk kuramını araştırır, mutluluk derecelerini belirler ya da şunları yazar: "Sanırım bir insan şunları yaparsa çok tatlı bir yaşam sürdürebilir: Birkaç sayfa saf şiir ya da arılaşmış düzyazı okumalı ve ondan sonra onunla dolaşmalı ve üzerinde kafa yormalı ve düşüncelere dalmalı, onu yaşamalı ve o konuda kehanetlerde bulunmalı ve o konularda düşler görmeli... Her insan bir örümcek gibi kendi içinde kendi havadar kalesini dokuyabilir." Güzel tümceleri bir seviymişçesine sevdiğini yazıyor.

• ESTETİZM

Güzellik her şeydir. İngiliz estetikçi ozanlarının uzun dizisini Keats başlatır ve içlerinde de en büyüğü odur. Güzellikten öbürlerine göre daha derin, daha sarıp sarmalayan bir şey anlar. Romantik ozanlar arasında en az soyut olan o olsa da, en çok şeyi söyleyen yine de onun felsefesidir. Çünkü o da kendine göre bir filozof-ozandır, güzelliğin fizik ötesi yerini aramaktadır.

Beauty is truth, truth beauty – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

"Güzellik gerçekliktir, gerçeklik güzelliktir, bu yeryüzünde bildiğiniz ve bilmeniz gereken her şey budur..." Yalnızca güzellik yol açar bilmeye değer tek gerçekliği anlamamıza, o gerçeklik ki, Wordsworth'ün yaptığı gibi, ahlaksal öğretilerde özetlenemez, söze dökülemez hiçbir biçimde, yalnızca içsel gözleme kapılarını açar ve insanı yazgıyla barıştırır, boğucu bir coşkuyla ya da güze özgü, olgun bir mutlulukla doldurur.

Ve bu güzellik sonsuzdur: "A thing of Beauty is a joy for ever." Uzun manzum öyküsü *Endymion* bunu öğretir, dünya yazınının en güzel şiirlerinden biri olan *Bir Yunan Vazosuna Od* da bunu öğretir. Yunan vazosunun betimi sonsuzluk için yaşamın güzel bir anını saptar:

Ey mutlu yaprak dizisi, ey kurumayan,
Baharın hiçbir zaman vedalaşmadığı.
Ey mutlu çoban; hiç yorulmayan,
Üfleyip duran canı nasıl isterse kavalını.

Vazoda sevgilisini kovalayan gencin arzusu sonsuza dek güzel ve sonsuza dek arzulayan olarak kalır, yaşayanların o "yüreği üzüntüye boğan, alnı ateşler içinde, boğazları kupkuru bırakan" tutkusu gibi değildir. Yaşam yoluna devam eder, ama *biçim sonsuzdur*, koşturan zamana karşı elimizdeki tek burç budur, tek ölümsüzlüğümüz budur.

• YOĞUNLUK

Keatsvari güzellik yalnızca ılık ve yüzeysel güzelliği içermez, bu konuda daha sonraki estetikçilerden ayrılır. Güzellik acı çekmektir de. "Her sanatın yetkinliği," diye yazıyor bir mektubunda, "nahoş her şeyi buharlaştıran yoğunluğudur, böylece de güzellikle ve gerçeklikle yakın bir ilişki kurmamızı sağlar – bunun örneği *Kral Lear*'dır." Murray Middleton, *Keats and Shakespeare* adlı görkemli kitabında Keats'in yoğunluktan ne anladığını çözümler: En derin anlama durumu, ozanın ve kâhinin gözlerinin önüne dünyanın gizli anlamının serildiği anı anlatır. Keats şu trajik dizeleri bu anlamda söyler:

Verse, fame, and Beauty are intense indeed,
But death intenser, – Death is Life's high meed.[12]

Ölüm en yoğun olandır, en ozansal andır, ama bir insanın Keats'in yaratıcılığının doruklarına ulaşabilmesi için ona Keats'in sürekli ölümle burun buruna geliyor olması gereklidir.

Bu yoğunlukta bir şiirin içindeki kavramsal unsur, bilgiçge olan, başka türlü de anlatılabilen her şey yanar kül olur ve yalnızca içinde ruhun ve imgenin konuştuğu arı şiir kalır. Keats'in şaşılası odları, soneleri, baladları böyledir işte: *Ode to the Nightingale, To Autumn, Ode on Melancholy, Sonnet Written Before Re-reading King Lear, Sonnet on Ailsa Rock, In a Dreadnighted December, La Belle Dame Sans Merci* vb.

• MANZUM ÖYKÜLERİ

Uzun manzum öyküleri arasından basit olanları (*Lamia*, *The Eve of St. Agnes*, *Isabella*) dillerinin öfkeli ve Barok görkemiyle okuyucuyu etkiler – ama düşüncelere dalan şiirleri daha yüksek bir değer taşır, örneğin *Endymion* ve özellikle de *Hyperion*. Her ikisinin de neden söz ettiğini söylemek çok güçtür; tutturdukları çizgi Shelley'nin büyük şiirleri gibi solup gider. *Hyperion* eğer bitmiş olsaydı, yaşamının başyapıtı olacaktı. Hasta ozan iki kez yazmaya girişir, ama bir türlü bitiremez. İkinci versiyonu okurken geç dönem Hölderlin'ini okurken duyumsadıklarımızı duyumsarız: Ozan "yoğunlaşması sırasında"

12) *Şiir, ün ve güzellik gerçekten yoğundurlar, ama ölüm daha yoğundur: Ölüm yaşamın yüksek bedelidir.*

artık öyle gerçekliklerden söz etmektedir ki bizim bilgi sınırımızın ötesindedir – ve bizleri bir *horror sacri*[13] sarar. Tuhaf bir rastlantı sonucu, her iki kâhin de birbirinden habersiz bir biçimde Hyperion adını seçmişlerdir.

• RESİMSELLİK

Shelley en yüksek sınıra şiirin müzikalliğinde ulaşır, Keats ise resimsellikte. Keats'in bir iki dizesine her bir şeyin nasıl da sığdığını görmek şaşılacak bir şeydir: bir yığın resim, bir yığın uzak çağrışım, bir yığın gizli anlam. Şiirlerinin tadını, denebilir ki, sözcük sözcük çıkarmak olanağı vardır. Belki de büyüsünün gizemi budur: Her sözcük "a thing of Beauty", güzel bir değerli nesnedir kendi yerinde. İngilizce bilenler için "joy for ever"dır, yani sonsuz bir zevktir şu ünlü üç dize:

The same that oft-times hath
Charm'd magic casement, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.[14]

Hiçbir çeviri bu sözcüklerdeki yığınla masal-ortaçağını, düşü ve efsaneyi yansıtamaz: *Casement, faery, perilous* ve tüm şiir bölümünü sonuncu, arkaya atılmış bir niteleme nasıl da uykulu sonsuzluklara doğru dalgalandırıyor: *Forlorn.*

Ya da sıfatlarının yetkinliği nasıl çözümlenebilir ki: Güz sislerin ve "yumuşak" meyve bolluğunun mevsimidir, sevdiğinin "zengin" öfkesinden söz eder, *Kral Lear*'ın okuyucusu "tutkulu bir kil gibi baştan sona yanar tutuşur..." *Enjambement*'ı[15] yoğun bir biçimde kullanarak şiir yazımını yeni yollara taşıdı, yani tümce uyakla sona ermez de bir sonraki dizeye geçer (Fransız şiirine bu romantik yeniliği ileride Victor Hugo getirecektir) ve sonenin kapalı biçimini uzaklara işaret eden bir resimle bitirerek açık duruma getirir. Ama şiirlerinin mucizesini betimlemek, kavramsal olarak yanına yaklaşabilmek, büyük müzik yapıtları gibi umutsuz bir iştir. Şiiri okumak gerekir, açıklamak değil.

• SONSUZ GENÇLİK

Byron, Keats, Shelley, üçü de trajik bir gençlik çağında ölmüşlerdir. Olgunlaşmadılar, savaşçı ve asi bir gençlikten sonra büyük Almanlar gibi yatışmış klasiklere dönüşmediler. Böylesi bir yatışma parça ihanettir de, gençliğe karşı ihanettir, ozanın gençken doğrudan doğruya şiire aktarabildiği o anlatılmaz içeriğe karşı ihanettir. Üç büyük İngiliz ölmekle gizeme sadık kalmış oldu, başkaldırıya sadık kalmış oldu, barış imzalamadı, uzlaşmadı. Karakterlerini sonsuz gençliğin ışıktan tacı, tıpkı Keats'in en güzel odunda dile gelen o Yunan vazosunda olduğu gibi, kurban törenindeki kişiler benzeri bir ışık halesi kuşatıyor.

13) Horror sacri: Kutsal korku (ç.n.)

14) *Ve derin suların açık duvarında, / girdap yapan okyanus-camında / belki bu ses açıverecektir yitik periler diyarını!*

15) Enjambement: Bir düşüncenin ya da tümcenin bir şiir dizesinden ötekine, kimi zaman da bir şiir bölümünden ötekine aktarımı. (ç.n.)

DERGİLER

İngiliz romantizmi çağında yazının ortaya çıkış biçimi kitabın yanı sıra giderek daha geniş bir alanı kaplayan dergi, *review*'dur. Kitabın kapalı bütünlüğüne karşılık, dergi açık bir biçimdir; cildin sonuna ulaştığımız zaman sonu gelmiş olmaz, sonsuza dek sürdürmek olanağı vardır; "sonsuz melodi," diyor Thienemann, "romantizmde dile gelen yazının simgesidir." Kitap ile günlük gazete arasında, ortada yer alır. Kitap gibi özen gösterilmesi gerekir, ciltlenebilir, saklanabilir, kalıcıdır – ama dönemsel karakteri yüzünden bir koşu tutturmuş olan güncelliğe de bağlıdır, günlük gazete gibi dünyayla birlikte yaşar ve dönüşüm geçirir.

• KAMUOYU

Dergi ilkin İngiltere'de kesin bir öneme sahip yazınsal bir organ durumuna geldi. Atası, yani *Spectator*'a benzeyen tek sayfalık çeşitlemesi de burada yayımlandı. XIX. yüzyılın dergileri büyük boyutludur ve daha seyrek yayımlanırlar; kitabın çok daha ciddi rakipleridir. Zaten "kültürlü orta katman" adını verdiğimiz şey ilkin İngiltere'de gelişir. Sayısal açıdan giderek çoğalan bu katman düşünsel ve siyasal yönlendirmeyi review'dan bekliyor, inancını review verileriyle güçlendirmek istiyordu. Çünkü XIX. yüzyıl dergileri henüz tümüyle siyasal karakterdedir. Siyasal özerklik hakkının belirimleri ve ürünleridir. Her biri belli bir partinin yanında yer alıyor, siyasal bir dünya görüşünün düşüncelerini yayıyor ve çok yönlülüğü sayesinde kamuoyunu yönlendirmekte kitaptan daha büyük bir rol oynuyordu.

İçlerinden ilki, *Edinburgh Review* (1802'de yayımlanmaya başladı, yılda üç kez çıkıyordu, 1818 yılında artık 14.000 basılmaktadır) – liberal düşüncelerin, Whig Partisi'nin dergisidir. Onu dengelemek üzere, 1809'da Walter Scott'ın yönetiminde *Quarterly Review* kurulur. Yazınsal açıdan her iki dergi de aynı biçimde muhafazakârdır ve 1817'de kurulan, ayda bir yayımlanan *Blackwood's Magazine* onları da aşar. Sonunda, *London Magazine* yeni yazarların haklarını savunmayı üstlenir. Savaş öyle bir noktaya varır ki *Blackwood's*'un yayın yönetmeni *London*'ın yönetmenini düelloya davet eder ve öldürür. Yazınsal ve siyasal radikalizmin dergisi, sonunda, 1824'te kurulan *Westminster Review* olacaktır.

• DENEMECİLER

Çağın eleştirmenleri ve deneme yazarları kendilerine kariyer alanı olarak dergilerde yer bulmuşlardı: Charles Lamb (1775-1834) esnek, sıcak, nostaljik İngiliz 'essay'inin büyük bir ustasıdır, Leigh Hunt (1784-1859) savaşçı bir liberaldir, Hazlitt (1778-1830) sert bir eleştirmendir, anıları –*Confessions of an English Opium-Eater* (1822)– İngiliz düzyazısının usta işi bir yapıtı olan Thomas de Quincey gelir ardından. Bir bilicidir o, sıkı bir yayın yönetmeni olmaktan dehşete kapılır, dekadanların öncüsüdür. Denemelerinin bir bölümünü yarı yarıya kendinden geçmiş bir durumda yazmıştır ve bunları en iyi yapıtları sayar. "Düş en büyük bilgindir," der, "ve de, yineliyorum, sorumlu olan düştür."

4.
Fransız Romantizmi

Fransız romantizminin Alman ya da İngiliz romantizminden ancak onyıllar sonra ve öteki iki yazının güçlü etkisi altında gelişmiş olmasının nedeni belki de romantizmin Fransız'ın yaradılışına klasisizmden daha az uygun olmasıdır. Klasisizmin iki yüzyılı sırasında tüm Avrupa'yı Fransız düşüncesi yönetir, Avrupalı olmak neredeyse Fransız olmakla aynı anlama gelmektedir. Buna karşılık, romantizm çağında düşünsel önderlik bir süre için Fransızların elinden çıkar, onların kendileri de yabancı örneklere uyum gösterirler, en başta gelen romantikleri yine Avrupa'nın ustaları oluncaya değin.

• NAPOLÉON

Öteki neden tarihtir. Romantizmin kimi yönleri Fransız kökenlidir ve Jean Jacques Rousseau'dan yola koyulurlar. Ama XVIII. yüzyılın sonunda araya Fransız Devrimi girer ve yazın suskunluğa bürünür. Derken, Chateaubriand ve Mme. de Staël ile yeniden romantik bir dalga görülür, ama bu kez Fransızların üzerine büyük bir suskunluk çöker, Napoléon çağı başlamıştır. Napoléon düşüncenin önemini anlamayan barbar tiranlardan değildi. Tam tersine, yazının önemini çok iyi biliyordu, kendisi de çok iyi bir okuyucuydu ve gözdesi Ossian'ın etkisi günlük buyruklarında bile duyumsanabilir. Ama tam da bu yüzden düşüncenin kaçınılmaz bir biçimde tirana karşıt bir yapısının olduğunu da biliyordu. Onu aşağılamadı, korktu ondan ve düşünceyi prangaya vurdu. Düşünen insanlardan, "ideologlardan", "metafizikçilerden" dehşete kapılıyordu; egemenliğinin ve devlet düzeninin en büyük düşmanı sayıyordu onları. Basın özgürlüğünün savaşçı devletine yakışmayacak bir lüks olduğunu ileri sürüyordu. Tek gazete olan *Moniteur*'ü neredeyse kendisi yönetiyordu ve uzmanlara bakılırsa birinci sınıf bir gazeteci kimliğiyle yapıyordu bunu. Tiyatroların programları konusunda da çok sıkı bir denetimi söz

konusuydu. Kendisine düşman bir ülkenin üzerine olumlu bir ışık yansıtabilecek oyunların sahnelenmemesine dikkat ediyordu. Trajedi yazarlarına artık şu eskimiş Antik yazgı biçiminden uzaklaşmalarını ve onun yerine gerekirlilik temelli oyunları yazmalarını salık veriyordu: İnsanı daha yüksek çıkarların nasıl suç ortaklığına yönelttiğini, insanlık dışı eylemlere nasıl zorladığını göstermelerini istiyordu – yani Prens Enghien'in idamının haklılığını göstermeliydiler. Ozanlara ücret bağladı ve 1500'den 6000 franka varıncaya dek dolgun ödemeler yaptı onlara şiirleri karşılığında. Şurası da doğrudur ki, aşırı fanatik bir övgücüyü, "Çünkü Napoléon büyüktür / Tıpkı bir bukalemundur" diye yazan ozanı yaşam boyu deliler evine kapattırdı. Ama ücretli ozanlar arasından hiçbiri, Napoléon'un da büyük bir şaşkınlıkla karşıladığı üzere, değerli bir yapıt veremedi...

Öncüler

• CHENIER

Tuhaftır, romantik lirik şiirin öncüsü, XVIII. yüzyıl Fransa'sının tek büyük lirik ozanı André Chenier[1] arı şiiri ve büyük nostalji seslerini Ortaçağ'ı değil, Hellas'ı özleyerek bulmuştur. Fransız romantikleriyle, en azından yön olarak, Goethe ve Schiller'in Alman romantikleriyle ilgisine benzeyen bir ilgisi vardır.

• HELLEN

Şiirlerinde İskenderiye şiiri, Theokritos ve Catullus'un gelenekleri yeni bir yaşam bulur. Antik yöre ve Antik sevinç yeniden şarkıya dönüşür, Antik yaşam anlayışı yeniden dile gelir. Sahnede Homeros karakteri belirir (*L'aveugle*), çobansal bir biçimde can çekişen çoban yeniden güzelliğin susuzluğunu çeker ve kız geldiği zaman iyileşir (*La jeune malade*); en güzel şiirinde (*La jeune Tarentine*) Eskiçağ'ın acı ama hayaletimsi olmayan ölümü ak pak ortaya çıkar. Devrimi lanetleyen *iambus*ları ve hapishanede yazdığı son şiirleri sarsıcıdır; bunlar arasında en ünlü şiiri *La jeune Captive*'dir.

Şiirlerinin çağı üzerinde bir etkisinin olmamasının nedeni çoğunlukla elyazması olarak kalmış olmalarıdır; devasa boyutlar taşıyan ozanlık planlarının gerçekleşmesine erken ölümü engel olmuştur. Ronsard'dan sonra en Antik Fransız ozanıdır – yine de, romantizm onu şiir yazmaktaki gözüpekliği, izlenime benzeyen, canlı, doğal sesi, arı şiiri dolayısıyla öncüsü sayar; şiirlerini keşfeden de romantizm olmuştur.

• MME. DE STAËL

Mme. de Staël'in (1766-1817) babası, Prusya kökenli İsviçreli Necker, XVI. Louis'nin bakanıydı. Kocası İsveçli diplomat Staël, karısının yüksek toplumsal konumunu pekiş-

1) André Chenier 1762'de babasının konsolos olduğu İstanbul'da doğmuştur; annesi Yunanlı bir kadındır. 1787-91'de Fransız elçisinin sekreteri olarak İngiltere'dedir. Döndüğünde politikaya atılır, *Société de 1789*'a, sonraki Jakobenlerin kulübüne girer. Devrim onu düşkırıklığına uğratır, yargılanan XVI. Louis'ye hizmet etmeyi önerir, sonra yurtdışına kaçar. 1794'te yakalanır, Saint-Lazare zindanına konur ve Thermidor'un 7. günü, Robespierre'in düşüşünden bir gün önce idam edilir.

tirmiş ve onu özgürlük konusunda hiç engellememiştir. Devrimi baştan sona İsviçre'den izlemiş, Paris'e geri dönmüş ve ilk konsül Napoléon'a hayranlıkla yanaşmıştır. Ama Napoléon akıllı erkekleri de pek sevmez, akıllı kadınlardan ise düpedüz dehşete kapılırdı, özellikle de Mme. de Staël gibi saldırgan yaradılışta olanlardan. Mme. de Staël birinci konsülün yüreğini uzun uzun ve boş yere kuşattıktan sonra tüm yaşamı boyunca etkisinden kurtulamayacağı bir incinmişlikle geri çekildi. Çok geçmeden aralarında bir savaş patladı, Mme. de Staël kalemiyle savaştı, Napoléon ise iktidarın araçlarıyla; rakibini Paris'ten sürdü, yazılarını yaktırdı. Mme. de Staël, "premier exile", yani bir numaralı sürgün İsviçre'ye, bir zamanlar Voltaire'in yaptığı gibi Fransa sınırına, Coppet'ye yerleşti, gösterişli bir ev yönetti, burası seçkin uluslararası topluluğun merkezi oldu ve Napoléon'a karşı düşünsel koalisyonu buradan yönetti.

• KİŞİLİĞİ

Sürekli olarak âşıktı, fırtınalı ve romantik bir biçimde, talihsiz bir biçimde âşıktı; çok akıllı kadınlar sevide seyrek olarak şanslıdırlar. İki romanı *Delphine*'de (1802) ve İtalya'yı keşfeden *Corrine*'de (1807) sevilerine lirik bir anıt diker. Çağdaşlarının tanıklığına bakılırsa, düşünsel anlamdaki üstün düzeyine karşın korkunç bir kadın olmalıdır. Her zaman bir ip cambazı gibi giyindiği anlatılır; Goethe'nin annesini ziyareti sırasında giydiği portakal sarısı giysi Alman yazınında uzun süre konuşulmuştur.

• YAZINSAL SINIRLARIN RUHANİLEŞTİRİLMESİ

Yazınsal işlevi Fransız düşüncesinin o yüzyıllardır varolagelen Çin Seddi'nde bir gedik açmaktı; böylece, Fransızları yabancı değerlere karşı yatkın kılmak istiyordu. Bir İsviçreli olarak, bir Protestan olarak, bir diplomat olarak ve bir sürgün olarak bu görev için biçilmiş kaftandı. Kadınsal anlayışın soylulaşıp insani anlayışa dönüştüğü büyük zekâsı onu bu işe daha elverişli kılıyordu. Fransız, İtalyan, Alman, İngiliz uygarlığının özünün ne olduğunu söyleyebiliyordu, kültür morfolojisini geliştiren ilk kişi belki de odur. Doğal olarak, kendisi böylesine ciddi bir iş yaptığını bilmiyordu, kadın kahramanı *Corinne* gibi spontane davranıyordu yalnızca ve yabancı halkları övüyordu, Napoléon'u bununla da kızdırmak ve onun Fransız siyasal şanının doruk noktasında Fransa'nın nasıl da yoksul düştüğünü göstermek için yabancı halkları övüyordu.

• *DE L'ALLEMAGNE*

En ünlü kitabı *De l'Allemagne*'dır (1813): "Almanya'nın Keşfi". Fransız romantizminin gözünde Almanya bundan böyle büyük felsefi düşler ve küçük, idilik mutluluğun yurdudur, yani Jean Paul Almanya'sının teklifsiz, düşçü dünyasını keşfederler. "Burada evrenle uğraşmayan kişinin," der, gerçekten de yapacak bir işi yoktur."

Yazın tarihi yazımı, ayrıca, bilgece kadınsal içgüdüsüyle marazi toplumsal oluşumlarla yazının nasıl da sımsıkı birbirine bağlı olduğunu anlamış olduğu için ona saygı duyar; çok daha sonraları yazın sosyolojisi adı verilen şeyi işlemiştir.

• B. CONSTANT

Mme. de Staël'in payına yalnızca bir yazar olarak değil, konu olarak da kalıcı olmak düşmüştür. En büyük ve en acılı sevisinin nesnesi Benjamin Constant (1767-1830) ikisinin sevisi konusunda *Adolphe* adıyla (1816) bir roman yazmıştır. Bu küçük roman Mme. de Staël'in olağanüstü, ama konturları silik *Delphine* ve *Corinne* adlı romanlarından çok daha moderndir, çok daha olabilirlik tadına sahiptir. Adolphe XIX. yüzyıl psikolojik romanının en erken yaratılmış silahlarından biridir. Kendisinden daha önemli bir kadının büyüsü altındaki bir erkeğin tam, ayrıntılı, sadık ve daha sonraki büyükleri anımsatan bir çözümlemesini yapar. Kadının sevdasına tam bir coşkuyla karşılık veremez, ama ondan kopamaz da. *Adolphe* kopmayı bilememenin sonsuza dek elkitabı olarak kalacaktır. Bu yapıtta romantizmin büyük keşiflerinden biri, karmaşık sevi belirir; tek boyutlu, tek anlamlı değil de karmaşık duygular besleyen, bir parça nefrete benzeyen bir sevidir bu.

• CHATEAUBRIAND'IN YAŞAMI

Chateaubriand'ın (François-René, Marquis de, 1768-1848) yapıtlarıyla yaşamı tıpkı Goethe ya da Byron'ın yaşamı gibi bir yazın tarihidir; ancak ölümünden sonra yayımlanmasına izin verdiği yaşamöyküsü, karanlık, romantik bir saygınlığı ve hüznü olan *Mémoires d'outre-tombe* (1850) yaşamının efsanesine hizmet eder. Söylence açısından zengin Bretagne'da, Saint-Malo'da doğmuştur, soylu bir aileden gelmektedir; taşıdığı Kelt kanı da belki onun düşçü doğasını ve zengin imgelemini açıklar. Ama bunu eski, ihmal edilmiş Combourg Şatosu'nda kötü niyetli bir katılığa sahip babasının yanında geçen gençliği de açıklar; onu hiç kimse anlamıyordu, yalnızca zayıf sinirlere sahip, erken ölen ablası Lucile'di onu anlayan; şatonun devasa şövalyeler salonunda babalarının sessizce bir yukarı bir aşağı dolaştığını ve bu arada konuşmalarının yasak olduğu, yalnızca babalarının salonun öte ucunda, mumların güvenilmez ışığının artık aydınlatamadığı ucunda nasıl yitip gittiğini izlemeleri de açıklar bunu.

Babasının isteği üzerine asker olur, derken, 1791'de, babasının ölümünden sonra eski arzusuna boyun eğerek Amerika'ya gider, Kuzeybatı Geçidini keşfetmek istemektedir. Geçidi keşfedemedi, ama zamanla çok daha önemli bir keşif olduğu ortaya çıkacak olan romantik yöreyi keşfetti. Yurduna döndü ve 1792'de o da öteki soylu kişiler gibi sürgüne gitti; İngiltere'de sefaleti ve açlığı tanıdı. Kariyeri yaklaşık olarak Napoléon'unkiyle birlikte başlar, *Atala* 1801'de onu bir anda ünlü bir yazara dönüştürür, Napoléon ona çok değer verir, diplomatik yolculuklara gönderir, ama Chateaubriand, Duc d'Enghien'in idamından sonra Napoléon'un hizmetinden ayrılır. Eski Hıristiyan konulu tarihsel romanı ya da düzyazı destanına, *Les Martyrs*'e (1809) renkler toplamak üzere Doğu'ya bir yolculuğa çıkar, Doğu yolculuğu izlenimlerini *Itinéraire*'inde (1811) anlatır. Napoléon dehasının özgürce gerçekleşmesine izin vermediği için inatla geri çekilir yazından, Napoléon'un düşmesinden sonra yasal monarşiye hizmet etmek üzere baş vurur ve üst düzey diplomatik görevlere getirilir. 1830 yılında Bourbon Hanedanı'nın yasal kolunun iktidardan düşmesi üzerine incinmiş bir biçimde ve gururla siyasal yaşamdan çekilir. Bundan böyle vaktinin büyük bölümünü kendisine hayran Mme. Récamier'nin salonun-

da geçirir; burada kendisinden söz ettiği konferanslarını dindarca bir ilgiyle dinleyen bir hayran kitlesiyle kuşatılmış bir durumdadır.

• *ATALA*

Chateaubriand Amerika'dan, söyledikleri gibi iki tuhaf yerli getirmişti kendisiyle birlikte; el değmemiş kızılderili kız *Atala*'yı ve onun sevgilisi, soylu bir ruha sahip *Chactas*'ı. Onlar Rousseau'nun ve Bernardin de Saint Pierre'in soyundan gelmektedir, uygarlığın bir kuşa çevirmediği yerlilerdir, ama preromantik yerlilerden özel bir adımla ilerdedirler: Chactas, Atala'nın ölümü üzerine avuntuyu Katolik dinine dönmekte bulur, bu işi yapan Savoy piskopos yardımcısının romantik ardılı Père Aubry'dir. *René* aşağı yukarı *Atala* ile aynı zamanda doğar ama daha sonra yayımlanır, bu roman Fransız *Werther*'idir, yeryüzü acısının ilk Fransız romanıdır, içinde daha sonra Byron'ın ölümsüzleştireceği kardeş sevisi de göze çarpıp yiter.

• *GÉNIE DU CHRISTIANISME*

Fransız Devrimi çöktüğü sırada, 1802'de, Chateaubriand'ın başyapıtı *Génie du Christianisme* ile yazınsal önderliği üstlendiği an gelmiş oldu. Belki de, buna yazarının, insanların kapıldıkları kuşku yüzünden yeniden dine yöneldiğini savlayan kitabı yol açmamıştır – böylesi büyük dönüşümleri bir tek kitap sağlayamaz; ama, her ne olursa olsun, dönüşümün bilincine varılmasını bu kitap sağlamıştır. Voltaire'in zamanında Katoliklik Fransızların gözünde düşünsel değerini yitirmişti; Chateaubriand insanları eğer avuntuyu dinde arıyorlarsa bunda utanılacak bir şey olmadığına inandırdı; çünkü Katoliklik sanatsal açıdan da, duygusal kültür açısından da en görkemli değerlerin taşıyıcısıydı ona göre.

• BİÇEMİ

Ama biçemi daha büyük bir çağ dönüşümünün habercisidir. Henüz içinde soğuk, klasisize eden *empire*[2] öğe pek çoktur, yine de onda Ossianvari sezgisellik, atmosfer, gevşeme, gizemlerin içine bir sel gibi boşanışı başat bir duruma gelir. Daha önce söylediğimiz gibi, her ulusun düzyazısının şiiriyle eşit değerde olduğu bir an vardır ve düzyazı da "arı şiirdir": Ossian, Hölderlin, Chateaubriand 'an'ı.

• YERYÜZÜ ACISI

Çağdaşlarını da bu romantik yaradılışa çok uygun düşen müzik büyülemişti: yeryüzü acısını, çağın kibirli ve güzel acısını her türden içeriksel motifiyle daha yoğun bir biçimde açıklayan müzik. Büyük sözcük-müzisyeni büyük bir sözcük-ressamıdır da, yörenin görkemli betimleyicisidir. Yapıtlarında Yunan yöresinin, egzotik dünyanın, evinin olduğu melankolik Bretagne'ın binlerce rengi ışıldar ve her yörenin üzerinde anlatılmaz bir acı ve ruhsal soyluluğun tümüyle bireysel bir türü gezinir ve insan Chateaubriand'ın yapıtlarını okurken bunu sürekli olarak duyumsar.

2) Empire: I. Napoléon'un imparatorluğu dönemi. (ç.n.)

• LAMARTINE

Eğer ölümünden sonra keşfedilen Chenier'yi saymazsak, Fransız romantizminin ilk gerçek liriği Alphonse de Lamartine'dir.[3] İki yüzyıllık klasik us egemenliğinden sonra çok incelmiş bir hitabet biçimiyle düşüncelerini açıklamayan, ama şiirlerine ruhun içsel dalgalarını sokan ilk ozandır. Anı, geçip giden sevi, genellikle ölümlülük; en güzel şiirleri bunlardan söz eder. Yöre ve su onun esin kaynağıdır. "Su hüzünlü bir öğedir," der, "çünkü tüm dünyayla birlikte ağlar." En ünlü şiiri *Le Lac*, Göl'dür.

• İDEALLEŞTİRME

Şiirlerinin dinsel idealizminde Fransız taşralı soylularının güzel gelenekleri dile gelir. Yüzyılın ikinci sınıf ozanlarında daha sonra alabildiğine genel ve alabildiğine sıkıcı bir duruma gelecek olan stilizasyona, dünyevi işleri gökselleştiren ozansal stilizasyona Fransız yazınında o örnektir. Lamartine için bu henüz bir tutum değildir, o gerçekten de meleksi bir doğaya sahiptir. "Suç," der Brunetière, "onun için yok gibi bir şeydir, yalnızca adını duymuştur." Nesnelerde yalnızca soylu çizgileri görür, yaşantı olarak önemsiz olan her şey anıda silinir gider, sevileri, küçük Napolili tütün fabrikası kızı Graziella ve yaşlı doktorun sinirli ve hırslı karısı Elvire uçucu bir arılık ve yüce bir üzüntü içinde yaşamayı sürdürürler. Bir papaz idili olan manzum romanı *Jocelyn*'i (1820) de çağdaşlarının gözünde sevimli kılan bu temiz yürekliliktir.

• ÇAĞDAŞLIĞI

Anlaşılan, bu çağ bu temizliğe, bu duygusallığa açtı. Lamartine'in ilk şiir kitabı *Meditations poétiques* (1820) eşsiz bir coşkuyla karşılandı; Talleyrand tan atıncaya dek okudu ve elinden bırakamadı onu, oysa özellikle duyarlı bir yaradılışı olduğu söylenemezdi. Kitap güncelliğinden o zamandan beri bir şey yitirmemiştir, ortalama Fransız'ın şiir duyarlılığına en uygun düşen yapıt hâlâ budur, 1870 ve 1914 arasında yalnızca bir tek yayınevi seksen bin baskı yapmıştır. *Histoire des Girondins* (1847) adlı iyice stilize edilmiş tarihsel yapıtı da çağında çok büyük bir etki yaratmıştır; bizde de Petőfi'yi ve Eötvös'ü etkilemiştir.

Fransız Büyük Romantizmi

• ÇEMBERİN KIRILIŞI

Fransız romantizminin gününün gerçekten gelişi ancak 1830 dolayındadır. "O anda," diye yazar Sainte-Beuve, "İngiltere'de ve Almanya'da o olağanüstü ozansal kanatlanmanın, o kendisini kırk yılı aşkın bir süredir havada tutan kanatlanmanın gücünün artık

3) Alphonse de Lamartine 1790'da Macon'da doğmuştur. XVIII. Louis şiirlerinin etkisi altında kalarak onu Floransa'daki Fransız elçiliğinin sekreterliğine atar; 1830 yılında istifa eder ve ailesiyle birlikte Doğu yolculuğuna çıkar. 1833'te siyasal kariyerine adım atar, milletvekili, sonra da 1848'de devrimci hükümette bakan olur. İkinci İmparatorluk çağında siyasetten ayrılır. Yaşlandığında iyice yoksul düşer, yaşamak için sürekli olarak yazması gerekir, sonunda imparatorluk hükümeti ona bir yıllık ücret bağlar. 1869'da ölmüştür.

tükenmek üzere olduğu bir sırada, çevremizde, Byron'ın ve Goethe'nin gömütünün yanı başında ikili bir suskunluk sürerken, Fransa'da ozanların çok yönlü bir etkinliğinin nasıl da gelişmekte olduğunu görmek insana çok iyi geliyor." Soyutlanmış büyüklerden sonra şimdi koca bir kuşak romantizmin bayrağı altında yoğunlaşmaya başlar. Örgütlenirler, Charles Nodier'in, Arsenal kütüphanecisinin yanında toplantılar düzenler, kendilerine *Cénacle* der ve Victor Hugo 1827'de *Cromwell* adlı oyununun önsözünde klasisizme savaş açınca onun kişiliğinde, beklenip duran önderi bulmuş olurlar. Victor Hugo'nun *Hernani*'si Comédie'de, 1830'da sahnelenir; eski ve yeni arasındaki savaş bu oyun sırasında patlak verir. Bu "yeleklerin savaşıdır", çünkü Théophile Gautier kendisi gibi fanatik ve rengârenk giyimli ressam ve ozan arkadaşlarıyla birlikte kırmızı bir yelekle çıkagelir; oyunun başlamasından saatlerce önce salonun stratejik noktalarını işgal eder ve oyun sırasında yenilikleri yüksek sesle protesto eden gerici beğeni sahiplerini sustururlar. Birkaç ay sonra, Haziran devrimi basını ve tiyatroyu Bourbonların sansüründen kurtarır ve yeni başlayan otuzlu yıllar Fransız romantizminin altın çağıdır.

• HUGO

Victor Hugo[4] kariyerinin ilk çeyrek yüzyılında tutucu eleştirinin yaylım ateşi altında kalır, yine de, en büyük ozan odur, yalnızca Fransa'da değil, tüm dünyada Byron'ın gerçek mirasçısı sayılır. Fransız yazınına devrimden sonra yitirdiği önderlik rolünü yeniden kazandırır; romantikler arasından biri değil, romantizmin ta kendisidir. Tüm varlığı anıtsaldır, insan üstü boyutlara sahiptir, bedensel olarak da öyledir. Üç kişinin yediği yemeği yer, sakalında ustura kırılır, yetmiş yıl boyunca sürekli işleyen bir volkan gibi yorulmaksızın ve büyük bir bollukla şiir, oyun, roman, inceleme yazar.

• ANITSALLIK

Bu benzetme budalacadır, ama yerindedir. Leonidas'a teslim olması gerektiği, çünkü Perslerin sayısının çok büyük olduğu, attıkları oklarla güneşi kararttıkları söylenince şu yanıtı vermiştir: "Dert değil, hiç olmazsa gölgede savaşmış oluruz!" Ardından da kahramanca ölür. Klasik kahramanlar genellikle yaşarlarken böyle bir deyişi olgunlaştırırlar ve bu deyişle ölümsüzlüğe erişirler. Victor Hugo böylesi büyük deyişlerden yığınla yaratmıştır, şiir başına, sayfa başına en az bir tanedir sayıları. Bu sözel anıtsallığıyla dünya yazınında tümüyle bir başına yer alır.

4) Victor Hugo 1802 yılında Besançon'da doğmuştur. Babası komutandır. Hugo çocukken babasına Napoléon'un seferlerinde eşlik eder; İspanya'da, derken Paris'te babasından ayrı yaşayan annesinin yanında büyür. 15 yaşındayken artık yazınsal ödüller almaktadır, 1822 yılında, ilk şiir kitabının (*Odes et ballades*) yayımlanışından sonra Kral XVIII. Louis ona yıllık ücret bağlatır. X. Charles'ın egemenliği sırasında gençliğinin kralcı düşüncelerine yabancılaşır ve tiyatroyu özgür kılan 1830 devrimini sevinçle selamlar. Oyun yazarlığı dönemi 1827'den 1843'e dek sürer. 1841'de akademisyen olur, 1845'te Fransız yüksek soylusu olarak tanınır. 1848 devrimi onu politikaya daha da çok sürükler, milletvekili olur, sosyalizme yakın bir programla anti-klerikaldir. 1851'de II. Napoléon'un darbesine direniş gösterir ve bu yüzden sürgüne gider. Belçika'da, sonra da Jersey ve Guernesey Adası'nda yaşar. 1870'te, o sırada kuşatına altındaki Paris'e döner. 1876'da senatör olur. 1885'te ölür, tüm ulus onun yasını tutar.

• DIŞADÖNÜK TAVRI

Romantizmin içedönüklüğü, Novalis'in "Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg"i, Byron'ın benmerkezciliği onda görülmez. Ruhun değil, dış dünyanın ozanıdır, klasiklerle doğalcılar arasında köprüdür. Dünyayı gözleri aracılığıyla algılar ve resimlerle düşünür. Resimlerinin bolluğu, saygınlığı ve gücü bakımından da anıtsaldır, ona benzetilebilecek başka bir ozan bulmak çok güçtür, belki de yalnızca Shakespeare ve Vörösmarty[5] ona benzetilebilir. Onlarda olduğu gibi Hugo'nun içinde de benzetme büyüyüp mitleşir, gizemli yaşamla dolar, kıpırdanır, korkutur ve sarar. Çağrışımlarını o da en büyük nesnelere bağlar: Benzetmesinin gereci denizdir, fırtınadır, uçsuz bucaksız orman, cennet ve cehennem, sonsuzluğu olan mitlerin resimleridir. Her satırını görmek olanağı vardır – ama pencereden dışarı bakarcasına değil, yokluktan birden önümüze sıçramışçasına, bir görüngü gibi ve sanki her dağ Mont Blanc'mış gibi ve de ufuk sanki çok daha uzaklardaymış gibi, insanların ufkuymuş gibidir. Shakespeare'den söz eden incelemesinde dâhiye *homme océan* adını verir; o gerçekten de böyleydi, okyanus gibi bir imgelemin insanıydı.

• RESSAMSALLIK

Klasikler plastik olmaya çabalarken romantizm ressamvari olmaya çalışır – bu erek de en bütünsel biçimde Hugo'da gerçekleşir. *Couleur locale* adı verilen şeyin, yerel rengin en büyük ustası odur. Klasisizm genel insanlık adına bireysel çizgilerden kaçınmıştı; romantizm yörede, ülkelerde, tarihsel dönemlerde bireyi keşfeder, güzel değil de onun yerine *karakteristik* olan önem kazanacaktır. Hugo'nun en büyük sanatı sözcük-imgelemidir, onunla bu bireysel rengi aktarabilmektedir. Klasik yüzyılların seçici dil kullanımının yoksullaştırdığı Fransız dilini renkli ve seyrek ağız sözcükleri ve yapay sözcüklerle yeniden zenginleştirir. Özel adların büyüsünün ayrımındadır, bu fırsattan yararlanır da.

• VERBALİZMİN TEHLİKELERİ

Bu ölçüdeki bir verbal yatkınlığı doğal olarak büyük yanlışlara da çağrı çıkarır. Hugo yer yer sel gibi boşanırcasına gevezedir, aynı düşünceyi küçük çeşitlemelerle on beş kez anlatır. Kapıldığı bir başka yön değişikliği hitabetçi niteliğidir. Hugo anlatmaz, konuşmaz ve itiraflarda bulunmaz, nutuk çeker. Çoğu zaman en gizli bildirisini aktarırken bile yapar bunu; sevgilisinin kulağına adeta megafonla seni seviyorum diye bağırır ve çocuğunun ölümü karşısında duyduğu acıyı tam bir ses donanımıyla, *fortissimo*da hıçkırıklara boğularak dile getirir. Brunetière'in belirttiğine göre, onda romantizmin o çok sevimli "gölgeye ve gizeme duyarlılık" özelliği vardır – ama her nasılsa gizemi de insanda dehşet duygusu yaratmaksızın alabildiğine yüksek bir sesle bildirir. Onun gece vaktine aşırı ölçüde retorik ışık hüzmeleri düşmektedir. Ünlü dehşet-tabloları, *Notre Dame*'daki Mucizeler Avlusu, *Denizin İşçileri*'ndeki ahtapotla savaş, 1793'te başına buyruk kalan top öylesine ustalıklıdır ki insan ahtapot ve benzeri öğelerden ancak büyük bir zevk alır.

5) Mihály Vörösmarty: Romantik Macar ozanı (1800-1855). (ç.n.)

• DUYGULARI

Düşüncelerinin ve duygularının zenginliği resimlerinin ve sözcüklerinin bolluğuyla orantılı değildir. Özellikle duygusal dünyası dar ve biraz küçük kentsoylucadır. Bir tek tutku bilir: öfke. Sevi onu pek az savurur, ama çocuklarını ve torunlarını derin bir sevgiyle ve içtenlikle sevmiştir, çocuklara duyulan sevgi şiirinin temel motiflerinden biridir. Ayrıca, yapıtlarında çocuk da çoktur; bu dev yazar, kimi zaman, talihsiz bir benzetmesinde belirttiği ve bir çiçeğe tapan bir meşe gibidir. Şiirindeki *biedermeier* çizgisi budur; kentsoylu XIX. yüzyıl, "büyükdedelik sanatını" yazan ozanı mutlulukla kutlamıştır. Mizahı yok denecek ölçüde azdır. Kendi dehasına saf bir güvenle inanıyordu, Byron'ın şeytanca kibriyle değil, kendinden emin bir kentsoylu gibi.

• GÖREV BİLİNCİ

Yine de, büyüklüğü konusunda kuşku yaratmak doğru değildir. Ozanlık görevini kavrayışı en üst düzeydeydi; *l'art pour l'art* düşüncesi ona uzaktı, dehanın dünyanın oluşumuna savaşçı bir biçimde katılması gerektiğini düşünüyordu. Ozan büyücüdür, insanlığın velinimetidir, gelişme, yaşamın anlamı onunla gerçekleşir. Yaşamın anlamı ise özgürlüktür. İnsanlık zalimlerden ve ezilenlerden oluşur, tarih özgürlük savaşları dizisidir, korkunç deneyimlerden sonra özgürlük yine de baskın gelecektir, halk zalimlerin boynuna saldıracaktır. Özgürlüğün seçilmiş habercisi sayıyordu kendisini – ve tüm Avrupa da onu öyle görüyordu. Tıpkı kendisinden önceki Voltaire ve Goethe gibi bir ozan-prensti; ama öncüllerine göre daha çok topluluk insanıydı, yüzyılın bildirisinin büyük sözcüsüydü. Sürgünde bir peygamber gibi yaşadı, "okyanustaki kayalığında" ve halklara ve egemenlere gökgürültüsüne benzeyen bildiriler gönderdi.

• ŞİİRLERİ

En kalıcı yazıları şiirleridir. Büyük sayıdaki şiir kitapları arasında *Les Orientales* (1829) öne çıkar, Fransızlar için resimsel Doğu'yu bunda keşfeder; *Les Châtiments* (1853), sürgünden III. Napoléon'un kulağına gökgürültüsü gibi gürleyerek yönelttiği tehditlerdir – ama onun iktidara gelmesine daha önceki şiirlerinin Napoléon-kültüyle kendisi de yardımcı olmuştu; *Les Contemplations* (1856) denizde boğulan genç kızına yaktığı ağıtlardır ve özellikle de *La Légende des Siècles*'in üç dizisi (1859, 1873, 1883) Hugo'nun en büyük yapıtıdır; bunda tüm insanlığın tarihini küçük destanlar biçiminde tanıtır, o insanlığın tarihi ki, kralların kötülüğünden ve halkların çektiği acılardan oluşur.

• OYUNLARI

O çağın izleyicilerinde o denli skandal yaratan oyunları, her ne denli hiç kuşkuya yer bırakmaksızın olağanüstü yaratılar olsalar da, korkunç, hatta bir parça aşırı korkunç coşumlarıyla (*pathetism*), insanı heyecanlandıran dönüm noktalarıyla bugün artık etkisini bir ölçüde yitirmiştir. Bu romantik oyunlar dünya yazını göz önünde tutulduğunda da oldukça klasik sayılıyor; Corneille'i çok andırıyorlar, bunlar da soylu duygular ve büyük deyişlerin oyunlarıdır. Oyunların merkezinde birer içsel antitez yer alır: *Hernani* (1830)

soylu bir yüreğe sahip haramidir; *Marion de Lorme* (1831) onurlu bir üst düzey fahişedir; *Le roi s'amuse*'ün (1832) Triboulet'si yoldan çıkmış bir erkektir ve içinde soylu bir duygu vardır, kızına karşı duyduğu sevgidir bu; *Lucrece Borgia* (1833) yoldan çıkmış bir kadındır ve içinde soylu bir duygu kalmıştır: oğluna duyduğu sevgi; her ikisi de tek soylu duyguları aracılığıyla suçlarının cezasını çekerler. Oyuncular insandan çok ışıltılı birer antitezdir.

• ROMANLARI

Romanlarının psikolojisi de karşıtlık üzerine kuruludur: *Notre-Dame de Paris*'nin (1831) kahramanı çirkin, kamburdur ama içi güzeldir: *Gülen İnsan* (1869) da soylu bir yüreğe sahip canavardır, *Sefiller*'in, bu devasa freskler çizen toplumsal romanın (1862) kahramanı olağanüstü mahkûm Jean Valjean'dır. Son romanında, *1793*'te (1873) fanatik rakipler, iki devrimci ve karşı-devrimci ansızın kendilerini birbirleri ve birkaç yabancı çocuk için feda ederler. Romanlarını yaşatan insani karakterler değil, konular ve tüm dış dünyanın resimselliğidir; en yetkini Gotik sanatın ruhunun dâhice canlandırılması ve ozansal orkestrasyonu dolayısıyla *Notre-Dame de Paris*'dir.

• SONRASI

Kariyerinin ikinci yarısında sınırsız bir saygı gördü, "kayalığında tanrılaşmış" koca yaşlı oydu. Bizde de en büyükler ondan çok şey öğrendi, Vörösmarty, Eötvös, Petőfi, Jókai. Yüzyıl sonunun coşku karşıtı ve XX. yüzyılın romantizm karşıtı havası bir ölçüde ona karşı bir tutum takındı; Fransız eleştirisi ona karşı tıpkı İngiliz Byron'a karşı olduğu gibi haksızlık eder. Faguet'ye göre, Hugo büyük bir dâhide yolunu yitirmiş küçük bir ruhtur. Zırh şövalyeye göre çok büyüktür; olasıdır, ama o zaman zırh öylesine görkemlidir ki! Olasılıkla, bu zırhı, bu ateşli coşkuyu, bu özgürlük sevgisini tanımayanların hatırı için şu iki bendi alıntılamaktan kendimizi alamıyoruz:

Quand le desert, ou Dieu contre l'homme proteste
Bannirait les bannis, chasserait les chassés;
Quand même; infame aussi, lache comme le reste,
Le tombeau jetterait dehors les trepassés;

Je ne flechirai pas! Sans plainte dans la bouche,
Calme, le deuil au cœur, dedaignant le troupeau,
Je vous embrasserai dans mon exil farouche,
Patrie, o mon autel! Libérté, mon drapeau![6]

6) *Tanrı'nın bozkın bile bir yana atsa / Atılmışları, kovulmuşları; / Gömüt bile, ötekilerden daha iyi olmayan, / Fırlatsa içinden korkakça ölmüş olanları; / Ben o zaman bile yıkılmam! Sessiz bir nefretle / Tembel sürü için yalnızca yüreğimde yas tutuyorum / Seni kucaklıyorum yabanıl sürgünümde. / Altarım benim, ey yurdum! Ve özgürlük, bayrağım!*

Hugo'nun renk cümbüşünün yanında çağdaşı ozanlar silik kalır; ama onda eksik olanı büyük romantik üçlünün öteki iki kişisinde buluruz: De Vigny'de düşünce, Musset'de duygu zenginliği.

• DE VIGNY

Kont Alfred de Vigny[7] seçkin, kibirli ve içine kapanık bir kişiydi. Romantizmin ortalığı kaplayan aşırı duygu seline ve dindar ben-kültüne karşı yabancılık çeker. Akademisyenin biri bir gün De Vigny ile dostluğunun hoş görülmemesine üzülür. "Avunabilirsiniz," demiştir bir başka akademisyen, "De Vigny ile hiç kimse dost değildir, kendisi bile." Kendisini yaratıya da tümüyle teslim edememiştir, yapıtlarında çalışmanın hafif ve uçuşan güzelliğini duyumsamayız. Az yazdı ve güçlükle yazdı; onda en büyük ozanlık armağanı olan dilsel talihlilik eksikti. Victor Hugo olgusunun tersine, onda yaratıcıdan daha büyük olan insandı; söylemeyi bilmek, bildiriyle orantılı değildi.

• DÜŞÜNCELERİ

Onun hazinesi, Faguet'nin sözleriyle belirtecek olursak, "Tanrı vergisi ozansal düşünceler"dir. Düşünce dünyası kötümserdir, düşkırıklığının felsefesi, düşünsel yeryüzü acısıdır (Wertherizm). Günümüzde de derin bir etkisi olan büyük şiirleri romantik dünya anlayışının trajik yanını dile getirir: *Moïse* dehanın iyileşmez ve avuntu bulmaz yalnızlığını anlatır, *La maison du berger* insanlardaki yöre sevgisini bir gün öldüreceğini düşündüğü trenyoluna ilginç bir karşı çıkıştır ve doğanın da bu konuda –Rousseau'nun avutucu sözlerini yadsıyarak– aldırmazlık içinde olduğunu keşfeder. Toprak şunları söyler:

> *Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,*
> *A côté des fourmis des populations,*
> *Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,*
> *J'ignore en les portant les noms des nations.*[8]

Le Mont des Oliviers'de daha da ileri gider: Zeytin Dağı'nda İsa'nın can çekişirken sorduğu sorulara Tanrı tıpkı doğanın insana yanıt vermemesi gibi yanıt vermez; gerçek insan "ancak soğuk bir suskunlukla yanıt verebilir tanrıların sonsuz suskunluğuna". Kasvetli stoacılığı *La Mort du Loup*'da, başyapıtında doruğa ulaşır; insan da kurt gibi suskun bir inatla ölmeyi öğrenmelidir – "seul le silence est grand", yalnızca suskunluktur büyük olan.

7) Kont Alfred de Vigny 1797'de eski bir asker ailesinin çocuğu olarak Loches'ta doğar. Bourbonlar döneminde subaydır, yabancı ülkelerde bulunur; yazar olarak Hugo ve *Cénacle*'ın dost çevresine bağlıdır. 1825 yılında evlenir, 1827 yılında yüzbaşı rütbesiyle emekli olur. 1835'ten sonra az yazar, geç dönem şiirleri ölümünden sonra *Les Destinés* adıyla yayımlanmıştır. 1863'te ölür.

8) *Nefretle, görmeden, duymadan yuvarlıyorum halkları karıncaların yanında, onları taşırken mağaralarını küllerinden ayırt etmiyorum, tanımıyorum ulusların adını.*

• *ELOA*

En uzun manzum öyküsü *Eloa* (1824) Lamartine'in benzer konulu *La Chute d'un ange*'ıyla ve Hugo'nun *La Fin du Satan*'ıyla birlikte Byroncı satanizmin Fransız yansımasıdır. Ölçüsüz bir merhamet sahibi Eloa, bu göksel varlık, en çok merhamet duyulması gereken Şeytan'a sevdalanır ve bu yüzden yok olur. Göksel varlıkla De Vigny'nin de tıpkı Milton ya da onun Fransız izleyicisi Chateaubriand gibi arası yoktur: "Je t'aime et je descends, mais que diront les cieux": "Seni seviyor ve seninle birlikte aşağı iniyorum, ama gökler buna ne der" der ozan, iyi bir topluluğa mensup melek.

• DÜZYAZISI

Düzyazı yapıtları arasında belirginleşen, Walter Scott tipindeki tarihsel romanın en iyi Fransız temsilcilerinden biri olan *Cinq Mars* (1826) ve özellikle de belli bir ölçüde özyaşamöyküsel olan *Servitude et grandeur militaires*'dir (1835); bu ikinci yapıt asker yaşamının en başta gelen insani değerinin insana vazgeçmeyi öğretmesi olduğu üzerine kuruludur. Geniş bir izleyici kitlesine ancak oyunu *Chatterton* ile ulaşmıştır; ozan ile talihsizliğin öyküsüdür bu ve sonu iyi gelmeyen bir XVIII. yüzyıl İngiliz dolandırıcısı örneklenerek sunulmuştur; aynı zamanda topluma karşı bir suçlamadır, toplumun ozanlarını kollamak zorunda olduğu düşüncesini ileri sürer.

• MUSSET

Alfred de Musset Fransız şiirinde Byron romantizminin 'dandy'ce, dünyevi yanını temsil eder. Petőfi ve Heine ile akraba bir ozandır, sağa sola kanat çırpan duygularını özgürce, doğal bir dolaysızlıkla şarkıya dönüştürür ve bunu yaparken olağanüstü, grotesk fikirler yaratır. (Ay kulenin üstünde, tıpkı ı'nın üzerindeki nokta gibidir, diyor ünlü benzetmesinde.)

• OYUNLARI, ÖYKÜLERİ

Öykülerine (*Le merle blanc*, *La mouche* vb.) ve komedilerine (*A quoi rêvent les jeunes filles*, *Une caprice*, *Le chandelier*, Macar konulu *Barberine* vb.) seçkin ve incelikli bir ton egemendir. Bu küçük, önemsiz şeyler benzeri görülmedik biçimde sevimli ve canlıdırlar. Öteki oyunlarında, örneğin *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*'da Fransız inceliği İngiliz *faerie* öğesiyle birleşir, Shakespeare komedilerinin perilere özgü oyunsuluğuyla ve romantizmin acı sevileriyle birleşir. Saydam bir arı şiir, salt atmosferdir; yerçekiminin gücüne komedilerinde Musset'nin karşı koyduğu gibi pek az ozan karşı koyabilmiştir. Tüm Fransız romantizminde bu küçük başyapıtlar sözcüğün bizim kullandığımız anlamında en romantik olanlarıdır. Onları sahne için yazmamıştır, o çağın tiyatro koşullarına o denli aykırıdırlar ki hiçbiri 1847 yılına dek sahnelenmemiştir, ondan sonra yavaş yavaş izleyicileri fethetmiştir ve günümüzde sürekli olarak programda yerlerini alırlar.

• DUYUMCULUK

Ayrıca, Musset, kısa, on yıllık verimli döneminde değil, 1850 ile 1870 yılları arasında, yeni duyumculuk dalgası çağında gerçekten güncel olmuştur. Örneğin, bu sırada

"grisette"lerdeki, Paris'in küçük tezgâhtar kızlarındaki, Quartier Latin öğrencilerinin esin perilerinde ve "madonna"larındaki duygusallaşma genelleşmiştir ve bunu Musset'nin *Mimi Pinson* adlı öyküsü sağlamış ve bu da Henri Murger'nin (1822-1864) ünlü romanı *Scène de la vie de Bohème*'de doruğuna ulaşmıştır. İncelikli ve uçarı ozan Musset ikincil sentimentalizm için çok elverişlidir, çünkü tüm romantikler arasında en mutsuzu odur. Romantik özdeşleşmenin en gerçek temsilcisidir, içinde yükseklere çeken duygusal idealizm ve kinik cinsellik savaşmaktadır, kurduğu düş büyük sadakat ve fedakârlıktır ve sevdiğine çapkınlığıyla ölümüne işkence eder. Tek trajedisi *Lorenzaccio* ruhunun trajik ikiliğini Rönesans çevresine, bir tiranın öldürülmesi konusuna yansıtır.

• ŞİİRLERİ

Duyumcu ve Byroncı bir biçimde düşkırıklığına uğramış manzum öykülerine (*Rolla, Namouna* vb.) günümüzde sahne oyunlarından ve öykülerinden çok daha az bir değer verilir. Şiirleri arasında *Le Nuits* öne çıkar. Dört şiir ve onun devamı *Souvenir* bir tutkunun dipsiz üzüntüden boyun eğişe ve anılardaki çözülmeye dek tam bir tarihidir. Ozanı ozan yapan acılardır, der, şiirin güzelliğini de içinde dile gelen acı sağlar:

> *Les plus déséspérés sont les chants les plus beaux,*
> *Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.*[9]

• ROMANTİK SEVİ

1833 yılı Fransız romantizminde sevisel kötü yazgının yılıdır: Victor Hugo, belki de kendisini Sainte-Beuve ile aldattığı için karısından soğuduktan sonra oyuncu Julietta Drouet'yi sevmeye bu yıl başlar, Juliette Drouet bundan böyle yaşamının sonuna dek sadık ve anlayışlı bir eş olacaktır; De Vigny bir başka oyuncuyla bu yıl ilişki kurar, kendisini daha sonra acımasızca terk edecek olan Marie Dorval ile; ve George Sand ile Alfred de Musset bu yıl birbirlerini sevmeye başlarlar.

• SAND VE MUSSET

Bu sevi XIX. yüzyılın en ünlü sevisidir, her ikisinin tüm yazılarından da ünlüdür; sonraki çağın bilincinde tıpkı Abelard ile Heloïse gibi büyük sevdalılar olarak yaşarlar. Musset sevilerinin öyküsünü sıkıcı *Confession d'un enfant du siècle* (1836) adlı romanında yazmış ve *Geceler* ile ölümsüz bir anıt dikmiştir; George Sand kendisiyle ilginç, ama çok ayrıntılı bir hesaplaşma yapmıştır *Elle et Lui*'de. Paul de Musset kardeşinin anısını korumak amacıyla *Lui et Elle*'i yazdı; o tarihten beri bu sevdanın öyküsüyle koca bir kitaplık ilgilenmektedir ve bir yığın çeşitleme yüzünden de giderek belirsizleşmektedir öykü. George Sand kendisinden küçük ve pek de erkeksi olmayan Musset'yi –Musset annesinden izin aldıktan sonra– alıp Venedik'e götürür; burada Musset hastalanmış ve George Sand onu hasta yatağının yanında doktor ile aldatmıştır; öykünün bundan

9) *En umutsuz şarkılar en güzelleridir; ve salt hıçkırıktan oluşan ölümsüz şarkılar biliyorum.*

sonrasında insan şaşkınlığa uğrar, bir biri küser, bir öteki – kuşkusuz olan, ikisinin de sevi yüzünden çekebileceklerinin en çoğunu çekmiş olmalarıdır. Maurras *Les Amants de Venise* adlı kitabında romantizme karşı tüm suçlamalarını bu sevi üzerine kurar.

• G. SAND

Büyük romanın kadın kahramanı George Sand[10] başlıca ilk bağımsız kadındır; hiçbir kaygı duymaksızın uzlaşmalara karşı çıkmış, püro içmiş ve pantolonla dolaşmıştır. Çirkin ve biçimsiz bir bedeni vardı ama ("la vache qui écrit", demiştir Balzac onun için) şaşılacak bir çekiciliği de vardı; anlaşılan, çağın pek çok ünlü kişisiyle yakın ilişki içindeydi, Musset'nin dışında, yalnızca en ünlülerini sayacak olursak, Sainte-Beuve, Liszt, Chopin ile beraber oldu.

• ROMANLARI

Uzun yaşamı boyunca hiç kesintiye uğratmaksızın yazdı durdu. Romanlarının kendi çağında Avrupa ölçüsünde pek çok hayranı vardı, örneğin, Rus yazınına güçlü bir etkisi olmuştur. İlk döneminde yabanıl lirik romanlarıyla tutkunun hakkını savunur: *Indiana* (1832), *Mauprat*, *Lelia* vb. Kırklı yılların toplumsal tedirginliğinde toplumsal sorunların basit insanların yaşam beklentilerinin ayrımına varır ve bir kadın yazara yakışacak biçimde toplumsal sorunları kont kızlarını soylu bir yüreğe sahip sanayicilerle evlendirerek çözer (*Le compagnon du tour de France*). Üçüncü döneminde dingin, idilik bir anlatımcı olmuştur, Fransız köy öyküsünü işler, geliştirir (*François le Champi*, 1844; *La mère au diable*, 1848; *La petite Fadette*, 1848 vb.). Romanları romantizm için aşırı gerçekçi, gerçekçilik için aşırı romantiktir. *Leone Leoni* (1835) adlı Manon-Lescaut taklidi –karakterlerin yeri değiştirilmiştir– çok okunaklı bir romandır; burada baş edilmez bir sevi kadını erkeğe bağlamaktadır, erkek ise buna layık değildir. Fransız eleştirisi biçem sanatı dolayısıyla bugün de onun romanlarına çok büyük bir değer verir.

• GAUTIER

Théophile Gautier (1811-1872) de romantizmin en yakın çevrelerine dahildir, Baudelaire'in *Fleurs du Mal*'in önsözünde belirttiği gibi, "poète impeccable"dır. Gautier ressam olarak yola çıkmış ve daha sonra ressamlık yeteneğini yazınsal yapıtlarına aktarmıştır. İşte, tam da bu yüzden kendisinden söz etmeyen, ama betimleyici şiiriyle '*parnassien*'lerin atası olmuştur. Ünlü şiir kitabı *Emaux et Cames*'ın cilası parlaklığını o günden bu yana epey yitirmiştir, ama yorulmak bilmeyen gazeteciliğinin yolculuk yazıları ve ressamlığının gençlik dönemiyle romantik çıkışın büyük günleriyle ilgili anıları, ayrıca romanları (*Mademoiselle de Maupin*, *Le Capitaine Fracassa* vb.) ve öyküleri günümüzde de ilginçtir. E.T.A. Hoffmann'ın fantastik masal-öykülerinin motiflerini Fransız

10) Gerçek adı Lucille-Aurore Dupin; 1804'te Paris'te doğmuştur, anneannesi Mareşal de Sax'ın yasadışı kızıdır, ayrıca, zengin bir kentsoylu ailesine mensuptur. 1822'de Baron Dudevant ile evlenir, 1831 yılında kocasını ve çocuklarını terk eder ve Sandeau ile Paris'te yaşar, yazar olacaktır. 1839'dan başlayarak vaktinin büyük bölümünü Nohant'daki mülkünde geçirir. 1876'da ölmüştür.

yazınına sokmuştur. Bir Alman konusunun Fransız yazarın elinde nasıl dönüştüğünü izlemek tuhaftır, örneğin *Avatar* adlı kısa romanı değiş-tokuş edilmiş ruhların öyküsüdür: Gautier'nin espritüelliği benzersizdir, ama kılı kırk yarmada da üstüne yoktur, Alman örneklerine göre bilgiye daha çok susamıştır. Yazıları bir sanatseverin özenli sevgisiyle betimlenmiş değerli nesnelerle tıka basa doludur, bir de okumuşluğunu kanıtlayan değerli alıntılarla. Bilgiye daha çok susamıştır. Yazılarının tıkış tıkış oluşu ve kılı kırk yarma huyu da yüzyıl sonunun ve *'secession'*un yazarlarını anımsatır, ki onların yolunu şeytanca öğeye karşı yüzeysel ilgisi ve özellikle de *l'art pour l'art* ilkesini savunarak o açmıştır.

• GÜNCELLER

Daha romantik dönemde, XIX. yüzyılın en önemli yazın sosyolojisine özgü dönüşüm, okuyucuların-izleyicilerin seçkin ve "yaygın izleyicilere" dönüşümü başlamıştı; bu konudan daha ayrıntılı bir biçimde bir sonraki bölümde söz edeceğiz. Victor Hugo'ya demokratik coşkusu ve olağanüstü deyişleri dolayısıyla yalnızca az sayıdaki seçkinler saygı duymazlar – ama yeni izleyici katmanın dilinde, kentsoylu dilinde konuşabilen, yazınsal açıdan çok büyük ölçüde ikincil kalan ünlü kişilerle onun öteki romantik güncelliği karşılaştırılamaz bile.

• DUMAS PÈRE

En başta erişilmez bir güncelliği olan roman ve oyun yazarı Büyük Alexandre Dumas (1802-1870) bunlardan biridir. Okuyucuları fethetmek için romantizmin kullanabileceği tüm yenilikleri kullanmıştır: Tarihsel ve yöresel *couleur locale* sanatı, *yazgı insanının* gizemli çizgileri (*Üç Silahşörler*'deki Athos), büyük tutkular, özellikle de romantizmin motif hazinesinden 'öç'. Ama seçkin sanatçılarda renk olan şey onda apaçık bir sansasyondur, orada sanat olan şey burada etki avcılığıdır. Ama, yine de, ona karşı nankörlük edemeyiz, kitapları gerçekten de çok ilginçtir, *Üç Silahşörler*'i (1844), *Monte Cristo*'yu (1844-1845) bugün de eğer uygun yaştaysak elimizden bırakamayız; kendi türünde o da ölümsüzdür.

• SUE

Dumas Père'nin rakibi Eugène Sue'dür (1804-1857). Yaptığı büyük yenilik sansasyon-romantizmini bir adım öteye götürmek ve ona çağdaş bir yön kazandırmaktır: Yoksullar adına ortaya atılmış ve Cizvitlerle savaşmıştır. Düşünceleri uğruna, 1851 yılında prens-diktatör iktidara gelince acılara ve sürgüne de katlanmıştır. Büyük boyutlu insancıl dehşet romanları, *Les Mystères de Paris*, *Le Juif errant*, *Les Mystères du peuple* tüm Avrupa'da büyük bir etki yaratmıştır; yalnızca okuyucuları değil, üst düzey yazını da etkilemiştir: Victor Hugo, Jókai, Dostoyevski ve bir yığın başka yazar ondan çok şey öğrenmiştir. Bu da gösteriyor ki, yazın tarihi bu yetkin romancıya karşı çok katı davranmıştır. Eğer biri çıkar da kütüphanelerin derinliklerinden o eskimiş ciltlerini eline alacak olursa, şaşkınlıkla günümüzde bile ne denli coşku uyandırıcı olduğunun ayrımına varır, üstelik

yalnızca soylu eğilimleriyle değil, zengin imgelem gücüyle de günümüz dehşet romanlarına göre nasıl da yüksek bir düzey tutturduklarını görür.

• BÉRANGER

Lirik ozanlar arasında halk ozanı Jean-Pierre de Béranger (1780-1857) okuyucuların gözdesiydi. Uçarı, keyifli ve melodik *chanson*larında küçük kentsoylu varoluşunun sevinçlerini, şarap, dostluk, elle tutulur sevi ve XIX. yüzyılın siyasal tutumunu, özgürlük sevgisini ve demokrasiyi şarkılara döktü. Bilinçli olarak basit insanların, küçük insanların ozanıydı ve öyle de kaldı, akademi üyeliğini kabul etmedi. Ünü Fransa'nın sınırlarını alabildiğine aştı, bizde de Sándor Petőfi ona hayrandı ve ondan çok şey öğrendi. Ruhsal yaşamı öğrencilerinden hiç de zengin değildir, yalnızca uyak ustalığında okuyucularından ayrılır.

• SAINTE-BEUVE

Aristokrat bir ruha sahip Sainte-Beuve, yani daha sonraki büyük eleştirmen de başlangıçta basitlerin, yoksulların ozanı olmak istemişti. Erken yaşta veremden ölmüş bir ozanın, Joseph Delorme'un geride bıraktıkları diyerek yayınladığı (1829) şiirleri yaşamın basit, yakından bilinen, kentsoylu yanını anlatırlar ve bunlarda İngiliz kentsoylu ozanların, Cowper ile Wordsworth'ün etkisi duyumsanır. Esininin büyüleyici odalık değil de, alçakgönüllü, çalışkan (ve veremli) ev kızı olduğunu yazıyor, ozanın üç yıl boyunca masasının üzerinde temiz süt ve yatağında kara gözlerin bulunmasından başka bir arzusu yoktur...

Ama, daha sonra, işine daha uygun geldiği için yoksullara ihanet etti ve lirik bir ozan olarak büyüklerle yarışamayacağını anlayınca da şiire ihanet etti. Oysa, önemli bir lirik ozandı, Fransız şiirinde sone biçimini yenileyen odur, ve ondan ders alan ozan da öyle küçük bir ozan değil, Baudelaire'dir. İhanet, doğası gereğiydi: Büyük bir eleştirmenken bile kıskançlığıyla başa çıkamadı ve romantik silah arkadaşlarına saldırdı durdu.

• ELEŞTİRMEN

Ama romantizmin kendisini yadsımadı, kuramsal alanda Hugo'nun ve arkadaşlarının utkuya ulaşmasında harekete tarihsel bir geri plan sağlayarak o yardımcı oldu, Ronsard'da ve Pléiade'da romantizmin atalarını bulan oydu. Eleştiri sanatına romantik yöntemi sokan oydu, genel insani ve ozansal gerçeklikler yerine yaratıda bireysel olanı aradı, bunu çözümledi. İlk başta yaratının ardında yer alan insan karakteri ilgilendiriyordu onu. Ondan önce eleştiri yaratının *değerini* ölçüp biçerdi ve bunu yaparken de sonsuzluğuna inanılan yapıt türlerini ölçüt olarak alırdı; Sainte-Beuve eleştirmek değil de daha çok anlamak ister, yaratı ruhsal çözümleme için neredeyse bir bahanedir, bir başlangıç noktasıdır. En önemlisi, der Corneille, üzerine yazdığı incelemesinde, büyük bir ozanın ilk yapıtının doğduğu anı açıklamaktır. Eğer bunu anlarsak öteki yapıtlar için de anahtar elimizdedir; yalnızca ilk olan gerçekten ilginçtir, çünkü kişiliğin gizemine burada ulaşabiliriz. Ve bunu, karanlıkta belli belirsiz büyük yaratılara doğru giden gizli güç çizgile-

rini görmeyi başardı da. Dergilerde yayımlanan eleştirilerini *Causeries du lundi* adıyla bir araya getirdi. Belki de, eleştirilerinden daha kalıcı başyapıtı Jansenist hareket üzerine devasa bir tarihsel çözümleme olan *Histoire de Port-Royal*'dır (1840-1860).

• ROMANTİZM VE SONRASI

Yüzyıl dönümünde romantizm de tıpkı klasisizm gibi Fransız yazınının şanlı bir bölümü gibi görünüyordu. Ama XX. yüzyılda, özellikle de Dünya Savaşı öncesi yıllarda çok güçlü bir tepki çıktı ortaya; sağcı seçkinler romantizmi "yeniden değerlendirdi" ve onu hafif buldu. Yetkin tarihçi Jacques Bainville, savaşçı-kralcı yazar Charles Maurras, korkunç entelektüel Laserre, ondan daha az entelektüel olmayan Seillière, Action Française'in gözüpek palyaçosu Léon Daudet vb. romantizmin bir hastalık belirtisi olduğunu, Ben'in *hipertrofi*si, başat etkisi (Brunetière de yüzyılın sonunda artık böyle düşünüyordu), duygunun haksız yere şişirilip abartılması, usdışının us üzerindeki çarpık utkusu olduğunu öğretirler. Aydınlığı, akılcılığı Fransız düşüncesinin en temel çizgisi saydıkları için romantizmi Fransız olmayan bir akım olarak yargılıyorlar ve Fransız yazınının hiçbir çağda romantizm çağında olduğunca yabancı etkiye açık olmadığını gösteriyorlar. Romantizme karşı bir an önce Fransız klasisizmine dönmek gerektiğini ileri sürüyorlar ve romantizmle birlikte, liberal politik düşünceleriyle birlikte, tüm XIX. yüzyılı yargılıyorlar, Léon Daudet'nin bir kitabının başlığında da yer aldığı biçimiyle: *Ce stupide dix-neuvième siècle*. Tutumlarının özçelişkisini Maurras'dan söz ederken ele alacağız.

5.
Daha Küçük Romantik Yazınlar

İTALYAN ROMANTİZMİ

İtalyan ulusu XIX. yüzyılın başında acı çeken, ezilmiş bir ulustur; bir ulus olduğunun da pek ayrımında değildir. Bu nedenle, romantizmi o çağın küçük uluslarının, Macarların, Lehlerin yazınını anımsatıyor. Ona can veren merkez nokta ulusal ideadır; büyük geçmişi anmalarının nedeni çarpık ardıllarda vicdan azabı uyandırmaktır. En küçük bir önem taşıyan her İtalyan ozanı bu sıralar Kölcsey'nin *Zrinyi'nin İki Şarkısı*'nda yazdıklarını yazıyor: İtalyan halkı, der, aralarında yaşadığı büyük yıkılara layık değil. Romantizmin kuramsal savaşçıları boğucu klasik geleneklerin, cansız mitolojik gereçlerin ve benzerlerinin bir kenara atılmasının, yazının İtalyan gerçeklerine yakın bir duruma getirilmesinin, tek ve yaşayan bir İtalyan *yazınsal dilinin* yaratılmasının gerektiğini, böylece de yüzyıllık düşün, İtalyan birliğinin kurulmasının yolunu hazırlamak gerektiğini ilan eder.

• MONTI

Geçmişin imparatorluğunda geleneklerin egemenliğinden kurtulmak kolay değildi. Seicento'nun, İtalyan Baroku'nun biçimlerinin ne denli canlı olduğunu, burada nasıl da aşılmaz bir biçimde zorunlu olduğunu yüzyıl dönümünün saygın ozanı Vincenzo Monti[1] (1754-1828) örneği gösteriyor. Politik bir ozandır, büyük kutlama odları ve '*invektiva*'ların[2] yazarıdır, ama henüz tepeden tırnağa saray ozanı olduğu için şiirini iktidardan ba-

1) İtalyan şair ve eğitimcisi. (ç.n.)
2) İnvektiva: Keskin saldırı, açıklama, birine saldırmak. (ç.n.)

ğımsız bir biçimde düşünememektedir. Ancak, iktidar bu yıllarda yıldırım hızıyla sahip değiştirdiği için Monti'nin şiiri de yıldırım hızıyla değişti: *Bassvilliana*'sında (1793), daha sonra Napoléon'un egemenliğini, onun ardından da Avusturya Hanedanı'nı övebilmek için henüz Fransız Devrimi'ni lanetlemekte ve papazları övmektedir. Tüm bunları da Barok *panegyricus* gibi çağdışı kalmış bir biçimle yazmaktadır: Halkın linç ettiği Fransız Devrimi'nin Roma temsilcisi Bassville gökyüzünde XVI. Louis'ye olanlardan nasıl utanç duyduğunu aktarır; *Mascheroniana*'da bir İtalyan bilgin göğe çıkar ve orada toplanan Lombardiyalı entelektüellere Bonaparte'ın İtalya ve Mısır başarıları üzerine konferans verir; Bonaparte yurttaşlara sunduğu *Il Prometeo*'sunda bir titan, genç bir komutan dünyaya barışı getirinceye dek insanlığın ne çok acılar çekmesi gerektiğini anlatır.

• FOSCOLO

İtalyan romantizminin ilk büyük adı Ugo Foscolo'dur (1778-1827). Venedik'e Zenta'dan, Yunan deniz kıyısından gelmiştir, annesi Yunanlıdır ve bunu gururla belirtir; çünkü o sıralar Avrupa'nın en soylu yürekleri Yunanistan'ın bağımsızlığı için çarpıyordu. Foscolo'nun kendisi de özgürlük savaşçısı, derken mülteci oldu, İngiltere'de serüven dolu, saygın ve biraz gülümsenen, gösterişçi İtalyan sürgünlerinin uzun dizisini o başlatmıştır. *I sepolcri* adlı uzun şiirinde modern hijyenik itirazlara karşılık gömütlerin Antik ve İtalyan yöntemini savunur. *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798) adlı mektup-romanında, bu İtalyan *Werther*'inde, bir genç intihar etmeden önce Euganei dağları arasında yeryüzü acılarını ve düşkırıklığını anlatır yakınarak.

• PELLICO

İtalyan özgürlük hareketlerine, *Le mie prigioni* (1832) adlı anı yazılarıyla kalıcı bir yazınsal anıt diken bu hareketlerin şehidi Silvio Pellico'dur (1789-1854). Kitap etkileyici bir biçimde basit ve içten bir tonla yakalanmasını, Venedik mahkemesinde olanları, kurşun hücrelerinde, Moravya'daki Spielberg zindanlarında çektiği uzun acıları anlatır. Macarlar açısından ilginç ve duygulandırıcı yanı, aynı yazgıyı Kazinczy'nin[3] arkadaşları ile birlikte paylaşmış olmasıdır.

Hiçbir ölçüye sığmayacak biçimde acı çektiler; yalnızca aç kalıp kötü davranışla karşılaşmadılar. Dış dünya ile ilişki kurmaları yasaktı, Pellico yıllarca anababasının ölmüş olduğu sanısıyla yaşadı. Bir süre için dinin avuntusundan da yoksun olmak zorundaydılar; çünkü papazların Avusturyalıların casusu olduğundan korkuyorlardı, okumalarına pek izin verilmiyordu ve zamanla zorunlu çalışma da yapmaları gerekmişti. Ama, yine de, en büyük acı yalnızlıktı, özellikle de topluluktan, dostlardan çok hoşlanan bir yaradılışı olan Pellico için. Öylesine sevgi doluydu ki birini sevmeden yaşayamıyordu: Gardiyanın küçük kızını, komşu hücredeki çok güzel ve acı bir sese sahip kadını ya da başka kimse yoksa köşedeki örümceği. Ve paydaşı olduğu her sevgiyi özenle kaydetti: Basit insanlar, örneğin gardiyanlar yabancı bir ülkede bile zavallı tutsaklara karşı iyi

3) Ferenc Kazinczy (1759-1831): Macar yazar ve dilbilimci. (ç.n.)

davranıyorlardı: Belki de bu İtalyan soylularının kendileri için de acı çektiklerini duyumsamışlardı.

Bir mucize eseri her türden acıyı aştı, oysa, bağlaştığı arkadaşları sırayla yanı başında ölmüşlerdi; on yıl sonra bağışlandığı ve İtalya'ya geri döndüğü günü de gördü. Belli ki, acılar arasında giderek derinleşen dindarlığı bu kırılgan ruha güç vermişti – ve tabii gerçek bir yazardı o. Acıları arasında bir an için olsun yazarlıktan vazgeçmedi; yıllarca yalnızca kötü kahve içerek yaşadı, yemekten vazgeçti ama kâğıttan vazgeçmedi. Ve de hiçbir kurnazlığın ve gardiyan iyiliğinin bir işe yaramadığı zamanlarda (Avusturyalı yetkililer boş kâğıdın zalimler için ne denli tehlikeli olduğunu iyi bilirler), oyunlarını, destanlarını ve romanlarını masanın üzerine yazdı ve yer kalmadıysa yazdıklarını silip yeniden başladı. Acılara kahramanca katlandı; çünkü, belli ki, bulanık bir biçimde de olsa, tüm bunların bir yaşantı gereci olduğunu duyumsuyordu, korkunç, ama görkemli bir armağandı, dünyaya gelişinin nedeni olacak kitabı bir gün yazabilecekti: *Zindanlarım*'ı.

• MANZONI

Eğer Pellico Kazinczy'yi anımsatıyorsa, büyük romantik romancı Kont Alessandro Manzoni (1785-1873) çok daha güçlü bir biçimde József Eötvös'ü anımsatır. Seçkin, hali vakti yerinde biridir, İtalya'nın kurtarılmasına yönelik hareketleri derin bir paydaşımla izlemekte ve desteklemektedir, ama devrimci araçlara o da yabancıdır. Onu da tıpkı Eötvös'ü olduğu gibi üst düzey, en kutsal konuları göz önünde bulunduran ve yine de pratikte idealist olan, o dostça, ama kendisini aldatmak konusunda az sayıda düşler besleyen insan sevgisi etkilemektedir. O da uysal ve akıllıydı, dar çevresinde mutlu bir yaşam sürdürüyordu ve gençlik düşlerinin gerçekleştiğini, *Unità Italia*'yı gördü.

• *I PROMESSI SPOSI*

En ünlü yapıtı tarihsel romanı *Nişanlılar*'dır (1824). Denebilir ki, yüzyılının her tarihsel romanı gibi o da Walter Scott çizgisine bağlıdır, ama İtalyan yöresi, İtalyan tarihi, İtalyan ruhu yine de tümüyle başka bir renk katar. İspanyolların ve toprak ağalarının ezdiği XVII. yüzyıl Lombardia'sındayız, gözlerimizin önünde açlıktan dolayı bir Milano ayaklanması ve büyük bir veba salgını gerçekleşmektedir ve bu sırada bizler durmadan yeni engellerle karşılaşan nişanlı bir çiftin nikahının kıyılamamasının öyküsünü izleriz. Geniş kapsamlı romanın en başta gelen çekiciliği Manzoni'nin güçlükle belirlenen İtalyan akıllılığıdır ve bu da Eötvös'ü anımsatan kıssadan hisselerde dile gelir. İtalyanlar yaşamın gerçekliğine bir biçimde daha yakındır ve insani konularda kuzeyli halklara göre tutturacağı yolu daha kolay bulur; ama belki de bu akıllılık öylesine sıradan ve kendiliğinde anlaşılan bir şeydir ki törensel gelenekler arasına sıkışan yazınlarında çok seyrek olarak dile gelir. Manzoni'yi o tarihten beri aşan biri çıkmamıştır. Manzoni öyle akıllıydı ki, *I promessi sposi*'yi yazdığı zaman bir broşüründe tarihsel romanın olanaksız bir yapıt türü olduğunu kanıtlamıştır.

I promessi sposi'nin herkesin okuması gereken romanlar arasında yer almamasının nedeni belki de Manzoni'nin romanında aşırı ölçüde basit insanları kahraman olarak seçmesidir. Yiğit Lorenzo Tramaglino çok sempatik bir gençtir, onurludur, ama bunun

yanı sıra kurnazdır da, trajik bir yazgısı vardır ve onun yanı sıra biraz komiktir, ondan daha insancıl ve daha İtalyan bir insanı düşlemek güçtür – yine de, ölümsüz kahramanlarda olduğu gibi, simgesel bir yüksekliğe çıkabilecek, yazgısında ortak bir yazgının belirebileceği, alınacak eşsiz bir dersin yansıyabileceği biri olacak boyutlarda değildir.

• LEOPARDI

İtalyan romantizminin gururu Kont Giacomo Leopardi'dir (1798-1837). Yeryüzü acısının ozanıdır; onun yeryüzü acısında hiçbir poz, hiçbir ikinci Byronizm yoktur, ne de çağın modası vardır; umutsuz bir ses tonuyla yaşamı ve acıları dile gelir. Leopardi başka bir çağda yaşasaydı o zaman da Leopardi olurdu, acının ve terk edilmişliğin şarkıcısıydı o.

• YAŞAMI

Aile kurumu hiçbir yerde İtalya'da olduğunca güçlü değildir. Manzoni ailenin romantiğidir ve Leopardi de ailenin kurbanıdır. Erken gelişmiş, şaşırtıcı bir entelektüelliğe sahip çocuk ana-babasınca kuş uçmaz kervan geçmez Recanati'de, lanetli bir taşra şatosunda, o sıralar benzerinin çok görüldüğü tipik İtalya'da tutsak edilmiştir. Onu kısmen tasarruf etmek için tutsak etmişlerdir, kısmen de dış dünyada çocuğu o lanet olası modern düşüncelerin, özgürlüğün estirdiği havanın saracağından korkmaktadırlar. Leopardi sıkıntıdan kitap okumaya verir kendisini ve hastalanıncaya dek okur, gözleri bozulur, omurgası zayıflar. Kaçmayı dener, ama para yokluğu onu utanç dolu bir geri dönüşe zorlar. Sonunda, 1822'de, yirmi bir yaşındayken Recanati'den çıkar ve bu tarihten sonra yoksul bir biçimde, ama özgürce yaşar – ama artık çok geçtir. Giderek etkisini artıran hastalığı onu yatağa bağlar, yaşamın düşsel güzellikleri konusunda yazınsal yaşamın belirsiz sevinçlerinden başka bir şeyi tanıyamaz.

• KÖTÜMSERLİK

Wertherci ve Byroncı yeryüzü acısınından çok daha derin ve karanlık kötümserliği böyle doğar. Anlaşılan, insanın karanlığı böylesine açık bir biçimde görebilmesi için aydınlık Latin soyundan gelmesi gerekmektedir. Doğa, der, insanların mutluluğuyla ilgilenmez, insanlık dışı bir aldırmazlıkla yalnızca yaratır ve yok eder. Yok edici güçler yaratıcı güçlere baskın geldiği için çekilen acılar ölçülemeyecek denli çoktur sevince göre. Sevinç mi? Belki de yoktur bile, ozanların sözünü ettiği 'donna'lar belki de hiç yaşamamışlardır, yalnızca kitabın, düşüncenin soğuk avuntusu kalır geride.

• YAPITLARI

Özdeyişsel düzyazı yapıtları (*I Pensieri, Operette morali*) bu umutsuz acıdan söz ederler. İçlerinde hem düşünsel, hem de acımasız temizliğiyle Pascal'ı anımsatan bir şey vardır: İnsan sonsuz ölçüde küçüktür, ama bilinci sonsuz ölçüde büyüktür ve tüm varlıklar içinde küçüklüğünü bilen yalnızca odur. *Şarkılar*'ı bu acıyı şarkıya dökerler, şu özgür dizelerde dalgalanan uzun ağıtlar da, örneğin, *Il passero solitario*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* vb.

• İTALYAN DİLİ

İtalyan şiirlerini okurken insan kendisini saran şeyin ne olduğunu, şiir mi yoksa İtalyan dilinin karşı konulamaz ozansallığı mı olduğunu bilemez. Her İtalyan ozanı birbirine o denli benzemektedir (en azından bu konudan anlamayanların gözünde) ve içlerinde ılık ılık salındıran güzel hitabet öylesine ortaktır ki insan bu ikinci olasılıktan kuşkulanmaya eğilim gösterir. Bu hitabet Leopardi'nin şiirlerinde de eksik değildir; ama bir iki bölümde birdenbire o derin, inanılır ve neredeyse yakıcı Leopardi'ce terk edilmişlik ve acı baş gösterir, ve bu, ılık, tatlı ve İtalyanca metinden beklenmedik bir biçimde bize doğru sel gibi boşanan şeyden daha etkileyicidir.

İSPANYOL ROMANTİZMİ

• GEÇMİŞ

İspanyol yazını XVIII. yüzyılda, tam bir siyasal çöküşün görüldüğü bu çağda susmuş ve XIX. yüzyılın başında da kendisinden çok söz ettirmemiştir. Yabancı romantiklerin, Byron'ın, Hugo'nun, Musset'nin, Tieck'in vb. imgelemleri hiçbir yerde romantik İspanya'da olduğunca severek vakit geçirmemiştir. İspanyol tarihi, İspanyol halk yaşamı ve eski İspanyol yazını bu sıralar tüm Avrupa'yı sürekli olarak esinlemektedir – ama İspanyolların kendilerini değil. Ama bu anlaşılır bir şeydir, çok uzun bir geçmişe sahip bir halk olan İspanyollar ve İtalyanlar öteki halklar gibi kendi geçmişlerine yönelmediler. Onlar için geçmiş boğucu bir yük, borç, vicdan azabıdır. Yapılardan, anıtlardan sürekli olarak kendilerine bakan geçmiş, tıpkı Byron'ı o korkunç akşam yemeğine bekleyen Commendador'un taş heykeli gibidir. Romantik çağ İspanyolu'nu şiir ilgilendirmemektedir, onun için aşırı ölçüde "ozansal" bir halktır; şiirlerin yerine güzel bir gerçekliği daha çok tercih eder. Ozanlar hiçbir yerde bu dönemin İspanya'sında olduğunca gereksiz insanlar olmamışlardır.

• ESPRONCEDA

İspanyol romantizmi iki addan ibarettir: Espronceda ve Zorrilla. Jose de Espronceda (1808-1842) bir addan, serüven dolu bir yaşamın anısından öte bir şey değildir. Byroncı bir asi ve özgürlük kahramanıdır, zindanlardan kaçar, 1830'da Paris barikatlarında savaşır, Lehler uğruna savaşım verir, kadınları kovalar, nutuk çeker, gazetecilik yapar ve önderliğe soyunur, ta ki yanıp da otuz iki yaşında ölünceye dek. Başyapıtı *El estudiante de Salamanca* adlı manzum öyküde Don Juan motifini işler.

• ZORRILLA

Don Juan söylencesi Jose Zorrilla'nın (1817-1893) en tanınmış oyunu *Don Juan Tenorio*'nun da konusudur. Zorrilla devrimci değildir; onda İspanyol şiirinin dindar Katolik geleneği yaşamayı sürdürmektedir. Hatta ölmüş olan Dona Iñez'in gölgesi kendisini ikna edince Don Juan'ı da Katolikliğe döner. Bu oyun, *Değirmenci ve Çocuğu*'nun

İspanyol versiyonudur, her Tüm Azizler Gecesi'nde oynanır. Bunda şaşacak bir şey de yoktur, çünkü yalnızca dindar Dona Iñez'in gölgesi belirmekle kalmaz, yakışık alacağı üzere heykel kaidesinden aşağı inmez ve Zorrilla söylenceyi bir adım daha öteye götürür: Don Juan'ın özenli babası ölmeden önce Don Juan'ın kurbanlarının her birine bahçede bir anıt diktirir ve son an gelip çattığında tüm heykeller baykuşlarla ve yılanlarla donatılmış olarak canlanır. Ama Don Juan'ın sevisel itirafları çınlarken İspanyol dili ne de güzeldir!

Zorrilla spontane çalışan bir yetenekti, öteki en ünlü oyununu, *El Puñal del Godo*'yu yirmi dört saatte yazmıştır, büyük bir manzum öyküsü ise Gustave Doré'nin aslında Tennyson'ın bir yapıtı için hazırladığı ilüstrasyonlar izlenerek yaratılmıştır.

İspanyollar büyük ulusal romantikleriyle pek uzun süre ilgilenmediler. Zorrilla 1850'de, artık ünlü bir ozanken ve açlıktan ölmek üzereyken önce Fransa'ya, oradan da Mexico'ya kaçtı ve 1866'da yoksul bir durumda geri döndü, ancak yaşlılığında devletin bir yardımını gördü. Oyunları ara sıra hâlâ sahnelenmektedir, şiirleri (*Cantos del Trovador* vb.) müzikalliklerine karşın pek az okunmaktadır.

Leh Romantizmi

Leh yazınının tarihi şaşırtıcı bir biçimde Macar yazınınınkine benzer. Coğrafi komşuluk, ortak din, toplumların benzer yapısı, birbirine çok benzeyen yüzyıllık tarihsel güçlükler, iki halkın birbirine akraba yaradılışı birbirine akraba sesler yarattı; aradaki tek ayrım Lehlerde her şeyin Macarlara göre aşırılığa kaçmasıdır. Onlar iç denetimden, suskun boyun eğişten yoksundular, bizim János Arany oluşumuz gibi bir şey yoktu onlarda; buna karşılık, Leh ozanlarda imgelem daha zengindir ve fizik ötesine kaçan çizgi daha baskındır.

• ESKİ YAZIN

Yazılı metinlerle onlarda da bizde olduğu gibi geç karşılaşılır. Elyazması dinsel yazınlarını ve aynı zamanda tüm düşünsel açılımlarını zengin bir Ortaçağ'a sahip akraba halk Çekler güçlü bir biçimde etki altında tutar. Kendilerinin bir ulus olarak ayrımına varmaları Reformasyon (özellikle Üniteryenler büyük bir rol üstlenir) ve hümanizmin yüzyılına denk düşer. İlk büyük ozanları Jan Kochanowski (1530-1584) Fransa'da, Ronsard'ın yanında ulusal dilin poetik olanaklarının ayrımına varır; *mezamir çevirileri* tıpkı Bálint Balassa'nınkiler gibi görkemlidir. Daha az önem taşıyan bir diğer ozanları Adam Czachrowski Balassa ile birlikte Eğri'de askerlik yapar, Lehçe, Macarca ve Latince şiirler yazar, Balassa'dan çok şey öğrenir – bunlar da iki ulusun Rönesansının birbirine ne denli yakın olduğunu göstermektedir.

XVII. yüzyılda onlarda da Cizvit Baroku egemendir, onların da Barok destanları, geveze ve sevimli yüksek rütbeli ozanları vardır ve onlarda da XVII. yüzyılı esinleyen coşkular yavaş yavaş söner. Temel çıkış noktası onlarda da XVIII. yüzyılın ilk yarısıdır,

yüzyılın ikinci yarısında onlarda da yenilenme başlar. Onların yenilenme tarihi bizimkinden bir on yıl daha erkendir: 1763. Ulusal canlanma yiğit kralları Poniatowski Szanislo'nun kişiliğine bağlıdır. Önderi Bessenyei[4] gibi felsefi yolculuk romanları da yazmış olan piskopos Ignacy Krasicki'dir (1735-1801). Verimli sahne yazarları Kont Fredro (1793-1876) belki de Károly Kisfaludy[5] ile koşuttur, ama onun Kotzebue'yi değil de Molière'i izlemiş olması övgüye layıktır.

• ROMANTİZMİN GERİ PLANI

Ama tüm bunlar yalnızca yerel bir önem taşıyor. Lehlerin dünya yazınına dönük katkıları romantizmdir; Lehlerin Avrupa'nın yazınsal birliğine eşit olarak katılacakları o yapıtlar bu sırada olgunlaşır. Altın çağları 1820-1850 arasındaki dönemdir, ki kahramanca başkaldırı (1830) öncesi ve sonrasında dünyanın politik paydaşlığı ve onlarla aynı duyguları paylaşması söz konusudur. Lehleri de bireysel, ulusal, halkçı ve tarihsel çizgileri arayan romantizm kendi hazinelerini aramaya yöneltir, kendi kendileri olmayı onlara tıpkı Macarlara ve Almanlara öğrettiği gibi onlara da romantizm öğretir. Ruslar ve İskandinavyalılar da kendilerinin ayrımına böyle vardılar ve yine de romantizm onlarda yazının altın çağı olmadı. Lehler için böyle olmasının, yani Ortak Avrupa romantizminin belli bir yanını en güzel biçimde dile getirmelerinin nedeni, bir yandan Lehlerin romantik insan idealine herkesin bildiği gibi benzemesi, tutkulu ve acılı olması, cömert ve müzikal olması, Dionyssos nitelikli olması, mantıklı düşüncenin onlara başkalarına göre pek az egemen olmasıdır. Öte yandan, içlerindeki şiir altınının trajik Leh yazgısı, büyük ulusal deneyim ateşinde tavlanmıştır. Romantiklerin pek çoğunda yalnızca bireysel, ruhsal ya da fizik ötesi acılar romantik üzüntüyü yaratırken, Lehlerin gerçekten de ağlamaları için bir neden vardır ve ağlamaları da çok daha inanılırlık taşır: Yurtlarından olmuşlardır, ateşli öç alma arzuları ve "yenik ordular ile gözüpek umutlar" arasında acı bir mülteci yaşamı sürdürmektedirler; tarih felsefeleri gözüpek bir düşçülük değildir, varoluşsal bir sorunu serer ortaya: Halklarının hâlâ bir geleceğinin olup olmadığını sorarlar yokoluşun gölgesinde titreyerek.

• OZANSAL BİLİNÇ

Ozansal görev bilinci de burada Batı'ya göre daha düzeyli, daha yoğun, daha ortaklaşadır. Çünkü ozanlar yapıtlarını yazdıkları zaman Lehistan onların yapıtlarından başka bir yerde yaşamamaktadır artık; onlar ve yalnızca onlar korumaktadırlar halklarının geçmişini ve yalnızca onlar düşlemektedir uluslarının dirileceği günü. "Benim adım milyonlarca," der Mickiewicz'in *Dziady*'sinin kahramanı, "çünkü milyonlar adına seviyor ve acı çekiyorum." Bu çizgiler de Macar romantizminin çizgilerini alabildiğine anımsatmaktadır, ama Lehistan'ın yazgısı da Macarlarınkine göre daha uç, daha trajiktir. Leh

4) György Bessenyei: Yazar, filozof, kültür politikacısı, Macar Aydınlanmasının ilk bölümünün önderi (1747-1811) (ç.n.)

5) Károly Kisfaludy: Yazar, ozan, Macar romantizminin ilk kuşağının yazınsal örgütleyicisi ve önderi (1788-1830). (ç.n.)

ozanı mülteciliğinin tuhaf, yaşam ve kâbus dolu bir düş arasında titreşen yıllarında yalnızca bir Byron rolü oynamaz, onu yaşar da, zorunlu bir biçimde kendisi de romantik bir şiirin kahramanı gibi olacaktır, tüm romantizmde şiirle gerçeklik arasındaki en az uzaklık burada görülür.

• BÜYÜK ÜÇLÜ

Büyük Leh üçlüsünün her üç üyesi de mülteciydi. Mickiewicz, Slowacki ve Krasiński. Ama belki de bu ozanlar mülteci doğmuşlardı: Varlıklarına uzaklık coşkusu, ateşi denk düşüyordu. Başat nostaljileri için sevdikleri her şeyden uzak olmaları gerekiyordu, varlık ve yokluk arasındaki o titreşim gerekiyordu, insan ve yazgı daha doğuştan birbiri için biçilmişti. Mistik bir depreşme içinde yanıp tutuşmalarıyla da birbirlerine benzerler ve her üçünün yaşam çizgisi de bir biçimde büyük sevdalarla, vuslattan önce tuhaf bir biçimde, hiçbir neden yokken parçalanan sevdalarla çarpık kalır.

• MICKIEWICZ

Dünya yazınında adı olan üyeleri Adam Mickiewicz'tir;[6] Leh yazınının temsilcisi odur. Leh romantizminin en kendine özgü bildirisini, Leh *Mesihçiliğini* biçimleyen o olmuştur. *Leh Halkı ve Leh Hacılarının Kitabı*, bir Kutsal Kitap gibi, peygamberlerin kitaplarının ses tonuyla uluslar arasında Lehistan'ın görevinin ne olduğunu anlatır. Maddeciliğe batmış olan çağda Lehistan insanlığın ruhudur. Tüm insanlık için üstlendiği acılarıyla insanları yeniden kurtaracaktır, uluslara sevgiyi, bağışlamayı, barışı öğretecek olan Lehistan olacaktır. Leh ruhunda mistik dindarlık ile acı acı yanıp tutuşan yurt sevgisi birbiri içinde erir; her ikisinin bireşimi Mesihçiliktir. Mesihçilikte Çeklerle ve onları en çok ezen Ruslarla akrabadırlar. Bu Slav idealizmi Faustçu Batı'ya oldukça yabancıdır, daha çok Doğu'ya, Hindistan'a işaret eder: Savaşarak, iradenin sonuna dek gerilmesiyle değil de pasifizmle, acı çekerek amaçlarına ulaşmayı arzulamaktadırlar.

• ATALAR

Yaşamının en önemli başyapıtı olarak *Dziady*'yi, *Atalar*'ı (1833) sayıyordu ve bunun üzerinde çalışarak tüm gençliğini harcamıştı. Epik bir doğaya sahip dramatik bir şiirdir. Leh Katolikliği başka halklara göre pek çok halkçı öğeyi saklamıştır: Örneğin, sevgili ölülere armağanlar verilen ve bu armağanları almaya gelen atalar bayramı. Şiir

6) Adam Mickiewicz 1798 yılında Litvanya'da, Nowogrodek yakınlarındaki Zaosie'de doğdu. Litvanlar onun kendi yazarları olduğunu ileri sürerler, kendisi de asıl yurdunun Litvanya olduğunu söyler, ama ailesi eski bir Leh soylu ailesidir. 1815 yılında Vilnius Üniversitesi'ne girer, ilk şiirlerini bu sırada yazar. Yurtsever öğrenci hareketlerine katılır. 1823'te Rus tepkisi baş gösterir, Mickiewicz'i pek çok arkadaşıyla birlikte hapse atarlar, sonra Rusya'ya göç ettirirler. Kırım Yarımadası'nı dolaşır, Puşkin ile arkadaşlık kurar. 1829'da Çarlık devletini terk eder. Roma'da dindarlığı pekişir. 1830 yılında devrim haberini alınca yurduna döner, ama geç kalır. Paris'e sığınır. 1840 yılından başlayarak Collège de France'ta Slav dilleri ve yazınları dersi verir. 1844 yılında siyasal propagandaya ağırlık verdiği için görevinden alınır. Bu arada, Towianski'nin mistik öğretisinin etkisi altına girer ve bu da onun yazarlık çalışmalarını dumura uğratır. Kırım Savaşı patlayınca İstanbul'a gider, burada Ruslara karşı bir Leh alayı toplamak istemektedir, 1855 yılında koleradan burada ölür.

bu törenle başlar, derken çok çeşitli öğeleri içinde eritir: Rus zorbalığının sarsıcı bir güç taşıyan dökümünü, baskıyı yöneten senatör Nowosilcow'un ruhu çevresindeki fantastik şeytansılığı, bulanık kehanetleri ve ünlü "spontane davranışı"; bu spontane olayda ozan Konrad kendisiyle eş tuttuğu Tanrı'yı yarışmaya çağırır, çünkü Tanrı'nın yaratıcılığının kendisinin yaratıcı imgelemini geçemeyeceğini ileri sürer. Büyük Lehlerin ozanlık bilinci çağdaş ozanlarınkinden daha güçlüdür, hatta belki de Victor Hugo'nunkinden bile; varlık ve yokluk arasında usdışı bir titreşim sırasında, Mickiewicz, içinde büyüsel bir idealizm duyumsar, öyle bir duygudur ki bu, şiirinin gücüyle gerçeklikte de dünyalar kurabilecektir ya da yok edebilecektir. Konrad, Eyüp gibi, Tanrı'yı Lehlerin yazgısından sorumlu tutar ve gökyüzü inatla susmayı sürdürdüğü için ona bağırır: "Sen evrenin babası değilsin!" Şeytanlar korosu onun sözünü keser: "Çarısın!" Böylesine bir lanetlemeyi yalnızca çok dindar kişiler bilebilirler.

• *PAN TADEUSZ*

Ama okuyucular ve daha sonraki çağ *Atalar*'ı değil, neredeyse bir yan uğraşı olarak, hiçbir özel hırs gözetmeksizin yazdığı *Pan Tadeusz*'u (1834) en iyi yapıtı sayar. Bu manzum öykü, Brandes'e göre, XIX. yüzyılın tek destanıdır. Leh ozanı o kendine özgü durumu dolayısıyla gerçek destanlara yaklaşmayı o denli başarmıştır ki bu yüzyılda belki de başka hiç kimse bunu yapamamıştır. Vörösmarty ve János Arany gibi kimse destan konusu aramaya uzak geçmişe gitmemiştir. *Pan Tadeusz* neredeyse ozanın yaşadığı çağda geçmektedir, yani Napoléon savaşları çağında, Litvanya'da. Dünyanın sürüklenip gittiği sürecin dışında kalan bu yörede, XIX. yüzyılın en başında, destanların geçebileceği dünya düzeni, feodalizm hâlâ hiç dokunulmaksızın yaşıyordu. Walter Scott romantizmi burada çoktan olup bitmiş bir şey değil de yaşayan dündür. Soylular henüz kendi hesaplarına savaşıyorlardı, büyük mülk davalarını bizde de olduğu gibi silahla el koyarak çözümlüyorlardı; destanın konusu bu tür bir komşular arası seferdir.

• SOYLU DÜNYASI

Betimlediği soylu dünyası atmosfer bakımından Puşkin'in *Anyegin*'ine benzer (ama *Anyegin* atmosfer bakımından daha iyidir), gerçekçilik bakımındansa eski Macaristan'a yakındır. İnsanlar avcılıkla, yeme içmeyle, mantar toplayarak bol bol vakit geçirir, herkes başkan, yüksek mahkeme yargıcı, hazinedar ya da benzeri bir yüksek unvan sahibidir, yalnızca soyluların oturduğu köyleri ve dış politikadaki şaşılası bilgisizliği görürüz, her şey öylesine bizdeki gibidir ki! İnsan bu yapıtı okurken durmadan János Arany'ın çağ açısından daha yakın bir konuyu seçmemiş olmasına üzülür durur; öyle yapmış olsaydı, Macar soylularının dünyası da gelecek çağlar ve Avrupa için tıpkı Leh klasiği *Pan Tadeusz*'ta yapıldığı gibi sonsuzluğa katılmış olacaktı.

• SLOWACKI

Leh yazınını bilenler Juliusz Slowacki'ye (1809-1849) Mickiewicz'ten daha çok değer verirler. Slowacki kendisinden daha yaşlı ve daha saygın Mickiewicz'in hasmı olmaya

namzetti, yaşamının merkezinde yer alan tutku Mickiewicz'e duyduğu kıskançlıktır; pek çok yapıtını esinleyen, Mickiewicz'in bir yapıtını aşmak arzusudur. Her konuda Mickiewicz'ten daha aşırıdır, imgelemi daha zengindir, daha oyunumsudur, genel olarak ona egemen olan çizgi, imgedir. Mistisizmi ve Mesihçiliği de de daha aşırı ölçüdedir ve erken bir ölüme doğru ilerleyen ozanda varlık ve yokluk sınırındaki Leh titreşimi daha güçlüdür. Slav edilgenliği de daha güçlüdür: Şiirlerinden birinin adı ve aynı zamanda başkahramanı *Kordian*, bir zalime yapılan suikastı yaşar ve o zalimin huzuruna çıkmadan önce yere yığılıp ölür.

• ŞEYTANSILIK

Romantizm onda kendisini aşıp yüzyıl sonunun dekadanlığına ve –Katolik Leh'in de tıpkı Katolik Fransız gibi doğası gereği eğilimli olduğu– şeytansılığına doğru ilerler. Slowacki bir Leh yurtseveri olarak kimi imgelerle özellikle büyük bir sevgiyle ilgilenir; kahramanlarından biri yurdu için, zalimden öç almak için kötü ve aşağılık bir eylemde bulunur. Mickiewicz'in *Konrad Wallenrod*'u da Litvan olmasına karşın Alman şövalye birliğine girer ve Almanları tuzağa düşürmek için zamanla onun başkanı olur – ama Slowacki onu fersah fersah aşar, onun kahramanı düşman karargâhına geçer, burada haini büyük bir sevinçle karşılarlar, öpücüklere boğarlar ve ölmeye başladıklarında kendilerine veba bulaştırdığını anlarlar. Bu, yüzyılın büyük ahlaksal bunalımının özgün Leh biçimidir: İyi ile Kötü arasındaki ayrımları Nietzsche'nin Übermensch düşüncesinin değil, yurt sevgisinin gidereceğini ileri sürer.

• KRASINSKI

Üçlünün üçüncü üyesi Kont Zygmunt Krasiński (1812-1859) içlerinde çevresiyle en çok özdeşleşmiş olanıdır. Babası Napoléon'un kahraman bir komutanıydı, ama daha sonra çarın hizmetine girdi ve sahiplerinin o denli gözüne girdi ki 1856'da Paszkiewicz'ten sonra Lehistan'ın genel valisi oldu. Krasiński babasına tapardı, gençliğinde arkadaşlarının babası yüzünden onu dışlamalarının acısını çekti, yine de, bir yurtseverdi ve ötekilerle birlikte mülteci oldu. Yapıtlarını kendi adı ve babasının soyadıyla yayımlamak istemediğinden ölünceye dek adsız kaldı.

• TANRISIZ SAHNE OYUNU

İki devrimcinin yanında Krasiński daha çok bir karşı-devrimcidir. Ulusal sorunların ardındaki toplumsal sorunları gören ve dehşet duyan ilk kişi odur. Büyük yapıtı *Tanrısız Oyun* (1835) *İnsanlık Trajedisi*[7] ve *Peer Gynt* değerindedir ve olağanüstü bir dramatik şiirdir. Kahramanı İnsan, karısını ve evini şiir ve oyun yazmak için terk eder, derken, ilkiyle gevşek bir bağı olan ikinci bölümde, inançsız bir biçimde inancın savunucusu olacaktır; her iki konu romantizmin temel bunalımını dile getirmektedir. Gerçekten sarsıcı olan ikincisidir. Halk ayaklanır ve efendilerini öldürür; önderleri Pankracy,

7) Macar ozanı, yazarı, gazetecisi Imre Madách'ın (1823-1864) ünlü oyunu. (ç.n.)

şeytani halk gücünün nefretle çizilmiş, ama anıtsal temsilcisidir. İnsan serfleriyle Kutsal Üçlü Burcu'nu savunmaya koşar, burada dine ve feodalizme bağlı kalmış son kişiler toplanmışlardır – ve burada alçak rakiplerinden ve boş kafalı, korkak soylu arkadaşlarından nefret ederek şehit düşer.

Bu yapıt yüzyıl sonu düşkırıklığının güçlü bir şiiridir; aynı zamanda özgürlük-ateşi çağında insanı şaşırtan karşı-devrimci bir suçlama belgesidir: Ellerine geçecek olsaydı özgürlük bunu getirecekti! 1846 yılındaki Galiçya köylü ayaklanması onun korkularını doğruladı.

Üç büyük romantiğin yanında bir dördüncüsünün, Cyprian Norwid'in adı anılmaya başladı; dağınık yapıtlarını Zenon Przesmycki kırk yıl çalışarak bir araya getirmiştir; ötekilerden de çok titreşen, daha kâhin nitelikli, daha fanatiktir, öyle ki, onu yüzyıl dönümü çağı anlamayı başarmıştır.

• KRASZEWSKI

Bu büyükler görüngüleriyle ve büyük zorluklarla Patmos Adası'nda bir mülteci olarak yaşarken yurtta kendi başlarına bırakılmış, aydınlarından yoksun kılınmış okuyucuları yazınsal olarak avutan Jozef Ignacy Kraszewski'ydi (1812-1887). Altmış yıllık yazarlık kariyeri boyunca yüzlerce roman, binlerce inceleme, öykü, tarihsel yapıt yazdı; Leh köy öyküsünü o yarattı, bir başına eni konu bir yazın yarattı.

ONUNCU BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK

XIX. yüzyılın ilk yarısında Avrupa kültürü öylesine önemli bir değişime uğrar ki benzeri Eskiçağ'da, İskenderiye çağında, Hellen kültüründen Hellenizm doğduğunda görülmüştür. Bu büyük değişime Spengler'in kullandığı sözcüklerle kültürün uygarlığa dönüşmesi adını veriyoruz.

"Kültür" (bu dar anlamıyla) Eskiçağ'da da Yeniçağda da aristokrat bir toplumun düşünsel yanıdır. Bu toplumda insanlar kökenleri dolayısıyla, doğuştan eşit değildir. Herkes hiyerarşik bir yapısı olan toplumsal değerler sisteminde yazgının ya da sağgörünün sunduğu yerine uyum sağlar. Yukarıda olan aşağıya inemez, aşağıda olan yukarı çıkamaz; herkes yerini kesin ve kutsal bilir.

Düşünsel işler de kutsal ve kesin yerlerindedir. Amaçlarının ve değerlerinin ne olduğu sorun değildir, tıpkı kralın ve serfin amacının ve değerinin ne olduğu gibi. Herkes her şey önceden belirlenmiş işlevini yerine getirir, yazın da.

"Kültür"ün büyük hiyerarşisinde, yazın, yaşamın dışında ve yaşamın üstünde yer alır. Gündelik yaşamla değil de bayramla ilgili işler arasında bulunur. Pek çok yapıt türünün formülleri ve kuralları da gösteriyor ki, bir zamanlar sıkı sıkıya belirlenmiş bayram törenlerinin bölümleriydiler; bu durum özellikle tiyatro, sahne oyunu için geçerlidir. Yazın dili atasının sihirli, büyülü gücünü taşıyan sözcük, okuntudan oluşan anılarını saklamaktadır; bu yüzden de şiir düzyazıdan daha önemlidir. Biçem daha üst düzeydedir. Betimleme yöntemi stilize, idealizedir. Ozan gizli gizli hâlâ bir zamanlar peygamber olduğunu ve bayramlarda şarkı söylediğini anımsamaktadır. Topluluğun söyleyeceği şeylerden söz eder, kendi adını çoğunlukla tırnak arasına alır, hatta tekil birinci kişi ağzından seslendiği zaman bile. "Kültür" Dante'dir, Shakespeare'dir, Racine'dir ve Schiller'dir.

Bu çağ Batı'da Fransız Devrimi'yle dramatik bir sona ulaşır. Alman klasisizmi ve romantizmi olağanüstü, ama kısa ömürlü bir geriletme, yavaşlatma girişimidir, İngiliz ve Fransız romantizmi artık uygarlığa doğru bir geçiş sürecidir.

Toplum siyasal ve daha da önemlisi sanayi devrimi adı verilen devrimler sonucu demokratik bir değişimden geçer. İnsanın artık katı bir biçimde belirlenmiş bir yeri yoktur, yeri için kendisinin savaşım vermesi gerekmektedir. Tekil insan bundan böyle kuramsal olarak bireysel çalışmasının değeri neyse, topluluğa ne ölçüde yarar sağlıyorsa o ölçüde değerlidir. Pratikte ise ne kadar parası ya da bağlantısı varsa o kadar. Yazar da bu değerlendirmeye tabi tutulur. Kuramsal olarak eleştirmenler ve yazın tarihçileri için değeri, çalışmasının, yapıtının yetkinliği ölçüsündedir; pratik olarak, büyük okuyucu ve izleyici kitlesinin gözünde kazancına göre, hükümetin ona verdiği değere göre ya da moda olma ölçüsüne göre saygı görür.

Yazın yaşam üzerindeki rolünü yitirir. Uygarlıkta bayramlar yoktur, yalnızca çalışma günleri vardır ve arada da çalışmaya verilen aralar vardır. Yazının da bundan böyle yerini ve var olma hakkını kendisinin savaşım sonucu elde etmesi gerekir. İki tutum olanağı vardır.

1. Etkin tutum. Yazının da yaşamla bağlantı kurması ve onun oluşturulmasına etkin bir biçimde katılması gerekmektedir. Törensel yükseltilerden aşağı inmesi, halkın arasına karışması gerekmektedir. Yakıcı gündelik sorunlarla uğraşması, büyük toplumsal ve siyasal sorunlarda tutum alması gerekmektedir. Acımasız ve eleştirel bir gerçeklik-sevgisiyle, basit, herkesin anlayacağı dilde gerçeği betimlemesi gerekmektedir: Gerçekçilik, doğalcılık (natüralizm).

2. Estet tutumu. Yazının gündelik, tekdüze, sanatsal olmayan gerçeklikten tümüyle kopması gerekir. "Fildişi kulesine", düşünceye, Güzelliğin sonsuz düşleri arasına geri çekilmesi gerekir. Yazın arı biçimdir, arı biçim ise yaşamın olumsuzlanmasıdır, yadsınmasıdır. Thomas Mann'ın deyişiyle, yazın yaşam değil, ölüm imparatorluğuna bağlıdır; yaratılar ölüler gibi sonsuz, kıpırtısız bir güzellik içinde donup kalırlar. Odi profanum,[1] estetin "yığınlar"a karşı yalnızca aşağılayıcı jestleri vardır.

İki tür tutum belli bir ölçüde kentsoylu toplumunun ikili katmanlaşmasına karşılık gelir, etkinlik küçük kentsoylunun, estetlik büyük kentsoylunun doğal tutumudur.

"Kültür" yüzyıllarında yazının en yüksek ve en genel etkiyi yaratan tezahür biçimi sahnede sunulan oyundur, en törensel, en kültik karakterdeki yapıt türüdür. "Uygarlık"ta en büyük acıyı çeken budur; çünkü değer evreninde yazın kendisine ayrılmış olan yerini yitirmiştir. Büyük sahne oyunu törensel bir izleyici kitlesi olmaksızın olmaz. "Uygarlık"ta tiyatro artık bir tören, bayram değil de verilen bir aranın, boş dinlenme vakitlerinin geçirildiği bir yerdir, eğlencenin hizmetindedir. Bunun sonucu olarak, tiyatro, tümüyle kentsoylulaşmış İngiltere'de ve Fransa'da yazın olmaktan çıkar, operaya ve boks maçlarına ayrılan yere geçer. İnsanların tiyatroya daha az gittiği öteki ülkelerde oyun özellikle kitap-oyunu olarak yaşamını sürdürür. Kitap-oyununun bir iki ilginç denemesi daha sonra ara sıra tiyatroyu da fethetmeyi başaracaktır.

"Kültür" yüzyıllarında ikincil bir rol oynayan roman giderek daha büyük bir yer kaplar. Paul Ernst romana "monumentale Uniform" adını vermiştir; aslında gerçek bir biçimi de

1) Latince deyiş: Odi profanum vulgus et arceo: Süprüntüden iğreniyorum ve kendimi onlardan uzak tutuyorum. (ç.n.)

yoktur, bayram törenlerinden doğan kuralları yoktur, düşünsel ve yaşamsal her olgu sığar içine, en demokratik yapıt türü budur, göreliliğin doğal yazınsal biçimidir. Zorunlu olmayan biçemi, gevşek yapısı sonucu hiçbir törensel hazırlık yapılmaksızın, özel bir havaya girilmeksizin, her yerde ve her zaman okunabilir. Özgürdür, tıpkı uygarlaşmış insanın okumaya "özgürce" ayırdığı vakit gibi.[2]

Bu, uygarlığın kültür karşısında yine de kayıtsız koşulsuz daha az değerde olduğu anlamına gelmez. Yoğunlukta yitirdiğini yaygınlıkta kazanır. Kültür çok daha fazla insan için erişilebilir olur ve bu yüzden de insancıl, uysallaştırıcı, soylulaştırıcı etkisini çok daha güçlü bir biçimde duyumsatır. Ve dâhilere de her zaman rastlanır, ruhun en derin, düşüncenin en yüksek noktalarına ulaşan dâhilerdir onlar uygarlık içinde. Göreceğimiz gibi, XIX. yüzyıl belli birtakım açılardan yazının en olağanüstü dönemidir.

2) Macarca'da özgür sözcüğü aynı zamanda "boş" (vakit) anlamına gelir. (ç.n.)

1.
Fransız Gerçekçiliği

YAZIN VE SANAYİ

Fransız yazınında romantizm ve gerçekçilik İngiliz yazınında olduğu gibi birbirini izleyen iki dönem değil, yan yana ilerleyen biçem akımlarıdır; tıpkı burada başka yerlere göre romantizmin daha sonra, gerçekçiliğin daha önce ortaya çıkması gibi. Büyük romantikler ve gerçekçi romanın kurucuları çağdaştırlar ve arkadaştırlar.

• TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

Fransız Devrimi'nden sonra Napoléon'un askeri diktatörlüğü ve Bourbon-Gericiliğinin onyılları beyhudeydi, olmuş olanı olmamış kılmak olanaksızdı. Fransız kentsoylusu, tıpkı daha önce İngilizlerin ve çok geçmeden de Orta Avrupalıların varacağı gibi, kendisinin bilincine varmıştı. Napoléon'un düşüşünden başlayarak Fransız yazınının okuyucuları nicelik ve nitelik olarak XVIII. yüzyıla göre tümüyle başkadır. Tekniğin gelişmesi ve taleplerin artması birbirini desteklemektedir: Daha büyük sayıdaki okuyucu için yeni basım tekniği buluşları, özellikle elektrikli matbaa (1840) ve ağaçtan elde edilen kâğıt (1844) ile büyük sayıda ve daha ucuz kitap ve gazete üretilebilmektedir; buna karşılık, basın ürünlerinin ucuzluğu okuyucuların sayısını giderek daha da artırmaktadır.

• YAZARLARIN ÖNEMİ

Bunun sonucunda, doğal olarak, yazar sınıfının önemi olağanüstü büyür. XVIII. Louis ve özellikle X. Charles'ın hükümeti artık yazının bir düşman olarak hesabını görür, her devrimci tedirginlik yazıdan yola çıkar ve Bourbon Hanedanının yaşlı kuşağı 1830 yılında tahtını basın özgürlüğünü sona erdirmek istediği için yitirir. "Kralın ege-

menliği sona erince," der yakınarak Maurras, "savlandığı gibi yüce halka terk etmedi yerini; Bourbonların ardılı *homme de lettres*, yani yazın adamıdır."

• SANAYİ DEVRİMİ

Yine bu sıralarda daha sessiz bir başka devrim gerçekleşti, sanayi devrimi adı verilen devrimdir bu ve etkisi de 1830 olaylarından daha önemlidir: Sermaye egemenliği ele geçirmişti. Yazın kesin olarak ve iyice ekonomik yaşamla bağlantı kurar, bir iş alanı olacaktır. Yazar olmak bundan böyle para getiren bir uğraşıdır. Sahneye yazınsal işadamı çıkar: yayınevi. Kapitalist demokrasiyi yayınevi temsil etmektedir: Ne denli çok nüshaya alıcı bulursa o denli çok kazanacağı için doğal çabası en geniş okuyucu kitlesinin satın alma arzusunu uyandıracak kitabı yayınlamak olacaktır.

• REKLAM

Yardımcı aracı reklam dolayısıyla basındır. *Annonce* yayınevinin adı belirtilerek yapılan ilandır; *réclame* (günümüzde *komünike* diyoruz) ücreti ödenmiş kısa makaledir; görünüşe bakılırsa, gazete, yayınlanan yapıt üzerine birkaç söz etmektedir. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle* adlı incelemesinde, 1839 yılında artık reklamın eleştiriyi öldürdüğünden söz etmektedir. Sanayileşmiş yazının her türlü tehlikesini artık açıkça görmektedir. Bunlardan biri, nicelik açısı, her yerde niteliğin yerine geçmektedir. Nüsha sayısını yalnızca yayınevi değil, yazarın kendisi de hesaba katmaktadır. "Kendi önemini abartarak, dehasını yuvarlak rakamlarla değerlendirmeye başlamaktadır; her kibir fıskiyesi altın yağmuru olarak yere yağmaktadır."

• YERALTI YAZARLAR DÜNYASI

Bir başka tehlike yeraltı yazarlar dünyasının oluşmasıdır. "Günümüzde olduğu gibi," der Sainte-Beuve, "yazarlar alanını böylesine büyük sayıda, böylesine değişik değerde ve neredeyse örgütlü bir yığın kaplamamıştı; bayraklarında tek bir parola var: Yazıyla geçinmek." Yazarlar hiçbir zaman birbirleriyle iyi geçinen kişiler olmamıştı – ama şimdi, gündelik ekmeğin bile söz konusu olduğu günümüzde yazınsal yakın savaş başlar: entrika, yazar, eleştirmen ve yayınevinin suç ortaklığı içinde doğar; yazın giderek daha ciddi bir iş alanına dönüştüğü için giderek çoğalır. Balzac *Illusions perdues*'nün ikinci cildinde o zamanların yazınsal yeraltı dünyasını betimler; yüz yıl içinde hiçbir şey o günden bugüne güncelliğinden yitirmemiştir.

• OKUYUCULARIN DAĞILIMI

Bu yazınsal yeraltı dünyası okuyucuların ikiye bölünmesi sayesinde geçinir. Az sayıdaki seçilmişler, bilgili ve öğrenim görmüş olanların küçük seçkin kitlesi yeni ve değerli olanı arar; ama büyük okuyucu kitlesi çok yeni olana yabancılık duyar, çok değerli olanı da yadırgar, çünkü yorucudur ve düşünsel düzeyini aşar. Dün yeni olanı ararken bugün sindirilmiş gereç olanı arar: herkesin anlayacağı, efendilerin hor gördüğü düşünsel tutumları, "aşağılara inmiş kültürel varlıkları". Bu açıdan bakıldığında büyük okuyucu

kitlesi "halk"tır – ancak beğenisi halka göre çok daha güvenilmez bir durumdadır. Geçen yüzyılın orta yerinde, gerçekçilik çağındaki *ikinci romantizm* de bu tür bir alçalmış kültür değeridir ve her iki Dumas'nın romanlarında okuyucuyu fethetmektedir: İlginç bir okuma parçasıdır, ama daha üst düzey duygusal ve ussal vaatlerle çıkmaz okuyucunun karşısına.

• GERÇEKÇİLİK

Yine de, bir iki çok büyük yazar seçkin okuyucu ile büyük okuyucu kitlesi arasındaki uçurumu aşmayı başarmıştır. Fransızlarda Balzac, İngilizlerde Dickens bu yazarlardandır. Kentsoylu toplumun ruhuna gerçekten uygun düşen yazınsal akımı bu yazarlar utkuya ulaştırır: *Gerçekçiliği*. XIX. ve XX. yüzyıl okuyucusu sorumsuz duygusallığı ve serüvenleriyle ikincil romantizmi eğlence olsun diye sever (günümüzdeki basmakalıp roman, kovboy romanı, dedektif romanı ve tarihsel roman bunlar arasındadır) – ama ciddi bir okuma parçası, gerçek yazın saydığı yalnızca "gerçeği betimleyen" şeydir ona göre. Hatta yapıtın değerini de içinde yer alan şeylerin kendi belirlemeleriyle ne ölçüde çakıştığına, kitapta kendisini ve çevresini ne ölçüde bulabildiğine bakarak anlar. Yazardan ilk beklediği, tıpkı ressamdan beklediği gibi, tıpkısının aynısı bir portredir. Mantıklı düş gücü imgelem dünyasında da güvenilir bir mal arar. Kentsoylular daha Ortaçağ'da bile gerçekçilik yandaşıydılar.

• "UYGARLIK"

Gerçekçiliğin tam anlamıyla utkuya ulaşması bizim kültür çevremizde de, tıpkı Antik dünyada ancak İskenderiye çağında gerçekleşmesi gibi, yine de "geç kalmış" bir olgudur. Gerçekçilik "kültür" değil, "uygarlık"tır. Büyük kültür sırasında aristokrat sanat insanının aklına günlük yaşamın ufak tefek binlerce ayrıntısını kaydetmek gelmiyor; ona, "gerçek değil de onun göksel kopyası", insani gereç üzerindeki büyük tutkuların ve büyük düşüncelerin izi gerekiyordu. Gerçekçilik her şey *göreliliğe* dönüştüğü zaman ortaya çıkıyor, büyüklüğe duyulan duyarlılık ve elle tutulur şeylerin dışında kalan değerler yittiği zaman.

• YAZARLIK BİLİNCİ

Bunun dışında, Fransız gerçekçiliğinde kentsoylu yazarların yeni bir tür öz-değerlendirmesi büyük rol oynar. Romantik ozan kendi değerini fanatikliğinde görüyordu; şimdi, romantizmin duygusal anarşisine karşı tatsız, düşkırıklığına uğramış bir tepki uyandığı zaman yeni yazar içindeki ozansallıktan neredeyse utanır ve onaylanmayı "yalnızca" yazar değil de mantıklı kentsoylu değer ölçütünde, ondan daha öte bir yere sahip bilginliği ileri sürerek, aynı zamanda bilgin de olduğunu ileri sürerek sağlar. Fransız gerçekçiliğinin karakteristik çizgisi bilimsellik hırsıdır: Yazar "döktürmez", tam olarak, acımasızca kaydeder. Balzac insancıl floranın ve faunanın Linne'si, sistematize edicisi olmak istemektedir ve onda henüz ancak metafor olan şey yüzyılın sonunda Zolacı deneysel romanla artık ciddi bir gerçekliğe dönüşür: Roman yazarı kendisini sosyograf ve psikolog

olarak duyumsamaktadır; amacı toplumu ve insan ruhunu devindiren güçlerin bilimsel olarak açımlanmasıdır.

GERÇEKÇİLİĞİN KURUCULARI

Romantizmle aynı yaşta ve pek çok açıdan henüz-romantizme bağlı olan ilk kuşağın büyükleri Mérimée, Stendhal ve Balzac'tır.

• MÉRIMÉE VE STENDHAL

Mérimée ve Stendhal birbirlerine benzerler. Her ikisi de seçkin kişilerdir, devlet hizmetindedirler; bir yığın başka bilimsel ve sanatsal konunun yanı sıra yazınla da uğraşmaktadırlar; her ikisi de kendilerinin yazarlar takımından sayılmasını düzey alçalması sayıyorlardı. Bu yüzden ve beyefendice bir sakınganlıktan dolayı romantizmin etkileyici araçlarından, duygusal salınımlardan, renkli, "güzel" biçemden ve bu biçemin getirdiği tüm sahteliklerden ve gevezeliklerden dehşete kapılıyorlardı. Her ikisi de insanları hor görüyor, onları takma adlarla ve mistifikasyonlarla donatmayı seviyordu. Her ikisinin de "sanki"ye, maskeli oyuna delilik ölçüsünde hayran olmaları göz önüne alınırsa en gerçek romantik onlardır.

• MİSTİFİKASYONLAR

Prosper Mérimée[1] yazarlık kariyerine iki mistifikasyonla başlamıştır: Küçük sahne oyunlarını bir İspanyol oyuncusu gibi *Théâtre de Clara Gazul* adıyla yayımlamış, sonra Macpherson'ın Ossian'ından beri dünya yazınının en ünlü yazınsal sahtekârlığını yaparak *Guzla*'yı (1827) yazmıştır. Guzla bir Güney Slav telli çalgısıdır; "Morlak" baladlarının çevrisini yayınladığı derlemesine bu adı vermiştir. Önsöze bakılırsa, baladları bir Dalmaçyalı İtalyan derlemiş ve düzyazı olarak Fransızca'ya çevirmiştir. Halk şiiri ve *couleur locale*, yani yerel renkler o sıralar Avrupa'da çok modaydı; *Guzla* her yerde coşkuyla karşılandı, Puşkin Rusça'ya, Mickiewicz Lehçe'ye çevirdi, büyük tarih bilgini Ranke kaynak olarak kullandı, bir Alman ise (en azından Mérimée'ye göre) şiir olarak Almanca'ya çevirdi; çünkü Fransızca düzyazıda bile özgün şiir ölçüsünün duyumsandığını sanmıştı. Mérimée oyun olsun diye kitabı donatabildiğince donattı ve bu da büyük olasılıkla onun inanılırlığını artırdı: Karşılaştırmalı filolojik notlar, çeşitlemeler, vampirler üzerine kısa bilimsel incelemeler, şarkıların derlendiği en baştaki kaynağın, Hyacinthe Maglanovitch'in resmi ve özyaşamöyküsü. Derken, ikinci baskının önsözünde *Guzla*'yı Dalmaçya'ya ve Bosna'ya o ünlü yabanıl 'couleur locale'i incelemek üzere yolculuk yapmak isteğinin doğurduğunu, ama bu yolculuk için parası olmadığını, bu yüzden daha sonra Dalmaç-

1) Prosper Mérimée 1803'te Paris'te doğmuştur, 1830'da bakanlık sekreteridir, 1831'de anıtsal yapılar ulusal komiseridir, 1833'te senatör olur. III. Napoléon'un karısı İmparatoriçe Eugénie'nin en yakın çevresine dahildir. 1870'te ölmüştür.

ya yolculuğunun esinleyeceği kitabı yazmaya karar verdiğini itiraf etti; bu kitabın sağlayacağı gelirle bu yolculuğu yapacaktı. Ama bu açıklamanın kendisi de bir mistifikasyondu. *Guzla* romantizmin egzotizme hayranlığıyla alay eder; baladlar çok ilginçtir, en tuhaf olanı da içlerinde gerçekten de Dalmaçya dağlarına uyan bir havanın olmasıdır.

• ROMANLARI

Gerçekten büyük yaratısı üç kısa romanıdır: *Colomba* (1840), *Carmen* (1847) ve *La double méprise*... Mérimée'yi de tıpkı çağdaşları gibi tutkulu insanlar, yöreler ve konular çekiyordu, ama –gerçekçilik burada başlıyor– o artık fikranın da tutkusuz, anlamsız bir yüzle anlatıldığında daha çok eğlendirdiğinin ayrımına varmıştı, biçem renkli değil de basitse romantik öykü de daha etkileyiciydi. İçedönük doğası romantik öznelliğe karşı yabancıydı, yazılarında kendisini ele vermekten alabildiğine kaçındı, hatta yazarın kişisel biçeminin sınırları içinde dahi buna yanaşmıyordu. Herkes gibi yazmak istiyordu. Biçemin zenginliğini anlatımın görkemli, özlü yanı ve çeşitliliğiyle kapattı. Arı şiir olduğu gibi, arı düzyazı sanatı da vardı; Mérimée bunun ustasıdır; hem romanlarında, hem de öykülerinde (*La Vénus d'Ille*, *La vase Etrusque* vb.).

• STENDHAL

Stendhal[2] daha da öteye gitmiştir. Biçeminin kuru olması için yazı yazmaya başlamadan önce sürekli olarak yasa kitabı okuduğunu savlamıştır, böylece, aklına çağdaşlarının anlatılarını süsledikleri küçük çiçekçikler gelmeyecektir.

• DANDY

Bu tuhaf davranışlı dandy, tıpkı Mérimée gibi, yazmaya geç başlamıştır; önce Napoléon'un ordusunun ardında tüm Avrupa'yı dolaşmış, hiçbir yerde hiçbir şey yapmamış, yalnızca kadınları sevmiştir (en çok da umutsuzca), bir de müziği. İlk romanı *Kızıl ile Kara*'yı kırk sekiz yaşında yazmıştır. Yazı yazmayı pek ciddiye almamıştır, ilk yapıtlarında İtalyanca elkitaplarından uzun bölümler çalmış, yazılarının büyük bölümünü yayımlamamıştır. Takma adlar ardına gizleniyordu, "Stendhal" adı küçük bir Prusya kentini ölümsüzleştirmiştir; gömüt taşındaki yazı bile sahtedir: *Arrigo Beyle, Milanese.*

Poz takınmanın ve şaşırtıcı içtenliğin ölçüsüz bir karışımıdır. Tüm varlığıyla salt sahteliktir ve öylesine ruhbilimsel gerçeklikleri gözler önüne serer ki ondan önce hiç kimse dile getirememiştir bunları. Kendisini yapıtlarından uzak tutar, romantik öznelcilikten dehşete kapılır ve yaklaşık elli ciltlik bir özyaşamöyküsü bırakır geride; bunlar 1888 yılında, canı sıkılan bir Leh tarafından bulununcaya dek Grenoble Kütüphanesi'nde tozlu bir sandığın içinde beklemiştir, günümüze gelinceye dek bir bölümü yayımlanmıştır ancak.

2) Stendhal, gerçek adıyla Henri Beyle, 1783 yılında Grenoble'da doğmuştur. 1800'de Napoléon'un İtalya seferine levazım subayı olarak katılır. 1814-21 arasında Milano'da yaşar, sonra Paris'e döner, yoksul bir yaşam sürdürür. 1830'dan başlayarak Civitavecchio'da Fransız konsolosudur, ama zamanının büyük bölümünü Paris'te geçirir. 1842'de ölmüştür.

• BİREYCİLİK

Çelişkilerin anahtarı belki de şudur: Stendhal özyaşamöyküsel insandır, ama kötü bir vicdanla. Kendisinden söz eden itiraflar sunacaktır, ama itirafların o çağın modası olmasından dehşete kapılmaktadır. Temel yaşantısı "les autres" olmalıdır: Kendisinin ötekilerden başka olduğu duygusu. Ötekileri alabildiğine kıskanıyordu: Şık giyimlileri, hafif insanları, boş kafalı önemsiz insanları; yaşam, kadınların yüreği bunların önüne seriliyordu; çünkü onlar geniş kapsamlı bilginin ve çok daha geniş kapsamlı duygunun yükselttiği engelleri tanımıyorlardı. Ötekileri kıskanıyordu ve onları küçümsüyordu da, kendisini kaygılı bir inceleme altına alarak ötekilerden ayıran, tek örnek durumuna getiren çizgileri belirginleştirdi. Bilinçli ayrımlaşmanın dile geldiği bu dünya görüşüne *egotisme* adını verdi. Bu dünyadaki tek işinin, tam anlamıyla, hiçbir uzlaşmaya kapılmaksızın Henri Beyle olmak olduğunu düşünüyordu.

• EMPERYALİZM

Ama gerçek kişiliğin dünyada da gerçekleşmesi gerekir. İdeali Napoléon'dur, Machiavelli'den beri bir insanın soydaşları üzerinde nasıl olup da üstün gelebileceğini böylesine özenle, böylesine kinizmle düşünen olmamıştır. Ama o da Machiavelli gibi yalnızca kuramsal bir kariyerciydi. İktidara ve başkalarını kendilerine bağlamayı başaran insanüstü insanlara tapmaktadır; İtalyan Rönesansı'nın ilk hayranlarından biridir – ama kendisi yoksul ve etkisiz kalır, kadınlar bu çirkin, şişman, sıradan bir yüze sahip ve aşırı bir biçimde düşünceli adamı sevmezler. Stendhal, sonunda, artık nasıl olsa geç olduğunun, ne dünyayı ne de kadınları fethedebileceğinin ayrımına varınca – işte o zaman roman yazmaya oturur, yaşamın vermeye yanaşmadığını yazıda bulmaktır amacı.

• İTALYA

Erken dönem yazılarında İtalya'nın sanatını ve toplumunu tanıtır: *Rome, Naples et Florence* (1817), *Promenades dans Rome* (1829) vb. Stendhal kısmen küçük kentsoylu, kısmen salon uzlaşmalarına saplanıp kalmış Fransa'yı sevmiyordu, buna karşılık, İtalya'ya hayrandı; orada Rönesans çağının gözüpek yaşam biçeminden bir şeyler hâlâ yaşıyormuş gibi geliyordu, kadınlar ve erkekler güçlerini soğuk, düşünceli topluluk ışıltısına harcamıyorlardı da, sanki *grande passion* için, büyük tutku için yaşıyorlardı. *Racine et Shakespeare* başlıklı (1832) yapıtıyla, klasiklere karşı romantiklerin yanında yine tutku adına savaşıma katılır, ve romanlarının neredeyse bir uvertürü sayılabilecek olan *De l'Amour*'da (1822) tutkunun doğasını çizer. Stendhal'in yazınsal büyüklüğünü borçlu olduğu şaşılası psikolojik duyarlılığı ilkin yapıt türü belirlenemeyen bu kitapta belirir.

• RUHSAL BETİM

Ruhsal betim sanatı Fransız yazınının en çok gurur duyduğu konulardan biridir; ve bu konuda Stendhal Fransızlar arasında da en büyüklerden biridir. Bir duyguda, bir

jestte, iki insan arasındaki ilişkide binlerce ufak nüansı, bir soluk alıp verişte görülebilen ruhsal sarsıntıları bilince kavuşturmayı bilir, mantıklı klasik psikolojinin anlayamadığı türlü ruhsal çelişkileri açıklayabilir. Açıklama biçimi özdeyişlerdir; gözlemlediklerini sistematize etmez, bunlardan kuramlar geliştirmez, olabildiğince kısa anlatır. Belirlemelerinin gerçekliğini de işte bu kısalık kanıtlamaktadır: Ruhbilimsel izlenime eklemeler yapmaz, onları spekülasyonlarla sahte bir duruma sokmaz.

• SAHTE RUHSAL OLGULAR

Çünkü hiçbir şeyden sahte ruhsal olgulardan olduğunca dehşete kapılmaz. Ruhumuzda iki tür şeyin gerçekleştiğini bilir: Bir bölümü gerçek olanlardır, öbürleri ise sahte olanlar, şişirilmiş olanlar, dışarıdan ve hazır olarak alınanlardır. Uzlaşmacı, romantik duygusallık bu tip bir sahte ruhsal olgudur. Yazarların büyük bölümü bu sahte eylemlerin hiç araştırma yapmaksızın olduğu gibi üzerine konarlar, gerçeklikte hiçbir anlamı olmayan büyük ve soylu duygulara inanırlar; Stendhal ekşi bir suratla ihtiyatlı olmamız için bizi uyarır; gerçek sarsıntı karşısında, gerçek tutku karşısında daha büyük bir ciddiyetle dayanabilmek içindir bu.

• *LE ROUGE ET LE NOIR*

Başyapıtı *Le rouge et le noir*'dır (*Kızıl ile Kara*, 1831). Romanın kahramanı Julien Sorel bir Napoléon hırsıyla en alt katmandan en yüksek toplumsal katmanlara yükselir. Romanın içsel akışı sanki pikaresk romanları anımsatır gibidir; doğal olarak, bu, tümüyle başka bir düşünsel düzlemdedir: Julien'in dünyanın girdisini çıktısını nasıl öğrendiğinden, "ötekiler"e, yarım akıllı ve kötü dış dünyaya nasıl davrandığından söz eder. Büyü bozucu bir romandır: Julien Sorel neye ulaşırsa ulaşsın, sürekli olarak duyumsadığı şey "hepsi yalnızca bu mu?" duygusudur.

• SEVİNİN GÖZLER ÖNÜNE SERİLMESİ

Bu yapıtta, Stendhal psikolojisi iki alanda tüm görkemiyle karşımıza çıkar: Bunlardan biri sevinin gözler önüne serilmesidir, öteki ise toplumsal katmanların birbiriyle ilişkisinin çözümlenişidir. Stendhal'e göre, sevi her ne denli yoğun olsa da, yine de, şimdiye değin betimlendiği gibi, salt duygu, salt kendinden geçiş, salt sel gibi boşanma değildir; sevi, en azından üst düzey insanlarda, örneğin Julien ve sevgilisi Kontes Mathilde'de olduğu gibi en başta irade ve us işidir. Julien duyguya pek güç ulaşır, çünkü sürekli olarak kadının üzerinde nasıl iyi bir etki uyandıracağını düşünür ya da kendi tepkilerini inceler veya duygusal ikiyüzlülüğüyle boğuşur. Burada çok bilinçli bir insanın sevisini görmekteyiz, insanın yüzünü buruşturacak ölçüde doğru, insanı tedirgin edecek ölçüde çok yönlü bir ışık altında hem de. Bu kitapta bilinçli insanın betimi en görkemli olan niteliktir: Julien yirmiye dek saymaya karar verir ve ondan sonra ne olacaksa olacaktır, sevgilisinin elini tutar; ya da tabancayla donanmış olarak ip merdivende randevu yerine tırmandığı ve ilk öpücükler sırasında kuşkuyla arkasına biri gizlenmiş mi diye mobilyaları incelediği sahne de bunlar arasındadır.

• TOPLUMSAL AYRIMLILIKLAR

Julien yazgısınca zenginler ve güçlüler arasına savrulmuş duyarlı bir ruha sahip bir yoksuldur. Ufak tefek olgular ve özdeyişlerle azınlık duygusunun tüm işkencesini, toplumsal ayrımlılıkların alabildiğine zengin renk spektrumunu gözler önüne serer, tıpkı seviyi gözler önüne serdiği gibi. Julien Sorel, tıpkı yaratıcısı Stendhal gibi, dış dünyaya dönük bir insandır: Topluluk içinde ve sevisel ikili ilişki içinde geçmeyen, Fransız anlamında düşünülen "dünyada" geçmeyen şey hesaba katılmaz: Dünyada yenilgilere uğrarsa kaçacağı yer yoktur, yapayalnız kalınan iç dünya imparatorluğunu tanımaz. Bu kadarıyla gerçek bir Fransız'dır.

• *LA CHARTREUSE DE PARME*

Öteki büyük romanı *La Chartreuse de Parme* (*Parma Manastırı*, 1839), Stendhal'in ideal karakterlerine geçit resmi yaptırır. Kahramanı Fabrice del Dongo talihli yıldızlar altında doğmuş, yakışıklı ve iradesi güçlü bir genç adamdır; Stendhal'in olmak istediği adamdır bir bakıma. Onun yanındaki Kont Mosca, tarihte Talleyrand'ın ve Metternich'in temsil ettiği o geç kalmış karakter çeşitlemesiyle tam bir saray insanıdır. Kadın kahramanları fedakâr, tutkulu sevdalılardır, ahlaksal engel nedir bilmezler ve dış koşullarla da kahramanca inatlaşırlar: Stendhal'in tüm yaşamı boyunca boş yere aradığı kadınlardır. Stendhal'in yaratısında *Le rouge et le noir* gerçeklik, *Le Chartreuse* düştür; biri Fransa'dır, öteki İtalya.

• *HENRI BRULARD*

Ölümünden sonra keşfedilen elyazmalarından yola çıkılarak özyaşamöyküsel romanı *Henri Brulard* yayımlandı. Bu yapıtta, Stendhal, bir çocuğun öyküsünü ekşi bir suratla ve ayrıntılı bir keskin bakışla anlatır; okuyucuyu en çok şaşırtan da küçük kentsoylu babasından büyük bir tutkuyla nefret etmesidir. Bir başka romanı, *Armance* ve *Lucien Leuwen* adlı, pek çok kişinin *Chartreuse* ve *Le rouge et le noir* ile eşit düzeyde saydığı yarım kalmış yapıtı elyazmalarından yola çıkılarak yayımlanmıştır.

• STENDHAL VE SONRASI

Stendhal'in romanları yayımlandığında pek az bir yankı uyandırdılar ve sahte tutkulara alışkın çağ gerçek tutkuyu anlayamadı; bu tutku, üstüne üstlük, kuru, süslenmemiş biçimiyle ortaya çıkmıştı. Yalnızca ona akraba bir ruha sahip dâhi Balzac onu selamlamak için acele ediyordu. Taine, Stendhal'i ilk keşfedenler arasındaydı. Stendhal 1880'e doğru ünlü biri olacağı kehanetinde bulunmuştu; gerçekten de, o sırada, doğalcılığın altın çağında başlar Stendhal kültü ve o zamandır da giderek değerlenir. Çok ciddi eleştirmenler en büyük Fransız romancısı sayarlar onu; modern ruhbilimsel romana büyük bir etkisi olmuştur.

• BALZAC

Stendhal'den geri kalan başarının sanki tümü bir başka büyük erken gerçekçinin, Honoré de Balzac'ın payına düşer. Sainte-Beuve onda, bu devasa enerjiye sahip roman

fabrikasında okuyucuların güncel eğlence aracından başka bir şey görmemektedir; ancak çok sonraları, öğrencileri sayesinde dünyanın en büyük romancıları arasındaki yerini alır, yavaş yavaş ünü artar ve Rodin'in görkemli heykelinde betimlenen o söylencelere özgü büyüklüğe ulaşır.

Honoré de Balzac (1799-1850) hali vakti yerinde bir taşralı kentsoylu ailenin çocuğudur; soyluluk belirtisi "de" sözcüğünü salt kendi gönlünce eklemiştir adının önüne. Genç yaşta o da Stendhal gibi, tüm kuşağın üyeleri gibi Paris'e gitti, niyeti dünyayı fethetmekti. O da Napoléon'un sunacağı olanakların büyüsü altındaydı: "Onun kılıcıyla ulaştığı şeyi ben kalemimle gerçekleştireceğim," diye yazmıştı odasında duran bir Napoléon heykelinin altına. Ama Balzac'ın yaşam iştahı Stendhal'inki gibi solgun, kendisiyle alay eden türden ve kuramsal değildir; 1800 dolayında doğmuş olan kuşağın yığınla düşçüsü arasında yaşam insanı olan odur, gerçeklikle yaratıcı bir ilişki içinde bulunan enerjidir. Dış görünüşünde de iç dünyasında da taşkınlara yol açan, Gargantua'yı, devçocuğu anımsatan bir şey vardır. Her zaman keyfi yerindedir, her zaman yüksek sesle konuşur ve jestlerde bulunur, her zaman devasa planlarla uğraşır ve her zaman her şey gereklidir ona, koca Paris, hem de tüm zenginliğiyle ve yaşamıyla. Ve de çalışma kapasitesi yazın tarihinde tektir.

• KARİYER BAŞLANGICI

Kendisini yazına tam bir tutkuyla adamıştır. Gençlik çağında takma adla yaklaşık otuz roman yazmıştır, çünkü içlerinden hiçbirini kendisine layık bulmuyordu henüz. Gerçekten de öyleydi, layık değillerdi. (Sesini bunca zaman arayan kişi, der Sainte-Beuve, alaylı bir biçimde, onu uzun süre koruyamayacağından korkuyor olsa gerektir.) Bu arada, beklediği parayı ve başarıyı getirmeyen yazından bıktı ve pratik yaşama atıldı. Yazında yazarın değil de yayınevinin kazandığını anlamıştı; yayıncı oldu bunun üzerine. Derken, yayınevi işinde ve basımevinde yalnızca kendisinin ve ailesinin değil, sevgilisinin de mal varlığını batırdı; bundan sonraki yaşamında yazıyla, yani "kuramla" kazandığı parayla "pratik" anlamda yığılan borçlarını silmek için çalışmaktan başka bir şey yapmadı. Yazgı Yunus peygamber gibi görevlerinden kaçan insanları cezalandırır.

• YETİŞKİN ERKEK ÇAĞI

Yeniden yazmaya girişti. Akşam saat sekizde yatıyor, ama geceyarısı uyandırılmasını sağlayıp bir keşiş gibi yazı masasına geçiyor ve durmaksızın on iki saat çalışıyordu, kimi zaman yorgun zihnini kahveyle uyandırıyordu. 1830 ile 1850 yılları arasında *Comédie Humaine*'in kırk cildini böyle yarattı. Özgür kaldığı öğle sonrası birkaç saat dışında yaşamaya vakti yoktu. Böylece, ruhundaki gerçeklikle romanlarında yarattığı dünyanın sınırları silikleşti; roman kişilerini gerçek insanlarla nasıl karıştırdığından söz eden pek çok fıkra anlatılır; onlardan sanki gerçekten yaşıyorlarmış ve herkes de onları tanıyormuş gibi söz ederdi.

Sonunda limana ulaştı. Borçlarını ödedi ve "étrangère" ile, yıllar boyunca yalnızca mektuplar aracılığıyla tanıdığı ve sevdiği Leh Kontes Hanska ile evlendi. Dingin yaşamı

topu topu bir yıl sürdü, organizması tıpkı kullanılmış bir ampul gibi son kez parlayıp söndü.

• BÜTÜNSELLİK

Yazınsal hırsı da tıpkı çalışma gücü gibi büyüktür: Tüm Fransız toplumunu, her katmanını, her uğraş dalını, her yöresini karakteristik temsilcileriyle tanıtır. Başka bir roman yazarı olsa, yalnızca yaşamın yakalanan bir iki bölümünü, yakalanmış bir iki yaşamı yazar, onun amacı bütünselliktir. Özel yeteneği kümeleri devindirmeyi ve betimlemeyi bilmesidir; bireyin kümedeki rolünü ve de kümelerin birbirleriyle olan ilişkisini tanır. Bir sosyolog gibi toplumu devindiren yasalar ilgilendirmektedir onu – ve dinamik bir doğası olan insana yakışacağı üzere bu yasaları ruhsal güçlerde, tutkularda bulur.

• PARA

Modern toplumun en başta gelen devindirici gücü paraya duyulan tutkudur. Balzac'ın kendisi de bunu çok iyi biliyordu. O paranın ilk ve bir yazar olarak günümüze dek en büyük betimleyicisidir. Onun romanlarında olduğu gibi devasa miktarlardaki parayı ondan daha büyük bir zevkle ve canlılıkla yöneten bir başka paragöz daha yoktur; ve onun gibi bir başka yoksul da yoktur ki kahramanları aracılığıyla birkaç frank için o denli yoğun bir biçimde acı çeksin. Sanatçı ruhların maddi konulara karşı duyduğu o geleneksel dehşet ona uzaktı, hatta, tam tersi, uç noktadaydı; paranın, o büyük soyutlamanın her türlü somutluğu yalayıp yuttuğu ve işkembesine gönderdiği o çağı önceden görmüş ve önceden yazmıştır.

En olağanüstü biçimde betimlediği kahramanları para ve iktidar arzusuna tutsak olmuş kişilerdir (Nucingen, Gobseck, Vautrin). Kentsoylu, işadamı Napoléonlar dünyayı bankalarla fethetmek istemektedirler; ya da o görkemli kadını, Paris'i, bütünsel yaşamın simgesi Paris'i tutup kendilerinin kılmak isteyen taşralılardır (Rastignac, Rubempre). (Endre Ady'yi düşünelim bir!)

• EGEMEN TUTKU

Eğer para değilse, o zaman başka bir tutku devindirmektedir karakterlerini, ama her zaman için *bir* tutku. Balzac'a göre, eğer bir insanın egemen tutkusunu keşfetmişsek bu bilgiyle artık her eylemini ve her sözcüğünü anlayabiliriz. Baron Hulot'da (*Cousin Bette*, 1846) cinsel tutku bir saplantıdır, Claes (*La recherche de l'Absolu*, 1834) bir simya manyağıdır vb. Hatta iyilik bile cinayete yol açabilecek bir tutkuya dönüşebilir: *Goriot Baba* (1835) kızlarını manyakça sevdiği için mahvolur. Bu karakter betiminin avantajı, büyük boyutlu karakterlerinin okuyucunun belleğine derin bir biçimde işlenmesidir; ama gerçekliği basitleştirir, karmaşık karakterlerden anlamaz, karakterlerinde tedirgin edici, çözümlenemez ve bu yüzden de o denli inanılır bir şey, Stendhal'in karakterlerini Balzac'ın karakterlerinden çok daha gerçek ve ilginç kılan şey eksiktir. Kendisi de bu tip basit bir karaktere sahipti, kendisi de bir tutkunun insanıydı: Yazarlık saplantısı vardı. Gargantuaca yaşam iştahı zamanla yazarlık enerjisine dönüşmüştü.

Gerçeklikte sonuçsuz kalan bütünsel yaşamı, parayı ve iktidarı roman yazmakta buluyordu.

• KAYITLAR

Bir dünya yarattı, öyle bir dünya ki, ayrıntıların zenginliği açısından da gerçekliğin gerisinde kalmamalıydı. En başta gelen aracı kaydetmektir: En ince ayrıntılarına varıncaya dek kahramanının odasını, yaşam biçimini, giysisini anlatır, herhangi bir seçim yapmaksızın her ayrıntıyı aktarır. Oysa, der Taine, sıralama çoğu kez yalnızca bir nottur ve resim değildir. Bu her şeyi kapsayan envanter fotoğrafıyla doğalcılığın atasıdır; ayrıca, düşkırıklığına uğramışlığıyla, kötümserliğiyle de doğalcıdır, devasa, romantik tablolar halinde insansal kötülükleri tekrar tekrar gösterir. İçsel açıdan "özünde iyi olan" insanlar bile var olma savaşımında hiç de melek değillerdir; ama kötülükleri Balzac'ın ve daha sonra Zola'nın romanlarında olduğundan çok daha renksiz, sahneye çok daha az elverişlidir.

• ANLAMSIZLIK SINIRI

En büyük ve en güncel yazarların yaratılarında fildişi kulelerine çekilmiş yazarların yapıtlarına göre genellikle anlamsız, saçma şeyler daha çoktur: Shakespeare'i, Dickens'ı ya da Dostoyevski'yi düşünelim bir. Bu belirleme Balzac için de geçerlidir. Romanlarının anlattıkları en ucuz ikincil romantizmin, dehşet romanlarının motiflerinden dokunmuştur; dehşet romanına-romantizme özgü insan canavarlarından hoşlanır: örneğin Vautrin. Kompozisyonu da Dickens'ınkiler gibi plansız, bitişleri onunkiler gibi abartı doludur. Ama anlatımdaki büyüklüğünü de ancak Dickens'ınkiyle karşılaştırabiliriz: Olan bitenlerin bu zengin, bitmez tükenmez, insanı sarıp sarmalayan, her türlü eleştiriyi yerle bir eden seli yalnızca bu iki yazarda vardır. XIX. yüzyılda seçkinlerle sıradan okuyucular arasında oluşan boşluğu yalnızca onlar aşabildiler: Büyük izleyici kitlesinin yazından beklediği şeyleri sundular, ama bunu yaparken öylesine büyük boyutlara ulaştılar, acırcasına öylesine bol sundular ki onu kendilerinden çok daha seçkin, ama ikinci derecedeki yaratıcıları utandırdılar.

• BİÇEM

Biçem Dickens'ın da güçlü bir yanı değildi; Balzac ise ondan da zayıftı. Jules Renard'ın *Günlük*'ünde göz alıcı biçimde yazdıklarını kötü bir biçimde yazmaya hakkı olan tek kişi Balzac'tır. Alabildiğine geveze bir yazardır; araya kattığı düşünceleri günümüz okuyucusunu çok yorar; bunlar ayrı bir kitapta, örneğin *Physiologie du mariage*'da (1830) olduğu haliyle çok zevklidir, ama romana yük getirir. Çoğu kez kılı kırk yararcasına çok yönlü bilgisiyle ve her şeyden haberdar oluşuyla övünür, çoğu kez de usul usul ve basit bir biçimde anlatması gereken şeylerden derin ve sahte bir coşkuyla söz eder. Stendhal'in büyük bir dehşete kapıldığı romantik biçemin ucuz çiçeklerini hiçbir kaygıya kapılmaksızın kullanır. Bunların doğal olduğu seyrektir, basit olduğu da seyrek görülür. Biçem konusunun yalnızca kendi biçemiyle yazmadığı zaman ustasıdır: Örneğin, XVI. yüzyıl öykücülerini taklit ettiği, merak uyandıran öykülerde, *Contes drôlatiques*'te (1831).

Yanılgılarının en büyük kaynağı, dev-çocuk doğasında özeleştirinin eksik olmasıdır. Ama eğer özeleştirisi varsa, bu ondaki olağanüstülüğü de öldürür. Hangi araçlarla ulaşırsa ulaşsın, yine de, yaşamı onun romanlarında duyumsadığımız yaşamdır, zengin, sel gibi coşan, gerilim dolu olan yaşamdır. Bütünselliğin yalnızca ardında olmakla kalmadı, onu gerçekleştirdi de. Taine'e göre, Shakespeare ve Sainte-Simon'un yanı sıra, Balzac, insan doğasını anlamak için gerekli belgelerin en büyük deposudur.

Ellili ve Altmışlı Yıllar

Balzac'ın altın çağı devrimci kırklı yıllara rastlar, bu sırada toplumu toplumun kendisinden başka hiçbir şey ilgilendirmiyordu, dehşet romanı yazarı Sue toplumsal düşünceler için yanıp tutuşuyordu. Ellili yıllar boyunca, darbe ve İkinci İmparatorluk döneminde bu sesin siyasal nedenlerle susması gerekiyordu ya da yalnızca duygusallıkla sulandırılmış biçimiyle yaşamını sürdürebilirdi.

• DUMAS FILS

İkincil sentimentalizmin en karakteristik yaratısı genç Alexandre Dumas'nın (1824-1895) dünyaca ün kazanmış yapıtı *Kamelyalı Kadın*'dır (1852). Günümüzde de herkes zenginlerle düşüp kalkan temiz yürekli, veremli Marguerite Gautier'nin hüzünlü öyküsünü bilir; sahne oyunu, opera (*La Traviata*) ve film olarak o zamandan beri ölümsüzleştirilmiştir bu öykü. Romantizmin romancıları toplumun dışladığı kişiler adına savaş alanına çıkmışlardı; İkinci İmparatorluğun sentimental ve alabildiğine sevi yüklü bir doğaya sahip çağını yalnızca dışlanmış olan ilgilendiriyordu, ama o da çok güçlü bir biçimde: *Kamelyalı Kadın*'ın izinde etkileyici *demi-monde*-romanlar[3] seli kaplar ortalığı. Bu sahte ve alt düzey duygu dalgasına dikkat edersek, yazın tarihindeki yerinde karşıtepkisini, Flaubert'in üst düzey sanatını da görürüz. Kentsoylu bir ruha sahip sahne oyunları Dumas Fils'in romanlarından çok daha değerlidir (*Françillon*, *L'ami des femmes* vb.); *Augier* (1820-1889) ile birlikte ahlak nutku çeken bu yapıt türünün büyük ustasıdır.

• FLAUBERT

Gustave Flaubert, "Balzac'ta henüz kızgın bir lav, Stendhal'de ise kaprisli bir çırpıştırma olan şeyi mermere ve madene işleyen kişiydi" der Macarlar arasında onu en iyi tanıyan Albert Gyergyai. Yazmayı bilmek, özenli bir biçem, dilin doğru kullanımı, yazının biçimsel değerleri bir ulusun bilincinde Fransızlarınkinde olduğundan daha büyük bir önem taşımaz – ve de Fransızlar düzyazının en büyük ustası dendi mi Flaubert'i düşünürler, en yanlışsız Fransız yazarı odur. Yetkinliğini, nüans inceliklerinin ayrımına varamasa da, yabancı okur da duyumsar. Sözcükler görkemli bir kesinlikle yerli yerinde sıralanırlar: Sıfatların, özenle işlenmiş benzetmelerin kesinliği insanı şaşırtır. Ve de en başta

3) Demi-monde: Ahlaksal açıdan kuşkulu konumdaki kadın. (ç.n.)

bir tartımı vardır bu dilin, belirlenemeyen, uygun bir dalgalanışı. Flaubert kulağa iyi gelip gelmediğini anlayabilmek için tümcelerini kendi kendine yüksek sesle okurdu; yüksek sesle okunduğunda herhangi bir güçlük yaratmayan, soluk alıp verme yasalarıyla bir çelişkisi olmayan tümceyi kabul etmeye yanaşırdı. Demek ki, düzyazı tartımını (ritm) belirleyen, soluk alıp vermenin doğal tartımıdır.

• ÇALIŞMA

Bu yetkin biçem havadan gelmez. Flaubert daha genç yaşta tüm gücünü yazıya vermek için taşradaki somurtkan yalnızlığına gömülmüştü. Başka hiçbir şey ilgilendirmiyordu onu, hatta tüm öteki insan etkinliklerini budalalık sayıyordu. Yapıtları için büyük araştırmalar yaptı, yolculuklara çıktı, kitaplıklar dolusu uzmanlık yapıtları okudu, yığınla not tuttu. Güçlükle, sakınganlıkla ve kaygıyla yazardı. Savladığına göre, kimi zaman bir sayfayı yazmak için sekiz gün uğraştığı oluyordu. Ondan sonra yeniden okuyor ve yorulmak nedir bilmeksizin düzeltmeler yapıyordu yapıtında; örneğin, *Tentation* neredeyse bitmiş durumdayken domuz sahibi olanın Münzevi Aziz Antoine değil de bir başka Aziz Antoine olduğunu anlayınca kitabı baştan yazıyordu. Kendisini yapıtıyla o denli özdeşleştiriyordu ki *Madame Bovary*'nin kendisini zehirlediği bölüme geldiğinde kendisi de hastalanmıştı. Ve her kitabı basılıp da önüne geldiği zaman yine de ağır bir memnuniyetsizlik duyuyordu. Onun kişiliği bu yolu izleyerek bir *yazarlık duyuncu* efsanesine, kendisini izleyen kuşakların erişilmez örnek kişisine dönüşmüştür.

• YAZIN SOSYOLOJİSİ

Yazarlık ve yurttaşlık ideali bu efsanede birleşir. Flaubert'in gurur duyduğu şey hümanist yazarlarda olduğu gibi öğrenim görmüşlük ve incelik, romantik yazarlarda olduğu gibi fanatiklik değil, bitirilen işin büyüklüğü, *performans*tır. XVII. yüzyılın kentsoylu kökenli klasikleri, Boileau'nun anlayışı Flaubert'inkine oldukça yakındır; onlar da ustalıktaki, uğraşıdaki yetkinliğe saygı duyuyorlardı. Ama Flaubert ile, eğer bunu belirtmekte bir sakınca yoksa, işe değer vermeye büyük kapitalist bir çizgi ekleniyordu: Vicdanlı bir biçimde çalışmayla yetinmeyip ötekileri aşmaya, özgür yarışmada üstün gelmeye çalışmak. Flaubert'in yazınsal esneklikten yoksunluğu da büyük kapitalist bir çizgidir: Yazın olmayan her şeyi aşağılıyordu, tıpkı para olmayan her şeyi aşağılayan büyük kapitalist gibi. Yüzyıl ortasının karakteristik sanat anlayışı budur; İngiliz yazınındaki temsilcisi ise Ruskin'dir.

"Efsane" sözcüğünü kullanmamızın nedeni, eleştirmenlerin –Flaubert'in belirttiği gibi– her zaman gergin bir biçimde çalışmadığı kuşkusunu benimsememizdir. Bir sayfanın yazılmasının kimi zaman sekiz gün sürmesi yalnızca duyuncu sızladığı için değil, tembelliğindendi. Ve en başta da güçlükle yazmasındandı. Yazmanın doğal olduğu, doğuştan sunulmuş bir armağana benzediği yazarlar, Balzac ya da Dickens, Tolstoy ya da Jókai kolaylıkla ve hızlı bir biçimde yazıyorlar ve biçemle pek uğraşmıyorlardı. Biçemin Flaubert'ce putlaştırılması konusuna saplananlar çoğu zaman güçlükle yazanlardır.

• ROMANTİZM VE GERÇEKÇİLİK

Flaubert ne denli gerçekçiyse o denli romantiktir de. Yapıtlarında bu iki tür yazarlık özelliği birbiriyle kaynaşmamış, çalışmaları sırasında her zaman bir gerçekçi romanı romantik bir roman izlemiştir. Kendisinin söylediğine bakılırsa, romantik romanlarını büyük bir zevkle yazmıştır, buna karşılık, gerçekçi romanlarını daha ciddi bir görev saymıştır.

• *MME. BOVARY*

Onu ünlü bir yazar kılan ilk romanı *Mme. Bovary*'dir. Gerçekçi bir romandır; geçtiği yöre en sıradan bir Fransız ilçesi, insanları tümüyle ortalama insanlardır; Balzac'ın karakterleri gibi tipik değillerdir, okuyucunun her gün karşılaştığı pek de tipik olmayan insanlardır. Romanın öyküsünü sunan trajedi de gündelik bir trajedidir. Bayan Bovary'ye, bu "olgunlaşmamış kadın"a yüzyılın hastalığı "bulaşmıştır", kendisini yaşadığı yerde hiç iyi duyumsamamaktadır, ötelere gitmeyi arzulamaktadır, sonu gelmeyen içsel tedirginlikleri sırasında onurlu ve tümüyle önemsiz bir kişi olan kocasını aldatır, yaşamı giderek yoldan çıkar, kesin çöküş öncesinde intihar eder. Roman kentsoylu Flaubert'in romantizme karşı bir suçlamasıdır. Ama, aynı zamanda –Flaubert Fransız yazınının en iki yönlü insanıdır– romantik Flaubert'in küçük kentsoylulara yönelik yergisidir de. Yan karakteri eczacı M. Homais Bayan Bovary'den de ünlü biri olmuştur: Kendinden memnun, yarı kültürlü, Aydınlanma'nın ve devrimin büyük sloganlarını deyim gibi kullanan, bunların anlamını bilmeyen geveze bir küçük kentsoylu, Nietzsche'nin Bildungphilister'inin yetkin bir portresidir. Flaubert küçük kentsoylulardan nefret ederdi, "ideallerden" de nefret ederdi, Homais ile genelgeçer bir gülünç figür yarattı; çünkü onda hiç eleştirmeksizin, hiçbir içsel yaşantısı olmaksızın düşünsel işlere hayran birini görüyordu yalnızca. Oysa, Homais, XIX. yüzyılın düşünsel değerlerine eleştirmeksizin hayran bu küçük kentsoylu, XX. yüzyılın eleştirmeksizin düşünsel değerlerini aşağılayan küçük kentsoylusundan daha değerlidir.

• *SALAMMBO*

İkinci romanı olan *Salammbo* (1862) tarihsel bir romandır. Fransız romantizmi Doğu'nun, pagan Eskiçağ'ın, günışığında yıkanan geniş ufukların, çiğ bir biçimde basit tutkuların çekim gücüne en sanatsal biçimde bu yapıtta kapılır. Ama yapıtta romantizmin tüm duygusal olmazsa olmazları eksiktir, soğuktur, nesneldir, bir heykelin güzelliğine sahiptir. Flaubert'in en başta gelen yaratıcılık ilkesi *impassibilité*, yani duyarsızlıktır: Yazarın yapıta kişiliğiyle girmesi yasaktır, ona kendisinden bir şey katması yasaktır, karakterlerini sevmesi ya da onlardan nefret etmesi yasaktır; yalnızca betimlemekte özgürdür o, nesnel olarak, duyarsız bir biçimde. İlkenin doğruluğu çok tartışılır – yine de, her durumda, *Salammbo* bu uzaklığı korumanın başyapıtıdır. Ne yazık ki, tarihsel geri plan (ücretli askerlerle Kartaca Savaşı) çok uzaktır, günümüzde yaşayan herhangi bir şeyle o denli bağlantısızdır ki gerçek bir ilgi uyandıramaz. Flaubert'in insanlardan nefreti renk açısından çok zengin olan bu yapıtında da dile gelir: Eskiçağ figürlerini yalnızca en çiğ, insan altı tutkular yönlendirir. Kartaca'sı da insanın belleğinde sanki dev karıncaların ya da kaynaşan, insan olmayan başka varlıkların oturduğu bir yer olarak kalır.

• *DUYGUSAL EĞİTİM*

Derken, yine bir gerçekçi yapıta gelir sıra: *L'éducation sentimentale* (1869). Romantik bir ruha sahip ortalama bir genç adamın, Madame Bovary'nin erkek muadilinin, "yüzyılın çocuğunun" yaşam öyküsüdür. İçinde hiçbir şey olup bitmediği için ona ne denli öykü denebilirse tabii.[4] Frederic Moreau'nun başına hiçbir iş gelmez, romandaki en temel özellik budur: Genel hava olayların akıntısına dışarıdan katılması için yeterince devingen değildir, sakin kalır, kendisi ise herhangi bir işe başlamak ya da girişmek için alabildiğine edilgen biridir: İradesi olmayan insanın, Rus ve kuzey romanlarının baş karakterinin Fransız eşidir. Roman zamana dayalı bir yapıt türüdür. Olaylar ve değişiklikler birbirini izleyerek zamanın geçtiğini duyumsatır. *Education* zamanın nasıl da *yavaş* geçtiğini, nasıl ayrımına varılmaksızın tükendiğini ve bir insan yaşamının nasıl da anlamsız bir biçimde onunla birlikte akıp gittiğini duyumsatır. Fransız gerçekçi romanının aldanmışlık eğilimi en üst noktasına burada erişir, *Education a priori* düşkırıklığının romanıdır: Yaşamımız öyle boştur ki düşkırıklığına uğrayacak yanı bile yoktur.

• *TENTATION*

Gerçekçi ayrıntılı çalışmalardan sonra yine büyük bir romantik yapıtla dinlenir: *Tentation de Saint-Antoine* (1872). Münzevi Aziz Antoine'ın önünde bedeni ve ruhu baştan çıkarıcı tüm konular bozkırda geçit resmi yapar ve çok güzel bir monologla kendisini tanıtır. En hacimli bölüm, insanın budalalığıyla alay edildiği yerlerdir; okuyucu insanların nelere inandığına şaşırsın diye ilkel dinlerin ve Eskiçağ dinlerinin tanrılarıyla karşılaşırız sırasıyla. Flaubert bu yapıtta görünüm ve söz imgelemini başka yerlere göre çok daha özgür bırakır: Sfenks ile Chimera'nın diyalogu örneğin, her ne denli düzyazı olsa da, en güzel Fransız şiirlerinden biridir.

• *TROIS CONTES*

Trois Contes'un (1877) üç öyküsünden biri olan sarsıcı *Un cœur simple* doğalcılığın temel belgesidir, buna karşılık öbür ikisi, *Herodias* ve özellikle erişilmez bir yetkinliğe sahip *Legende de Saint-Julien l'Hospitalier* Flaubert'in romantik renklerini en güzel, en bilgince parıltıları içinde gösterir.

• *BOUVARD ET PECUCHET*

Yaşamının sonunda yine bir gerçekçi roman üzerinde çalıştı: *Bouvard et Pecuchet* (1881). Flaubert yazar olarak duyarsızdı, ama insan olarak tutkulu biriydi: Budalalıktan tutkuyla nefret ederdi, öylesine bir tutkuyla ki, gözünü ondan alamaz, sürekli onu düşünürdü, budalalığın her türlü tezahür biçimini derler ve bunu da sıkıcı, hastalıklı bir zevkle yapardı. *Bouvard et Pecuchet*'de budalalığın büyük kahramanlık destanını yazmak istemiştir: Budala iki küçük soylunun duygular ve özellikle de düşünceler dünyasındaki serüvenleridir bu yapıt. Bouvard ve Pecuchet can sıkıntısından ve buda-

4) Macarca'da öykü olmak eyleminden türetilmiştir. (ç.n.)

lalıklarından her türlü bilime bulaşırlar ve her birinde de düşkırıklığına uğrarlar. Sanırım, kitap aynı zamanda bilimin kendisini, XIX. yüzyılın büyük putunu da alaya almak istiyor. Söylendiğine göre, Flaubert bu yapıt için bin beş yüz uzmanlık yapıtını incelemiş ve tümünü de Bouvard ve Pecuchet'nin bunları hangi yanlarıyla anlayamayacağı açısından okumuştur. Bir insanı bilimin bu yüzden ilgilendirmesi için nasıl bir düşkırıklığı gereklidir acaba?!

• GONCOURT KARDEŞLER

Goncourt Kardeşlerin[5] roman sanatı Flaubert'in 'impassibilité'si ve Zola'nın doğalcılığı arasında bir geçiştir. *Germinie Lacerteux* (1864) Zola üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Romanın önsözünde, yazarlar, basit insanların, alçakgönüllülerin romanını yazmak istediklerini belirtirler. Flaubert'in *Un cœur simple*'de yaptığı gibi bir hizmetçinin yazgısını anlatırlar. Her iki yapıtın kadın kahramanı tüm yaşamı boyunca gereksiz sevgisi için bir nesne arar; ama Flaubert sonunda bir papağanda karar kılan ve onu yavaş yavaş Ruhülkudüs ile özdeşleştiren bu yarı akıllı yürekle eğlenirken, Goncourt'ların kadın kahramanı trajik ve etkileyicidir.

• PATOLOJİ

Germinie Lacerteux öyküsü içsel bir öyküdür, histerinin yazındaki ilk etkin çözümlemesidir. Goncourt'lar patolojinin çekimine kapılmışlardır. Çok daha sonraları Edmond günlüğüne şunları yazar: "Modern histerinin Vaftizci Aziz Yahya'ları bizdik." Doğalcılığa bu da miras olarak kalacaktır. Patoloji onları neden bu denli ilgilendirmiştir? Kısmen –bu itiraf edilen nedendir– ruhun hastalıklı biçimi sağlıklı haline kıyasla ruh araştırmacılarının gözünde çok daha öğretici olduğu için; doktor da ilgili organın çalışmasını en iyi hasta organda inceleyebilir. Ama, gerçek neden, Goncourt'ların ve onları izleyenlerin, az çok bilinçli bir biçimde, acının romanını, romanlarını yazmak istemeleridir, insanlık işkencesinin tam bir ansiklopedisini yazmaktır niyetleri. Bu amaçta çağın derin yaradılış kötümserliği dile gelmektedir. Klasisizm ve romantizmin güzel düşünden sonra soğuk gerçekliği görmek isterler – ve de gerçeklik acı çekmektir.

• BİÇEMLERİ

Ama biçemleri seçkin, hatta kibirlidir, özellikle bireyseldir, onların deyişiyle "artistik"tir. Kişisel olarak acı çekenlere, alt katmanların halkına çok uzaktılar. Sermayelerinin faiziyle geçinen hali vakti yerinde insanlardır, münzevi bir coşkuyla ve münzevi bir hüzünle tüm yaşamlarını sanata adamışlardır. Onları yalnızca yazın ve plastik sanatlar ilgilendiriyordu, başka bir şeyle, başka bir yazar ya da ressamla ilişki kurmuyorlardı. Günlerce evlerine kapanıyorlar ve kendine özgü bir işbirliğiyle romanları üzerinde çalışıyorlardı: Her bir bölüm üzerinde konuşur, ondan sonra her ikisi konu üzerinde çalışırdı, derken, her iki metni birbiriyle bağdaştırırlardı. Yapıta gösterilen olağanüstü özeni,

5) Edmond de Goncourt 1822-1896 ve Jules de Goncourt 1830-1870 arasında yaşamıştır.

artistik biçemi yalnızca loncadan olanlar anlayabilir, Goncourt'lar yazarların yazarlarıdır – yine de, başarısızlık yaşamlarını zehirler, şunun ayrımına varırlar: Büyük okuyucu kitlesi seçkin yazarların sanatına hiç de meraklı değildir.

• GÜNLÜKLERİ

Altmışlı ve yetmişli yıllara ilişkin çok değerli veriler içeren devasa ortak *günlükleri* seçkin yazarların çektikleri acıların belgesidir. Başarısızlığın soyutlayıcı gücü yavaş yavaş onları da patolojikleştirir: Her yeniliği kendilerinin keşfettiğini ve ötekilerin kendilerinden çaldığını sanmaktadırlar, kendilerine işkence edercesine konular, fikirler, tümceler ararlar – yazıncılar arasında sık görülen bir hastalıktır bu.

Goncourt'ların durumunda trajik olan, gerçekten de, her şeyi onların bulmuş olmalarıdır. Yüzyıl sonu "modernliğinin" her ipliği sonunda onlara çıkar; öylesine zengin öncülerdir ki onlar gibi olabilen yalnızca XVIII. yüzyıldaki Diderot'dur. Aşırı duyarlı incelikleriyle her nüansa tepki göstermişler ve yeni güzellikler keşfetmişlerdir: Japon sanatını ve Rokoko'yu moda kılan onlardır. *La femme du dix-huitième siècle* adlı çağ betimi yapıtları (1862) romanları ile eşit düzeyde bir yaratıdır.

• DE COSTER

Flaman Charles de Coster'in (1827-1879) devasa düzyazı destanı *Thyl Ulenspiegel* (1868) XIX. yüzyılın yapıt türleri arasına sığmaz. Bir halk kitabıdır; kahramanı Aşağı Almanların *Bolond Istók*'u[6] Till Eulenspiegel ve yanında da bir Sancho Panza gibi yer alan dilenci rahip Lamme Goedzak'tır. Belçikalı yazar Lemonnier bu kitaba Flaman topraklarının İncili adını vermiştir. Olaylar XVI. yüzyılda, Flaman kurtuluş savaşları sırasında geçer, içinde grotesk, açık saçık, kahramanca ve simgesel bölümler karman çorman yer alır, cadılar ve kurtadamlar arasında yaşarız ve romanın baş kişisi, baş canavar, İspanyol Kralı II. Felipe'dir. Kitap çok ilginçtir, ama elimizden bırakınca neden söz edildiğini bilmediğimiz duygusuna kapılırız; Bruegel'in tablolarıyla ve XVI. yüzyılın büyük ressamlarının ve yazarlarının açıkladığı dehşetle akraba olan bir şey, yaşam anlayışı eksiktir onda: Yaşam olağanüstüdür ve hiçbir anlamı yoktur.

• TİYATRO

Çağın tiyatrosu da yavaş yavaş donanım değişikliğine uğrayarak romantizmden gerçekçiliğe geçer. Fransız tiyatrosunun efendisi şaşılası bir verimliliğe sahip Eugène Scribe'den (1791-1861) sonra Victorien Sardou'dur (1831-1908). Scribe *pièce bien faite*'in, sahne etkisinin her türlü aracıyla donatılmış sahne oyununun ilk ustasıdır; oyunları aracılığıyla şiir sahneden kesin olarak, becerikliliğe yer açılsın diye uzaklaştırılır. Scribe'in oyunlarından biri olan *Bir Bardak Su* günümüzde de sahnede yaşamaktadır, Sardou'nun oyunları arasındansa mizahi Napoléon oyunu *Mme. Sans Gene* sahnelenmektedir.

6) *Bolond Istók*: En büyük Macar ozanlarından János Arany'ın (1817-1882) manzum romanı. (ç.n.)

TARİHYAZIMI

Ellili ve altmışlı yıllarda Fransa da öteki Avrupa ülkeleri gibi tren yolu yapımı ve büyük girişimler çağını yaşamaktadır; büyük parola "enrichissez-vous", "zenginleşin"dir. Mantıklı düşünce, olgulara saygı egemendir düşünce insanlarına ve her ne denli gerçekçi olsa da roman buna uygun değildir. Bu onyılların gerçekten temsil edici güce sahip ve sonradan en büyük etkiyi yaratan yazarları, olgular ve acımasız nesnelliğin iki mucizevi tarihçisi Taine ve Renan'dır.

• MICHELET

Onlardan hemen önce Fransız tarihyazımında egemenlik sürdüren Jules Michelet'ydi (1798-1874). Michelet romantizmin dâhi tarih yazarıdır. Büyük yapıtının, *Histoire de France*'ın en güçlü bölümü Ortaçağ tarihidir (1833-1867). Michelet tarihi Victor Hugo gibi görüyordu: Renkli, dalgalanan, görkemli tablolar gibi, bir yanda krallar ve papazlar yer alıyordu, öbür yanda halk. Krallar ve papazlar halkı zorbalıkla ve hileyle eziyorlardı, halk ise zaman zaman kahramanca özgürlük savaşlarıyla kendisini kurtarıyor, böylece kendisine bir yararı dokunuyordu. Hugo daha çok krallara kızarken, Michelet daha çok papazlara, Ortaçağ'ın "karanlık boş inançlarına" kızıyordu.

• ALMAN BİLİMİ

Taine ve Renan'ın ortaya çıkışı romantizmin kişisel, patetik ve bilinçli olarak dar görüşlü, siyasal yönelimli tarihyazımına karşı bir tepkidir. Onlar da Flaubert gibi *impassibilité* yanlısıdır. Tarihyazımını bilime dönüştürmek istemektedirler. Fransız ve Alman düşüncesi onlarla talihli bir anda karşılaştı: Alman bilimi düşüncelerini verimlileştirdi ve onlar da Alman felsefesinin ve araştırmasının içeriğini Fransız aydınlığıyla, mantığıyla ve biçim sanatıyla birleştirdiler. Karşıt ırkların kültürel kan karışımı belki de hiçbir zaman böyle olağanüstü bir sonuca ulaşmamıştır.

• RENAN

Ernest Renan[7] dindar Breton köylülerinin torunudur, papaz olmak için hazırlanmış, ama dinsel kuşkuları yüzünden bağımsız bir bilgin olarak yaşamını din tarihine adamak üzere kilise kariyerini terk etmiştir. Kuşkularını doğuran, Aydınlanma'yı, Voltaire çağı insanlarını yadsıyan felsefi tartışmalar değil, tarihsel araştırmalar, Alman İncil eleştirisinin sonuçlarıydı. Dinin öğretilerinin usun yasalarına aykırı olduğu için gerçek olmadığı gibi bir sonuca değil, başka türlü gerçek oldukları sonucuna ulaşmıştı: Bunlar dünyadaki her şey gibi tarihsel ve toplumsal koşullara bağlıdır; gerçektirler, ama göreli gerçeklikler vardır.

7) Ernest Renan 1823 yılında Treguier'de doğar, 1845'te papazlık kariyerinden vazgeçer. Bibliothèque Nationale memurudur ve Collège de France'ta Sami dilleri öğretir. 1863 yılında *La Vie de Jesus*'ün yol açtığı skandal yüzünden işinden olur, daha sonra yeniden işe alınır. Doğu'da, Kutsal Kitap'ın sahnesinde pek çok yolculuk yapar. 1892'de ölmüştür.

Yaşamının büyük yapıtı yedi ciltlik *Histoire des origines du christianisme*'dir (1863-1881) ve buna daha sonra bir giriş olarak beş ciltlik *Histoire du peuple d'Israël*'i yazmıştır. En büyük sansasyonu, skandalı ve hayranlığı ilk cilt, her dile çevrilen, çok büyük bir basım sayısına ulaşan *İsa'nın Yaşamı* yarattı. İsa karakterine salt insansal ve tarihsel açıdan, derin, dindar bir boyun eğmeyle bakar, ama bu boyun eğiş, bu hayranlık barışçı, ozancasına uysal, palmiye ağaçları altında dolaşan büyük dinsel dâhiye yöneliktir, yoksa Tanrı'nın oğluna değil. Daha sonraki ciltlerin tümü bir parça kararsız bu ilk cildi aşar, Kutsal Kitap'taki öyküyü eşsiz bir sanatsallıkla tarihsel ve toplumsal çevresine yerleştirir, yan karakterleri canlandırır, yöreyi önümüze serer. Renan'ın büyük yeteneği, Brandes'in söylediği gibi, yalnızca olguların eleştirel çözümlenmesinde değil, dağınık bölümlerden bir bütün yaratmayı başardığı sentezde belirir. Bütünü bir arada tutan içsel bağ psikolojinin büyük Fransız bilimidir, içeriden anlamaktır.

• KUŞKU

Renan dış görünüşünde de her zaman papazlıktan bir şeyleri korumuş ve ruhsal olarak hiçbir zaman dinsizliğe geçmemiştir. Kuşku onunla yeni bir çağa adımını atmıştır: O kuşkudan da kuşkulanır. Aydınlanma insanlarını saran kendini beğenmiş yadsıma kadar ona uzak olan hiçbir şey yoktur. Dinin olgularına sonsuz bir incelikle yönelir: Onlara inanmasa bile değerleri konusunda kuşkusu yoktur. "Bilge," der, "her şeyin yalnızca bir görünüm, önyargı, simge olduğunu bilendir ve de görünümün, önyargının, simgenin gerekli, yararlı ve gerçek olduğunu bilendir." Tüm ruhuyla dinin gerçekliklerini değil, dinin güzelliklerini benimser.

• DILETTANTISME

Dilettantisme[8] adını verdiği o ruhsal tutum böyle doğar. Renancı anlamıyla dilettantisme, Bourget'nin tanımına göre, bizleri sırasıyla yaşamın çeşitli biçimlerine yönelten ruhsal eğilimdir ve de kendimizi bunlardan herhangi birine teslim etmeksizin, ödünçleme olarak bu eğilime kapılmaya zorlar. "Dilettant" yaşamın tadını en üst düzeyde çıkaran kişidir. Her şeyi anlar ve hiçbir şeyi kabul etmez: "Anlayış aracılığıyla şeylerin sonsuz verimliliğine katılır."

• NUANCE

Renan'ın büyük gerçekliklerle ilgili yoğun çelişkileri ve ironik oyunumsuluğu buradan kaynaklanır. Büyük gerçekliklerin tümü de güvenilmezdir – yalnızca nüanslar önemlidir, bilimin amacı *nuance*'tır. Renan yüzyıl sonunun izlenimciliğini, atmosfer kültünü böyle hazırlar. Biçemi de kılı kırk yararcasına ince nüanslılığıyla yazınsal seçkinlerin örneği olmuştur. Sanatı doruğuna büyük tarihsel yapıtlarıyla değil, gökçeyazınsal yaratılarında, dört "felsefi tiyatro oyununda" ulaşır. İçlerinden ilk ikisi (*Caliban*, 1878 ve *L'Eau de Jouvence*, 1880) Shakespeare'in *Fırtına*'sının devamıdır: Prospero, Ariel ve Caliban'ın

8) Dilettantisme: Bir sanat ya da bilimi gerekli bilgiden yoksun olarak yüzeysel bir biçimde işlemek. (ç.n.)

yazgısıyla düşüncenin toplumdaki yazgısını örnekler. O da Taine gibi bilime kayıtsız koşulsuz inanır, o da tarihin tek anlamını bunda görür – ama toplum ve insanlık için o da bilimden aşırı ölçüde çok şey beklemez. Bilim onunla uğraşmak için doğmuş az sayıdaki insanı selamete ulaştırır ve, belki de, çok yavaş bir biçimde yığınları da etkiler ve daha iyi bir yöne çevirir; ama şimdilik yığınlara bilimin gereği yoktur ve de eğer işten anlamayanların eline geçerse bilinçsizlikten de kötü ve tehlikelidir.

• TAINE

Taine'in[9] yapısal olağanüstülüğü onda büyük bir düşünürün büyük bir tarihçiyle birleşmesidir. Dikkatini çeken somutluktur, kültürün binlerce değişik yüzü, çeşitliliğidir, ama düşüncesi her olgudan anında genel geçerliliğe, yasaya doğru ilerler. Düşüncesinin bu *nomothetic*, yasa yaratıcı yönünü belirleyen, Fransız düşüncesinin geometrik geleneklerinden başka, doğa bilimleridir. Gelişmede Almanlardan inancı aktarıp alır. Bilim gözle görülür dünyanın olgularına yön veren yasaları belirlemiş olduğu için gelecekte ruhun, tarihin ve toplumun yolunu çizecek yasaları da belirleyecektir.

• DETERMİNİZM

Çünkü insansal dünyada da, diyerek öğretir, her şey doğada olduğu gibi birbirine bağlıdır, her şey hem neden, hem de sonuçtur, insanın da düşen taş gibi özgür bir iradesi yoktur, yaptığı şey üç büyük belirleyicinin, *ırk*, *çevre ve tarihsel anın* ondan beklediği şeydir. "Suç ve erdem tıpkı sülfürik asit ve şeker gibi bir üründür." Tarihte iyi yoktur, kötü de; güzel yoktur, çirkin de yoktur, en azından bilgin için yoktur; bilginin görevi "ufak karakteristik olguları" önyargısız bir biçimde bir araya getirmek ve bunlarda her anlamda gerekirlik sonucu nasıl olması gerekiyorsa öyle ortaya çıkmış olan etkileyici güçleri belirlemektir: Tarihin yasalarını aramaktır. Bu *olguculuk*tur.

• SANATÇI

Bundan daha az sanatsal bir tarihsel anlayış düşlemek güçtür. Taine sanatçıydı, felsefesine karşın büyük bir sanatçıydı. Düşüncesinde Hegel'den yola çıkar, ama Hegel'in tartıştığı yerde o kaydeder ya da karakteristik bir anekdot anlatır. Taine doğal olarak olağanüstü bir hesap yapmıştı, çünkü tüm dünya görüşü onu matematiğe ve müziğe yönlendirmişti – ama hesap yaptığı sırada sayılar düşsel bir karatahtada gözlerinin önünde belirmişti. Bu bir simge olabilir: Taine şaşılası bir kendine güvenle soyut, genel geçerliği olan yasaları bulmuştu, ama yasalar sürekli olarak binlerce ufak renkteki çizgiyle, somut ve yaşayan bir biçimde beliriyordu önünde. Genel gerçekliklerini bugün artık kuşkuyla karşılıyoruz, çok da basitler, çok da geometrikler, çok da Fransızlar; ama kuramını gereçlerle kanıtlamak için sıraladığı olgular yeryüzünde sanatsal tablolar, yaratılar

9) Hippolyte-Adolphe Taine 1828'de Vouziers'de (Ardennes) doğdu. 1851'de öğretmen olur, ama bu sıralar ortaöğrenime yön veren tutucu düşünceye ancak bir yıl dayanır. İlk başarısı alabildiğine ironik olan *Les Philosophes français au XIX^e siècle*'dir (1857). 1864'ten başlayarak Ecole des beaux-arts'da ders verir. 1878'de büyük bir güçlükle onu Akademi'ye seçerler. 1893'te ölür.

olarak, kendinde şeyler olarak bulunmaktadır; ve mantık ateşiyle sarmalanmış olan birbirini izleyişlerinin tartımı bizleri kendisine bağlamaktadır.

Taine, Macaulay'yi şiir de yazabildiği için kıskanıyordu (o yalnızca iki sone yazmıştır, her ikisi de kedilerden söz eder) ve romancı olmak istemişti. Yarıda kalmış bir romanın dışında, *Vie et opinions de Thomas Graindorge* adını taşıyan yaşlı bir Amerikalı milyonerin Paris deneyimlerinden söz eden çok esprili, romana benzer bir kitap yazdı. Yazın tarihi yazarının bitmek bilmeyen acısı, demişti bir defasında, modern Alman yazın tarihçisi Cysarz, yazını "dışarıdan" sevmesidir, ikinci sınıf bir yazarla ilgili olarak bile azınlık duygusuna kapılır. Bu gibi zamanlarda, demişti Cysarz, en büyük Fransız romancısının yine de Taine olduğu düşüncesiyle avunsun. Eğer büyük tarihsel yapıtlarını ya da isterse incelemelerini, *Yunan, İtalyan, Hollanda Sanatının Felsefesi*'ni okuyalım, kuram kısa sürede önümüzde dağılır ve betimlemenin o yetkin plastikliği, sezginin o eşsiz derinliği kalır geride.

• OLGUCULUK VE DÜŞÜN TARİHİ

İngiliz Yazın Tarihi'ni yazmasının nedeni, ırk, çevre ve anın belirleyici gücüne dayalı kuramını pratikte, işlerlikte kanıtlamaktır. İlkesinin anlamına uygun bir biçimde değil, tam tersine bir yol tutturduğunun ayrımına varmadı: Genel gerçekliğe ufak olguları temel alarak ulaşmıyordu da sezgisi aracılığıyla önce gerçekliği buluyor, ondan sonra bunu doğrulayacak olgular arıyordu – düşünsel bilimlerde her bilgin bu yolu tutar. Belli bir çağın her olgusunun birbiriyle bağlantısı olduğundan tümüyle emindi, o aynı gizemli şey beliriyordu bir çağın yazınında da, müziğinde de, giyim kuşamında da; olguları bir arada tutan bu ortak şeyi herkesten önce keşfetti, ama bu şeyin ne denli düşünsel doğaya sahip olduğu, ne denli sülfirik asite ve şekere benzemediği bilincine ulaşamadı. *Olgucu* yazın tarihini işte böyle kurdu ve *İngiliz Yazını Tarihi* yine de olguculuğun yerini alan ve egemenliğini kıran *düşün tarihi* akımının en büyük yaratısıdır, olgucu yöntemin en güzel yadsımasıdır.

• ARİSTOKRATÇILIK

Taine aşırı soldan, tutucu dünya görüşünün korkulası muhalifi olarak yola çıkmıştı; sonuncu, yarım kalmış yapıtı *Les Origines de la France contemporaine* ile (1875-93) yine de ilerleme yandaşlarının nefretini çekti üzerine ve güncelliğini tümüyle yitirdi. Taine, 1871 çöküşünün etkisiyle doğmuş olan bu yapıtında, acımasız bir nesnellikle yalnızca devrimle yıkılmak zorunda kalan *ancien regime*'i değil, devrimin kendisini de aydınlatıyordu. Taine, Renan gibi, düşünsel bir aristokratizme bağlıydı, doğuştan gelen aristokrasiye karşıydı, ama demokrasiye de karşıydı; çünkü seçkinlerle halk arasındaki boşluğun aşılamaz olduğunu duyumsuyordu. Sezgisiyle daha sonraki bir büyük yazarın yığınların isyanı adını verdiği çağı görmüştü; Fransız Devrimi örneğinden, halkın alabildiğine özgürleşip anarşiden kurtulmak için dehşet egemenliğine kaçışının ne demek olduğunu anlamıştı. Çözümün ne olduğunu o da bilmiyordu; "seçkin-düşünce"nin de bilmediği gibi. Geleneklere saygıyı ve organik gelişmeye güvenmeyi salık verdi, ama XIX. yüzyılın

önde gelen düşünürleri arasında Hippolyte Taine gibi, çürümüş geleneklerin yerle bir edilmesi için elinden geleni yapan başka pek az kişi vardır.

Lirik Şiir

Dönemin üvey çocuklarını, lirik ozanları en sona bıraktık. Zaten gerçekçi çağ beğenisiyle gerektiği ölçüde bağlantıları vardır, onlar daha çok bir sonraki dönemi hazırlamaktadırlar.

• LECONTE DE LISLE

Çağın ozan-önderi, uzaklarda bulunan Victor Hugo'nun yerine Leconte de Lisle'dir.[10] Lirik şiirde aradığı şey Flaubert'in düzyazıda, Taine ve Renan'ın bilimde aradığı şeydir: Öznesiz nesnellik. Ozan kendisinden söz etmesin, oynamasın ve duygularıyla gösteriş yapmasın, onun yerine sonsuz güzelliği betimlesin ve kendisi de yapıtının ardında yitsin. Ve özellikle de siyasal düşünceler savaşına katılmasın, günlük sorunların üzerinde yer alsın, düşüncelerin münzevisi olarak "fildişi kulesinde" yaşasın: Bu *l'art pour l'art*'dır.

• MİTOSLAR

Impassibilité ilkesini lirik şiirde gerçekleştirmek düzyazıya göre çok daha güçtür. Çünkü ozan kendini, duygularını yazmayacaksa neden yazacaktır? Gerçeği nesnel bir biçimde betimlemek isteyen Leconte de Lisle'in kendisi de ozansal olan gerçeğe yönelmek zorundadır: Tarihe ve egzotik doğaya. *Poèmes Antiques* adlı ilk şiir kitabında (1853) romantik unutuştan sonra Yunan heykellerinin soylu çizgisini, "duyarsız güzelliğini" yeniden keşfeder ve Fransız şiirine Hindistan'ı sokar, *Poèmes Barbares* (1862) ise kuzeyin ve ilkellerin egzotizmini işler; kısacası, şiirin coğrafi sınırlarını romantik yayılmanın da ötesine taşıyıp genişletir. Onda da, tıpkı benzer bir ruha sahip Flaubert'de olduğu gibi, din tarihine karşı güçlü bir ilgi vardır, arı şiirlerinde mitosları ve tanrıları işler, kimi zaman Hugo'yu da epey aşan bir renk cümbüşüyle hem de.

• EGZOTİZM

Leconte de Lisle'in egzotik yabanıl hayvanlardan, akbabadan, jaguardan, kara parstan, filden söz eden en ünlü şiirleri de yine *Poèmes Barbares*'dadır. Günümüzde güncel egzotik yazın ve özellikle de film gösterileri aracılığıyla tropik bölgeleri Leconte de Lisle'in okuyucularına kıyasla daha yakından tanıdığımız için onun yabanıl hayvanlarını aşırı törensel ve programsı hayvanlar, *übertier*ler olarak, hayvan üstü hayvanlar olarak duyumsuyoruz. İnsanın altındaki dünyanın anlaşılmaz, dip-dünyaya özgü, yabanıl korkuları ancak arada sırada yansıtmayı başarıyor: *Les Hurleurs*.

10) Charles Leconte de Lisle 1818'de tropik Réunion Adası'nda doğmuştur. Uzun yolculuklardan sonra Paris'e yerleşti. Önceleri toplumcu düşüncelere bağlıydı, sonra kendisine Yunan düşüncesinde bir yer buldu. 1894'te ölmüştür.

• KÖTÜMSERLİK

Düşünsel bildirisi kötümserliktir. Artık romantizmin fırtınalı, başlı başına bir yaşantıya benzeyen yeryüzü acısı geçmiştir; Avrupa hüzün tarihinde bir sonraki duraktayız, felsefeyle, dünya görüşüyle ilgili üzüntüdür bu. Belki de bu yüzden pek az etkisi olmuştur; aşırı bir güzellikle, aşırı bir bilinçle ölmenin yaşamaktan daha iyi olduğunu kanıtlar – kötümserliği, Kosztolányi'nin[11] dediği gibi, süslü püslüdür.

Lecont de Lisle daha sonraları bir okulun, '*parnassien*'lerin önderi olmuştur; ondan çok daha büyük olan Baudelaire[12] yüzyıl ortası Avrupa'sının en büyük, eşi benzeri olmaksızın en büyük ozanı, yalnız bir dev olarak kalmıştır.

• BAUDELAIRE

Bir ozanın yaratısı yalnızca şiirlerinden oluşmaz, çoğu kez, şiiri gibi uzun uzadıya, özenle işlediği kişiliğinden de ibarettir. Baudelaire kişiliğini Byron'ı ve İngiliz gecekuşu ozanlarını örnek alarak stilize etmiştir. Şıklıkta ve tutumlarında İngilizleri izledi. Şiirlerinin ve ondan söz eden anıların da gösterdiği üzere, kedileri tıpkı "ateşli bir seviye kapılmış olanlar ve suratsız bilginler" gibi sevmiştir; Théophile Gautier'ye göre, kendisi de büyük bir kedi gibiydi: Güzel ve tembel, kibirli ve burnu büyük. Günlük yaşamın ilişkilerinden dehşete kapılırdı, gururu sınır tanımıyordu, neredeyse her insanı kendi düzeyinin altında sayıyordu, yalnızca yaratıya saygı duyuyordu. Ama güçlükle ve az yazdı. Tüm yaşamı boyunca büyük bir yapıt yazmaya hazırlandı; çalışmadığı zaman korkunç duyunç acılarının işkencesi altındaydı ve ondan sonra da bu duyunç acıları çalışmasını engelliyordu. Yaratıcılıktaki yeteneksizliğinin bilincine dalıp gitmiş ve orada her türlü suçluluk bilincinde olduğu gibi kendisini yerinde yurdunda bulmuştur.

Sanat anlayışı Flaubert'inkiyle ve Leconte de Lisle'inkiyle akrabadır, yani, varsaydığımıza göre, büyük kentsoylu karakteri taşır. Kökeni, yetişmesi ve mal varlığı dolayısıyla da büyük kentsoylular arasındaydı yeri. Miras olarak çok büyük paralara konmuş ve kısa sürede bunları harcamış ve tüm yaşamı boyunca tefecilerle savaşmış, maddi sorunlar içinde yaşamıştır – ama bu kaygılar sefalet çeken bir bohemin değil, şımarık, mirasyedi bir çocuğun kaygılarıdır. Özellikle de bu ölçüde büyük bir kentsoylu olduğu için, içinde her öncülünden daha güçlü bir biçimde "épater le bourgeois" eğilimi yaşıyordu, tekdüze bir biçimde mantıklı kentsoylu dünyasını şaşırtmayı seviyordu. Topluluk

11) Dezső Kosztolányi: Batıcı (Nyugat) ilk Macar yazarlar, ozanlar kuşağının en önde gelen ozanlarından biri (1885-1936) (ç.n.).

12) Charles Baudelaire 1821'de Paris'te doğmuştur. Babasını küçükken yitirmiştir, üvey babası Komutan Aupick ile birbirlerini anlamazlar. Komutan, Baudelaire'i 1841 yılında sürekli gözünün önünde olmasın diye uzun bir tropik gemi yolculuğuna gönderir. Baudelaire 1842'de geri döner, mirasını alır, yarısını iki yılda harcar. 1844'te sahte intihar girişimine karşın vesayet altına aldırılır. 1848'de devrime katılır, ama o tarihten sonra her türlü politikaya uzak durur. Şiir kitabı *Les Fleurs du Mal* 1857'de yayınlanır, imparatorluk hükümeti ahlaksızlık savıyla dava açar, 1864 yılında Brüksel'e gider, modern resim sanatı üzerine başarısız konferanslar verir; ardından uzun süre orada kalır. Belçikalılardan nefret etmekte ve onlarla ilgili, insanı can evinden vuran şiirler yazmaktadır. Son yıllarında eski hastalığı nükseder, konuşma yitimine uğrar. 1867'de Paris'te ölür.

içindeyken, kamuya açık yerlerde, tanımadığı insanlar arasında, beklenmedik bir anda ve nazik, anlamsız bir yüzle öyle şeyler söylüyordu ki duyan her kentsoylunun saçları diken diken oluyordu, o ise gayet memnun uzaklaşıyordu. Sessiz ve soğuk deliyi özenle oynadı ve gerçek delilere karşı derin bir ilgi duyuyordu; tıpkı ozan meslektaşı ve dostu, Alman romantik ruhunun Fransız ozanı Gérard de Nerval (1808-1855) gibi. Şiirleri arasından da hiç kuşkusuz pek çoğu "épater le bourgeois" eğilimini taşır, örneğin, *Une Charogne*. Bu şiirde bir hayvanın dağılmakta olan bedenini uzun uzun, ayrıntılarıyla anlatır ve sonunda da alınması gereken dersi belirtir: Görüyorsun ya, sen de böyle olacaksın sevgilim! İçinde kentsoylu varlığının 'biedermeier'inin, tatlılığının mayalandığı ve sert bir alkole dönüştüğü ozandır o. Romantizme karşı duruşu da buna benzer: Derin bir romantik doğaya sahiptir, ölçüsüz tutkular, yabanıl yeni renkler, kayıtsız koşulsuz özgünlük ve kayıtsız koşulsuz bireycilik yandaşıdır – ama onun içinde romantizm de kendi kendisine karşı cephe alır. Romantizmin esin kültüne karşılık bilinçli, ölçülü yaratının değerini savunur, "İyi bir ozan," der, "her zaman ilk dizeyi yazarken son dizeyi tutar gözünün önünde." Romantik doğallığın karşısına *le goût de l'artificiel*'i, yapay nesnelere duyulan sevgiyi yerleştirir. Makyajlı kadın daha çağdaş olduğu ve makyajsızdan daha üst düzeyde olduğu için, der, doğal bir sel gibi boşanan şiire göre aranıp taranmış ve seyrek rastlanan sözcüklerle süslenmiş şiir daha değerlidir, yapay zevkler doğal olanlardan daha mutlu edicidir; haşhaş ve afyonu övmek üzere *Les paradis artificiels* adıyla bir kitap yazmıştır.

• KATOLİSİZM

Doğası gereği inanan ve Katolik bir ruhu vardır; Katolikliğin törenleri, öğretileri, kilise şarkılarında yaşamını sürdüren Ortaçağ lirik şiirini biçimleyici bir biçimde etkiler. Ama Katoliklik onun içinde kendisine karşı bir duruş alır, suçluluk bilincine ve şeytanlığa dönüşür. *Suçluluk bilinci* Baudelaire'in en güçlü bildirisidir. Şiirlerinde kendisini sürekli olarak Aziz Augustinus'un gençliğinde betimlediği gibi betimler: Lanetin bataklık yalazları arasında, romantik bir renk cümbüşü içinde dans etmektedir, işkenceye benzer görüngüleri peygamberlerden ve Dante'den geri kalmaz. Gömütünün üzerinde kurtların uluduğu, aç kalmış cadıların ve ağzı bozuk morukların iğrenç oyunlarını oynadıkları, karalara bürünmüş işe yaramaz heriflerin işbirliği yemini ettikleri "lanetli ozan"dır. Geçmiş de her zaman işkenceye benzer bir vicdan azabı biçiminde belirir gözlerinin önünde.

• ŞEYTANCILIK

Ama bu suçluluk bilincinde iyileşme niyeti eksiktir. Ozan suçluluk bilincinde kendisini rahat bulur, şiirlerinin yabanıl çiçeklerinin açtığı atmosferi budur. Şeytancılık buraya artık yalnızca bir adım ötededir. Ortaçağ şeytancılığı Proust'un görkemli bir çözümlemesinden bildiğimiz gibi yalnızca çok dindar bir ruha yerleşebilir, şeytancılık Tanrı inancının negatif biçimidir. Baudelaire de tıpkı eski şeytancılar gibi, kendisini Tanrı'nın bayrağı altına girmek üzere yeterince iyi ve temiz görmediği için dişlerini

gıcırdatarak, kendinden geçmiş bir durumda, düşman tarafına geçer. Byron ve romantizm buraya dek ulaşamamıştı; Byron şeytana saygı duyardı, onunla diplomatik görüşmelere girişmişti, ama ona karşı bağımsızlığını korumuştu. Baudelaire şiirlerinin sürekli ziyaretçisi şeytandır, hayaletimsi bir görkemle, dehşet parıltılarıyla kuşatılmış olarak. İyi olmayı bilemediği için intihara giden bir kahramanlıkla kötülüğü üstlenir. Şiirleri kara bir güzelliği olan Cadı-Cumasının[13] durakladığı yerlerdir.

• *LES FLEURS DU MAL*

Olağanüstü bir özetleyiciliğe sahip başlık bunu açıklıyor, o başlık ki, daha sonraki çağın kulaklarında şiirlerden daha güçlü bir biçimde çınlamıştır, *Les Fleurs du Mal*: Kötülük Çiçekleri. Tıpkı Spengler'in *Untergang des Abendlandes*'i ya da Nietzsche'nin *Jenseits von Gut und Böse*'si gibi ilkin başlığıyla etki yaratmıştır. İlginçtir, bu yetkin başlığı Baudelaire'in kendisi bulmamıştır; kahvehanede doğmuştur, tıpkı sonsuz geçerliliği olan onca deyim gibi.

• AHLAKSAL BUNALIM

Baudelaire'in başkaldırısı biedermeier zamanların saygın ahlaklılığı ve daha sonraki çağların tam anlamıyla ahlaksal aldırmazlığı arasında bir geçiştir. Şiire suçlu tutkuları, Kabil'ce başkaldırıları ve yanlış yaşanmış yaşamların övgüsünü o sokmuştur. Ama bu negatif ahlaksallık yine de hâlâ bir ahlaksallıktır; ahlaksal ideallere karşı inatla karşı koyan kişi onlara hâlâ inanmaktadır, o anda bile hâlâ her şeyi göreli saymamaktadır.

• DEKADANLIK

Romantikler bir şeyin başında olduklarını, daha güzel bir çağın habercileri olduklarını sanır; Baudelaire bir çağın sonunda olduğunu duyumsayan ilk kişidir, ilk dekadandır. Geç Roma İmparatorluğu ve Bizans örneğine göndermede bulunur; basite yüz çevirir ondan, öfkesinin daha rafine coşkulara gereksinmesi vardır, şiir için kokuların imparatorluğunu keşfeder.

• SEVİ

Ozansal sevi öğretisini de değiştirir. Onun gözünde sevi hastalıktır; utanılması gereken bir ruhsal hastalık, suçluluk bilinci olmaksızın düşleyemeyeceği bir hastalık. İçgüdüsel olarak, kendisine sonsuz eş olması için öyle bir kadın seçecektir ki onunla tüyleri diken diken eden bir cinsellikten başka bir ilişkisi olmayacaktır: Tropik bölgelerin şehvetli ormanlarını anımsatan yarı yabanıl, bilinçsiz, kötü niyetli ve açgözlü bir zenci kadını seçecektir. Sevgilisi kanını emen bir vampirdir ve ozan ona bağlıdır, "tıpkı zincire bağlı bir mahkûm gibi, kumara bağlı yabanıl bir kumarbaz gibi, şişeye bağlı ayyaş gibi, börtü böceğe bağlı leş gibi – lanet, lanet olsun!"

13) Cadı-Cuması: Eski, boş inanca göre, cadıların genellikle bir dağın tepesinde ya da yol kavşağında yaptıkları gürültülü, danslı geceyarısı toplantısı. (ç.n.)

• SOĞUKLUK

Ama böylesi tutkulu haykırışlar seyrektir. Sevisi dondurucu bir biçimde soğuktur. Baudelaire soğuk ozanlar arasındadır, Heine'nin yan komşusudur; nesneldir, 'impassible'dir. Kadını en sevisel şiirlerinde bile grotesk hayvanlara benzetir, maymuna, file, dans eden yılana; ona karşı en çok bir ressamın modeli karşısında olduğu gibi tutum takınır. Güzelliğini betimlemek, ölümsüz şiirlere hapsetmek ister, geçicilik onu alıp götürmeden önce. Ruhu onu ilgilendirmez, güzel görüntüyle yetinir.

• GÜZELLİK

Şiirin en başta gelen amacı Güzelliktir, yanına yaklaşılmaz ideale yaklaşmaktır, betimlenemeyeni betimlemektir. "Bu coşku," der, "yüreğin sarhoşluğu olan tutkudan tümüyle bağımsızdır ve usun besini olan gerçeklikten ayrıdır. Çünkü tutku doğal bir şeydir, çok da aşırı bir biçimde doğaldır; inciten, uyumsuz bir ses götürür arı güzellik imparatorluğuna; aşırı bir biçimde gündelik ve aşırı bir biçimde ateşlidir, temiz arzularda skandal yaratır, incelikli Melankolilerde ve soylu Umutsuzluğa Kapılmalarda skandal yaratır, ki bunlar şiirin doğaüstü imparatorluğunun sakinleridir." *Poésie pure*, yani arı şiir programını ondan daha güzel kavramlaştıran olmamıştır.

Güzellik Baudelaire'in sonelerinde şöyle seslenir:

Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je haïs le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Ben güzelim, ey faniler! Taştan bir rüya gibi,
Ve her çarpanı bereliyen göğsüm
Bir aşk ilham etmek için yapılmıştır şaire
Ebedi ve sessiz bir aşk tıpkı madde.

Tahta kurulurum gökte, anlaşılmamış bir sfenks gibi;
Birleştiririm kardan bir kalbi kuğu beyazlığiyle;
Hınç duyarım çizgilere yer değiştiren harekete
Hiçbir zaman ağlamam ve gülmem hiçbir zaman.[14]

14) La beauté, C. Baudelaire; *Elem Çiçekleri*, Türkçesi: Vasfi Mahir Kocatürk, Buluş Yayınevi, Ankara, 1957. (ç.n.)

• ÖLÜM

Suçluluk bilinci ve şeytancılık, dekadanlık duygusu, sevi hastalığı ve uzak, yaşama yabancı bir Güzellik kültü: Tüm bunlar bir arada Baudelaire'in Öte Tarafa ait olduğu anlamına gelir. Yaşama karşılık ölümün yanını tutanlar, çağrının tatlılığını anlayanlar ve ruhlarında bir başka arzunun egemen olduğu o var olmama kıyılarına doğru çağıranlar arasına:

Plus encore que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Hayattan çok daha fazla
Ölüm bizi tutar çok kere gizli bağlarla.[15]

• ŞİİR SANATI

Ama şimdiye dek yalnızca bildirisinden ve rolünden söz ettik. En önemli şey kaldı geriye: Ozan olarak büyüklüğünü, devliğini neye borçlu olduğunu anlatmalıyız. Kullandığı araçlardan söz etmeli, sözcüklerinin cinsel büyüsünü çözümlemeliyiz. Ve de bu görev alabildiğine umutsuz. Baudelaire sözcüklerin bağımsız efendisiydi; onları öyle bir biçimde seçip bir araya getiriyordu ki en korkunç görüntüleri bile ruhta büyüleyici ve güzel bir yankı çınlamasına yol açıyorlardı. Tüm öncüllerinden, hatta Victor Hugo'dan bile daha iyi kullanabiliyordu komşu sanat alanlarının olanaklarını: Resim ve müzik. Her iki sanattan da yetkin bir biçimde anlıyordu; plastik sanatlarla ilgili incelemelerine uzmanlar çok büyük bir değer verir, Manet'nin ve Wagner'in yeteneğini ilk keşfedenlerdendir.

Büyüsünün gizemlerinden biri, belki de, ders kitaplarının olmazsa olmaz dediği o uyumun, içerikle biçim arasında bir uyumun onda var olmamasıdır: Baş kaldıran ve darmadağın eden duygularını sımsıkı bir kapalılık, elmas işler gibi işlenmiş biçimler arasına sıkıştırmıştır; şiir yazımında başına buyrukluğu, dekadanlığı tanımıyordu. "Biz artık klasik bir tat algılıyoruz şiirlerinde," diyor Kosztolányi. "Öyle arı bir biçimde sesleniyor ki –nüanslar ve incelikler olmaksızın– bir klasik sanırsınız."

Ama tüm bunlar bir şey söylemiyor. Şiirinin şimdi onca kuşak üzerinde gerçekleşmiş ve gerçekleşecek o büyüsünü, o kurtarıcı etkiyi kim açıklayabilir? En büyük şiir her zaman bir gizem olarak kalır, değerlendirmek ve açıklamak neredeyse kutsallığa bir saldırıdır, tüyleri diken diken eden bir suskunlukla eğilmek gerekir önünde, *favete linguis*.[16]

• SONRASI

Çağdaşları arasından yalnızca yeni ve arı şiire karşı duyarlı olan o dar çevre onu benimsiyordu. Etkisi ancak daha sonraları başlamıştır. Verlaine yazılarından birinde

15) Semper Eadem, C. Baudelaire; *Elem Çiçekleri*, Türkçesi: Vasfi Mahir Kocatürk, Buluş Yayınevi, Ankara, 1957. (ç.n.)

16) Sessiz olun, dilinizi tutun anlamında Latince bir deyim. (ç.n.)

ustası olarak onu kutlar, onun gerçek büyüklüğünü simgeci kuşak bilir. Onlar en başta ondaki şeytancıl ozanı, ahlaksal anarşisti severler. XX. yüzyılın Fransız eleştirmenleri ve ozanları şiirlerinde gizil olan Katolikliği keşfettiler. Orta Avrupa'da büyüleyici büyüklüğünün ayrımına varan kuşak yüzyıl dönümüyle yazına adım atan kuşaktır: Bizde Endre Ady ve Mihály Babits, Almanya'da Stefan George şiirini ikincil romantizmin –XIX. yüzyılın ikinci yarısında Macar ve Alman şiirini kaplayan– uzlaşmalarından kurtarmaya çabalıyor.

2.
İngiliz Gerçekçiliği

REFORMCULAR

XIX. yüzyılın ortasında düşünsel yönetim yine İngiltere'nin eline geçer. Dünyanın en zengin halkı düşünceleri dolayısıyla da uygar insanlık üzerinde egemenliğini sürdürür; yazını yine Kraliçe Elizabeth'in görkemli döneminde olduğu gibi yükseklere ulaşır. Çok alay edilen Victoria Çağı İngiltere'nin altın çağlarından biridir.

• UZLAŞMA

İngiltere XVIII. ve XIX. yüzyılın dönemecinde ve onu izleyen onyıllarda *sanayi devrimi* adı verilen devasa bir değişim geçirdi; bir zamanların tarım ülkesi tam anlamıyla bir sanayi ülkesine dönüştü. Yine bu sıralarda bir başka değişiklik daha gerçekleşti: Chesterton'a göre, XIX. yüzyıl İngiltere'sinin en önemli olayı hiç gerçekleşmeyen şeydir, yani Fransız Devrimi'nin karşılığı İngiltere'de yaşanmamış ve onun yerine barışçı bir dengelenme, büyük Victoria Çağı uzlaşması gelmiştir. Yüksek soylular ve büyük kentsoylular İngiltere'yi yönetmek üzere suskun bir birlik oluşturdular.

Bu uzlaşmanın kesin bir öneme sahip sonucu, Kraliçe Victoria tahta çıkınca (1837) aristokrasinin ve sarayın kentsoylu yaşam biçimini benimsemesidir. Uzun egemenliği insanlığın en ahlaklı ve en iffetli dönemidir. Kraliçe ve kocası Prens Albert çok sayıdaki çocuklarının çevresinde Avrupa'nın en örnek aile yaşamını sürdürüyor ve tahtlarının gölgesinde eski kentsoylu ahlakının ciddiliği, dindarlığı ve temizliği bir zorunluluk oluyordu. XVIII. yüzyılın özgürlüğünün anısı bile yitip gidiyordu. İngiltere'nin sarhoşlar cennetiyken çay içenler ülkesine dönüşmesi bu sırada olur.

• YARARCILIK

XIX. yüzyılın en temel iki bilimi, siyasal ekonomi ve sonra da gelişme düşüncesi üzerine kurulu doğal bilimler İngiltere'de oluşur. Siyasal ekonominin dogması olan yararcılığı Bentham ve James Mill geliştirmiştir. Bu anlayış, bilindiği üzere, en büyük değer olarak yararı gösterir, demek, büyük kentsoylu topluma tam anlamıyla uyar.

• DARWINCİLİK

Doğal bilimlerin büyük devrimi Charles Darwin'in ve onu güncelleştiren Thomas Henry Huxley'nin adında saklıdır. Türlerin doğuşu öğretisini, *struggle for life* (varolma savaşımı) ve *survival of the fittest* (en güçlü bireyin ayakta kalması) ilkesini herkes bilir ve bu düşüncenin kapitalist üretim sistemine ne denli bağlı olduğunu da herkes kolayca görebilir: Darwin ve izleyicileri doğayı da özgür yarışmaya dayalı bir toplum gibi algılıyorlardı: güçlü olan ayakta kalır, dayanamayan yok olur.

• YAZARLAR ÇAĞA KARŞI

Bu çağın düşünceleri yazınsal açıdan yazarlar onların sözcüleri olduğu için değil, tam tersine, Victoria çağının gökçeyazını çağın düşüncelerine karşı savaşçı bir karşı duruş olduğu için önemlidir. İngiliz gerçekçiliği, bu durumda, İngiliz romantizminin organik bir devamıdır: Yazarların tümü de baş kaldırıyor ve protestolarda bulunuyordu, kimisi inatçılıkla, kimisi Victoria çağının uysal silahlarıyla.

Çünkü yararcılık dünyasında yazarın yaratısının kendisi de bir başkaldırıdır: Yarar gözetmemekte ve doğrudan doğruya "büyük kesimin mutluluğuna" katkıda bulunmamaktadır. İngiliz yazarları her ne denli yazarların hiç olmadığı ölçüde güncel olsalar da bu güncelliklerinde her zaman için komedilere özgü, eğlendirici bir güncellik bulunmaktadır; yararcılık taraftarları onları ciddiye almamaktadır. Kendisini yazmaya adamış insanın var olma nedeni buna karşı protestoda bulunmasını gerektirir; yararcılık adına, nesnelerdeki ruh ve güzellik adına ne varsa her şeyi, insan olarak varoluşumuzun o ölümsüz ve gereksiz lüksü olan her şeyi yok etmek isteyen, makineleşen dünyayı protesto etmesi gerekir.

• TOPLUMSAL REFORM

Ama büyük İngilizlerin önemli bir kesimi dolaysız bir biçimde asidir, yalnızca ruh ve şiir adına değil, insanlık adına da, toplumsal fırsatçılıklara karşı da protestoda bulunur. Victoria çağının büyük paradoksu, insanların hiçbir çağda insan kardeşlerini bu ölçüde ezmemiş olmaları, ama hiçbir zaman da bu ölçüde onlara acımamış olmalarıdır. Gelişmemiş çocukların ölümüne çalıştırıldığı çağ bu çağdır, ama çocukların çalıştırılması konusunda yasa koyan çağ da bu çağdır. Sanayi işçisinin bir köle yaşamı sürdürdüğü çağ bu çağdır, ama köleleri özgürleştiren çağ da bu çağdır. Ortaçağ toplumunun Tanrı'nın iradesine boyun eğen düzeni artık ayakta değildir, ama modern toplumun bilinçli ve örgütlü katman savaşı henüz oluşmamıştır – Hıristiyanlık hâlâ en büyük içsel gerçekliktir ve insanlar henüz birbirlerini sevmektedirler, ya da en azından öyle sanmaktadırlar. Bu sevgi kısmen

duygucu bir pozdur, kısmen ise acı çekenlerle birlikte yaşanan en derin sarsıntıdır – çoğu kez aynı insanda her ikisi de yan yana yaşamaktadır, bunun örneği Dickens'tır.

TARİH YAZARLARI

• MACAULAY

Victoria çağının her yazarının asi olduğunu söylemiştik. Bu belirlememizi Lord Macaulay[1] ile ilgili olarak ancak çekinceli bir biçimde kullanabiliriz: Macaulay ancak resmi bir asidir. Whig partisinin sözcüsü olması ve Whiglerin Torylere karşı ilericilik ilkesini savunmasıyla orantılı olarak asidir, ama o ilericilik de yukarıdan aşağıya doğru, hükümet kararnameleriyle ve parlamento tartışmalarıyla yönlendirilebilen bir ilericilik ilkesidir. Kendi anlayışına göre o da yararcılık ilkesine dayanıyordu; büyük kentsoyluların en büyük sözcüsüydü ve görkemli biçeminde, ilginç yazarlık davranışında da kimi zaman büyük kentsoylu toplumunun miyop kendinden memnunluğu ve ucuz iyimserliği duyumsanır.

• İNGİLİZ İDEALLERİ

Ancak bu büyük kentsoylu katmanı İngiliz büyük kentsoylu katmanıdır; Avrupa'da krala ve kiliseye karşı bağımsızlıklarını ilk kez savunan ve paradan da daha çok sevdikleri bir hazineye, *özgürlüğe* sahip o eski kentsoyluların torunlarıydılar. Macaulay'in başyapıtı *İngiltere Tarihi*'nin (1848-1861) ilk tümceleri saygın bir düzyazı tartımıyla yapıtın amacını belirtirler: Düzenle eşleşen özgürlüğün İngiltere'yi komşu bir devletin vasallığından Avrupa işlerinde karar vermeye yetkili yargıcı durumuna getirdiğini göstermek. Yapıtına konu olarak XVII. ve XVIII. yüzyılların dönüm noktasını seçer; İngiltere tarihinde daha renkli ve daha devinimli bir dönem bulabilirdi – ama özgürlüğün koruyucu kalkanı olan İngiliz anayasası bu dönemde doğmuştur. Ariosto, der Macaulay, zaman zaman acımasız, çok çirkin bir yılana dönüşmek zorunda olan bir perinin masalını anlatır. Ama yılanken de kendisine karşı iyi davrananları yeniden peri olunca bol bol ödüllendirir. Özgürlük böyledir işte. "Alçalmış ve korkutucu kişiliğindeyken onu kabul edenler mutludurlar, çünkü sonunda güzelliğinin ve şanının geldiği günlerde ödüllerine ulaşacaklardır."

• TARTIŞMACI

Taine'e göre, Macaulay yazar olarak da avukatlık yetkinliğini korumuştur ve başarısını da buna borçludur. Gerçekten de, her zaman tartışmaktadır. Görkemli bir tartışmacıdır. Kazanmak için çabaladığı araçları çok çeşitlidir, olguların ve gerekçelerin mantıklı bir biçimde sıralanmasından tutun da ozansal dengesizliğe ve kuru, insanı can evinden

1) Thomas Babington Macaulay 1800'de Rothley-Temple'da kentsoylu bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Avukat, Edinburgh Review çalışanıdır. 1830'dan başlayarak milletvekilidir, 1834-38 arasında Hindistan'da hukuk ve eğitim reformlarında görev alır. Geri döner ve devlet bakanı olur, 1857'den sonra Lordlar Kamarası üyesidir. 1859'da ölmüştür.

vuran İngiliz ironisine dek uzanır. Tartışır ve yargılar; İngiliz denemecisi bir Fransız gibi insanın ya da eylemin itici güçlerinin ardına düşmez, onu yargılar, ne doğru, ne yanlış diye ölçüp biçer.

Zeki bir modern tarihçi ve denemeci olan Guedalla, "Biçeminin pırıl pırıl çınlayışı," der alaylı alaylı, "sanayi uygarlığının en güzel ürünlerinden biridir." Bu biçem gerçekten de güzeldir ve çın çın öter. Erkekçe saygınlığı okuyucuya bir boru sesi gibi güç ve cesaret aşılar. Macaulay sözünü ettiği şeye canlılık katar. Uzmanların söylediğine göre, bir tarihçi olarak önyargılıydı ve sık sık yanıldı; ama büyük yapıtının ünlü üçüncü bölümü, "İngiltere'nin Durumu", yalnızca en büyüklerle, Taine ve Burckhardt'ın çağ betimiyle karşılaştırılabilir.

• DENEMELERİ

Denemeleri, incelemeleri, belki bu büyük yapıttan da daha iyidir. Yüzyıllarca sonra, Londra'daki Aziz Paul Katedrali'nin yıkıntılarına bakarak düşüncelere dalan Yeni Zelandalı yolcuyu betimlerken (*Papalık Üzerine*), *Milton* adlı incelemesinde, tını veren, apaçık yöntemiyle şiirin ne olduğunu açıklarken, Byron'ın sorununun ne olduğunu anlatırken ve Bacon'ın dolambaçlı yaşamına baştan sona göz gezdirirken – yarım yüzyılı aşkın bir süre deneme yazınının tüm Avrupa için örnek alınacak kişisinin o olmasının nedenini çok iyi anlıyoruz.

• CARLYLE

Macaulay'in açık, kimi zaman aşırı ölçüde açık yazı sanatı İngiliz ruhunun Latin-Fransız yanının anlatımıyken, çağdaşı olan Carlyle'da[2] İngilizliğin Germen çizgileri durur karşımızda. Alman klasiklerini İngilizce'ye çevirmiş, incelemelerinde onların yaşamlarını ve düşüncelerini tanıtmış, Alman idealist felsefesinin derinliklerine dalmıştır; genellikle Alman altın çağının düşünce insanlarının bir İngiliz inanç değiştiricisi olmuştur.

• İDEALİZM

Tuhaf bir bireşimdir. Alman idealizmini İskoç püritenlarinin katı ahlaksal gelenekleriyle birleştirmiştir. Çağdaşlarının mekanik ve pratik düşüncesinin karşısında yer alarak anlatılamayan özü aradı, ki buna istatistikler ve denemeler yardımıyla yaklaşılamaz, ansızın parlayıveren bir görüngü aracılığıyla ancak bir dâhi onun ayrımına varır. Tüm öteki bilgileri alt düzey bilgi saydı ve Salt ile canlı bir ilişkisi olmayan her türlü yaşamı aşağıladı. Dünya tarihi denilince hayran olduğu şey bunun Tanrı'nın en büyük simgesi olmasıdır; tarih yazarını bekleyen görev tarihin mistik anlamını çözmektir. Ama onun görüngüsünde beliren Öz Alman doğatanrıcılığının (panteizminin) silik bir imgesi değil, Kutsal Kitap'taki Tanrı'nın yüzünün bir iki kez canlanıvermesidir; bundan çıkardığı

2) Thomas Carlyle 1795'te Ecclefechan'da, Güney İskoçya'da doğdu. Ana-babası basit insanlardı. Papaz olmak istedi. 1837 yılında *Fransız Devrimi'nin Tarihi* onu ünlü biri yapıncaya dek büyük bir yoksulluk içinde Craigenputtock'ta eşiyle yapayalnız yaşar. Eşinin ölümünden (1866) sonra yaşlılığını büyük bir yalnızlık içinde, hüzünle ve tedirgin bir biçimde geçirir. 1881'de ölmüştür.

ders fizikötesi bir bilgi değil, pratik bir ilkedir, ahlaksal yönlendirmedir. Ondaki İskoç mirası budur. Öz iyi ve kötünün sonsuz savaşıdır.

• AHLAKSAL DERS

Kişinin yazgısında haksızlıklar görülebilir, ama ulusların yazgısında büyük sayıların yasası gereği ufak haksızlıklar dengelenir ve sonunda da iyi yengiye ulaşır, kötü cezasını bulur. Başyapıtı *Fransız Devrimi'nin Tarihi*'ni korkulması gereken bir ders olarak yazar ve İngiliz egemen katmanlarının Tanrı'nın Fransız aristokrasisinin göklere ulaşan günahlarını nasıl cezalandırdığını görsünler ister.

• KAHRAMANLAR

Çünkü büyük dönüşümler Macaulay ve büyük Whig kentsoylularının düşündüğü gibi yavaş bir ilerleme yoluyla gerçekleşmez. Dünya tarihini büyük adamlar, kahramanlar yapar; onları en ünlü inceleme derlemesinde, *On Heroes*'da (1841) bu başlıkla kutlar. İnsan yaşamına anlam veren onlardır. Milyonlar görünüşte yaşamını sürdürür, yalnızca büyükler özü görür ve yaşarlar. Tarihin büyük dönüm noktalarında her zaman bir kahraman ortaya çıkar ve zamana yeni bir yüz kazandırır: Luther, Cromwell, Büyük Frederik. İnsanlar eşit değillerdir; seçilmiş önderlerin işi buyurmak, yığınlarınki ise bunlara uymaktır.

• TOPLUMSAL REFORM

İleride yeni büyük insanlar gelecek ve ezilen insanların hakkını koruyacaklardır. Carlyle *chartism* adıyla bilinen ve toplumculuğun atası olan devinimde coşkulu ruhunun tüm ateşiyle yoksulların yanında yer alır. Denemelerinde (*Past and Present*, *Chartism* vb.) bir peygamberin ses tonuyla seslenir, egemen katmana, bastığı toprağın sarsılmaya başlayacağı kehanetinde bulunur.

• BİÇEMİ

Biçemi de özel bir bireşimdir. En başta gelen yaratıcı öğeleri İngiliz İncili ve Alman Jean Paul'ün karmaşık Baroksu düzyazısıdır. Vakur Victoria çağı, okuyucudan büyük bir yoğunlaşma ve dindarca bir dikkat bekleyen bu biçeme hayrandı; Carlyle'ın tümcelerini kolayca aşıp gitmek olanaksızdır, çarpık, derin koyaklara ve yalçın kayalıklara benzeyen satırlarını iki kez okumak gerekir, hatta tümüyle basit bir konudan söz ediliyorsa bile. Biçemi yüzünden günümüzde Carlyle'ın tadına varamıyoruz; yapmacık sözleri acı verir, Sonsuzun, Anlatılamayanın, Özün sürekli anılması da bir jeste dönüşür ve sonuç olarak da üzerimizde sıkıcı bir vaaz gibi onun öz-gözleminin uğultusu duyulur. Gıcırtıya benzeyen, yaşlı öğretmenlere özgü İskoç mizahı ise daha da az katlanılır bir şeydir. Her zaman, bir biçimde, değinmemesi gereken bir konuyla eğlenir; mizahıyla en güzel öyküleri bile mahveder. Örneğin, fırsatçı kral Cagliostro'nun gerçekten de çok yetkin öyküsünü anlatır, ama bu arada onunla sürekli olarak alay eder, nasıl çapkın olduğunu, nasıl büyük bir iştahı olduğunu, cehennemde nasıl kızaracağını vb. söyleyerek onu çekiştirip durur – oysa, bunun yerine, Cagliostro'nun dâhice kandırdığı kişilerle eğlenmesi gerekirdi.

• WONDER

Carlyle'dan geride kalan, içtenlikli sarsılmışlığıdır, kendisinin de çok değer verdiği özelliğidir bu: Mucizeyi yalnızca içinde taşıyan görebilir diyen ozanın sözleriyle, o gerçekten de *wonder* ile, mucize ile yüz yüze gelmiştir.

GERÇEKÇİ ROMAN

• ROMAN YAZARI

Bu çağın her yerde egemen yapıt türü romandır, XIX. yüzyıl roman yazımının büyük çağıdır – ama roman biçimi İngiltere'de özellikle önemlidir, XVIII. yüzyıldan başlayarak ta günümüze dek. toplumsal uzlaşmalar ve güçlü dinsel ahlak yasaklamaları yüzünden sınırlamalar arasına sıkıştırılmış olan birey kurtuluşu bu türde arar. İngiliz diyalog biçiminin katı kişisellik dışı özelliğinin bir sonucu olarak canlı sözcüklerle anlatamayacağı her şeyi bununla anlatabilir, yaşam içinde duyarsızlık gerektiren 'gentleman zırhı' arkasına gizlemek zorunda kaldığı yüreğini buraya dökebilir. Hatta isterse kutsal ve saldırılamaz ulusal kurumlarla bile alay edebilir; çünkü yazdığı şey yalnızca romandır, İngilizlerin dediği gibi '*fiction*'dır, uydurma öyküdür, bir ağırlığı yoktur, palyaçoluktur olup olacağı. İngiltere'de olduğunca roman yazarı hiçbir yerde yoktur, ekmeklerini bundan kazanırlar ve sanatseverdirler, bu iki tipi birbirinden ayırt etmek hiçbir yerde bu denli güç değildir; çünkü kimi zaman sanatseverin de olağanüstü bir başarısı söz konusu olabilir, kimi zaman ekmeğini bundan çıkaranların da; bir *gentleman* olduğu için davranışlarında sanatsever çizgilerini korumaktadır.

• OKUYUCU

Romanın durumu yazarlar açısından bakıldığında böyledir; okuyucular açısından bakıldığındaysa roman Victoria çağı İngiliz'ine en uygun eğlencedir. İnsanlar aile düşkünüdür, evlerinde otururlar, uzun Pazar günlerini bu işe adarlar, yüzyılların İncil okumaları sabırlı ve ateşli okuyuculara dönüştürmüştür onları. Bozulmamış ruhları iyilik ve kötülük konusunda, tüm ailenin şömine yanındaki kış geceleri boyunca birlikte tadını çıkarabileceği sarsıcı öyküler arzulamaktadır.

• DICKENS

Charles Dickens'ın[3] romanlarında bunları bulur. Eğer Dickens'ın roman yazarı olarak tutumunu Flaubert'inkiyle karşılaştıracak olursak, iki en uç örnekte Fransız ve İngiliz

3) Charles Dickens 1812'de Portsmouth yakınındaki Landport'ta doğdu. Babası küçük bir memurdur ve borçlular hapishanesine düşer. Dickens'ın daha küçük yaşta çalışması gerekir, bir ayakkabı cilası fabrikasında marka yazar. Yine de okula gider, ardından avukatlık bürosunda çalışır, stenograf ve röportajcı olur. İlk kitabı 1836'da yayımlanır: *Sketches by Boz*. Boz takma adını uzun süre kullanır. Ününü *Pickwick Papers*'a (1836-37) borçludur; bu kitabı bir yayınevinin hazır resimleri için yazmıştır. Bu andan sonra çok iyi para kazanır, ama mal varlığını borsa oyunlarında yitirir. 1842 yılında Amerika'da bir kitap okuma gezisine katılır, burada edindiği kötü izlenimlerini *Martin Chuzzlewitt*'te yazar. 1870'te öldüğü zaman *Mistery of Edwin Drood* üzerinde çalışmaktadır.

roman yazımı arasındaki ayrımı açıkça görürüz. Flaubert'in ideali '*impassibilité*'dir, duyarsızlıktır; yazar duygularıyla karakterinin yazgısına katılmamalı, nesnel ve de acımasız olmalıdır; gerçekliğin kendisi gibi. Buna karşılık, Dickens, karakterlerinin yazgısına artan bir duygusal paydaşlıkla eşlik eder, onlar için göz yaşı döker ya da ağız dolusu bir gülüşle onlara güler, duyduğu antipatiden ve öfkeden kıvranıp durur. Flaubert –insanların genellikle türdeşlerine karşı her zaman davrandığı gibi– karakterlerine karşı soğuktur, Dickens çok daha ateşli bir biçimde onlarla aynı duyguları paylaşır, türdeşleriyle olduğu gibi; bu insanüstü bir gerilim taşıyan paydaşlık romanlarının en belirgin yanıdır.

• YÜREK

XVIII. yüzyıldan beri İngiliz düşüncesinde giderek artan insancıl ya da ahlaksal sentimentalizm sanatında doruğuna ulaşır. Dickens insancıldır, *par excellence* insan canlısıdır. Esinleyicisi iyilik ve acımadır; her romanı okuyucunun en soylu ahlaksal duygularına baş vurur, onları canlandırır ve göz yaşlarına boğar. "Yüreğin yazarıdır"; ne ondan önce ne de ondan sonra sevgisini ve nefretini, sevincini ve üzüntüsünü, aşırı ve zengin bir biçimde insanın duygu dünyasını sakınmaksızın, çekinmeksizin söze döken bir yazar çıkmıştır. Başkaları geçici atmosferleri, karmaşık ve ince duyguları çok daha derinlemesine çözümlemişlerdir – Dickens'ın yazılarını en ilkel, en genel duygular sarar. Duygusallık tüm Dickens atmosferini renklendirir ve insanca bir biçimde titreşimli duruma getirir; burada her nesne yaşamakta ve duygudan payını almaktadır, her mobilyanın ve oda köşesinin iyi mi yoksa kötü mü, sevilesi mi yoksa nefret edilesi mi olduğunu öğreniriz. Dickens romanlarının yaşam üstü yaşamsal bütünselliğini bu duyarlılık sağlar; çünkü duygu düşünceden daha canlıdır.

• TEATRAL ÖĞE

Yaşam üstü öğeden söz ettik. Gündelik yaşamımızı, uzaktan olsa bile, bu denli etkilemez duygularımız. Dickens'ın atmosferinde ilgiyi artıran bir şey vardır. Bir damla gözyaşı olsun döktürmeksizin bırakmaz okuru. İyi insanları ölçülemeyecek kadar iyidirler, kötü insanları bir kurbağa, yılan ya da akrep kadar kötüdürler; Heep Urias'ın elininnemli dokunuşunu düşünelim! Romanları şaşılası melodramlardır. Maurois yetkin Dickens incelemesinde Dickens'ın tiyatro oyuncusu çizgilerini belirginleştirir: Bir sanatsever olarak tiyatro oyunları sahnelemeyi ne denli sevdiğini, ne yetkin bir sunucu olduğunu, nasıl da her zaman okuyucusuna dönük yaşadığını, villasında bile uzaktan gelen meraklı turistler etkilenerek izleyebilsinler diye yazı masasının başında nasıl çalıştığını. Her ne denli saf bir epik olsa da oyun yazarı değildir, yine de tiyatroya tüm roman yazarlarından daha yakındır.

• GÜNCELLİK

Duygusallığı eşsiz güncelliğini bir dereceye kadar açıklamaktadır. Artık bir roman yazarı değil, ulusal bir kurumdu der İngilizler. Haftanın en önemli olayı romanın bir sonraki bölümünün yayımlanmasıydı ve sabırla can çekişenler bu günü görebilmek

için dua ediyorlardı. Bizde de Sue ve Dumas Père'in yanı sıra en çok okunan yazardı. XIX. yüzyılda, belirttiğimiz gibi, güncellik ve sanatsal önem artık çakışmaz, büyük yazarlar çoğunlukla güncel değildir, güncel yazarlar çoğunlukla büyük değildir. Dickens muazzam bir istisnadır. Chesterton, Dickens'a mucizevi olmasına karşın neden şaşırıyorlardı diye soruyor. Ona göre, şaşırmalarının nedeni, sarsıcı bir biçimde trajik ve insanın gözünden yaşlar getirecek ölçüde komik insanları yazması, ama daha olası ortadünyayı, trajedi ile komedi arasındaki ve seçkin-yazarların konu çevresi olan dünyayı ise yazmamasıydı; ama okuyucuların geniş katmanlarıyla ilgilenmez. Okuyucuların yazarıdır, ağlatır ve güldürür; Shakespeare gibi, Balzac gibi, bayağı ve saçma şeylerden o da korkmaz, seçkin bir yazar değildir, sözün en iyi anlamıyla halkçıdır.

• KÜÇÜK KENTSOYLU

Okuyucular hayrandı ona; çünkü XIX. yüzyılın hiçbir yazarı onun kadar okuyucularıyla bir değildi. Yüzyılın her İngiliz yazarı reformcudur, düzeltmek ister; ama ötekilerin yapıtlarında karşımıza kendi bildikleri gibi yardımcı olmak isteyen birer karakter çıkarken, Dickens'ta sanki gayrı memnun kitlenin kendisi dile gelir gibidir. Romanlarında çağın basit insanını, *lower middle class*, alt orta katmanın çağın fırsatçılığı karşısında duyumsadıklarını anlatır. Çocukların eskimiş okul eğitimi sonucu ne acılar çektiklerini, yiğit insanların borçlular hapishanesinde elden ayaktan kesildiklerini, kuzeyin fabrika kentlerinin güneşten uzak yaşamının ne katlanılmaz bir şey olduğunu vb. anlatır yakınarak. Reformlar tavsiye etmez, Gyula Illyés'in[4] şiirinde olduğu gibi "yüzyıllık uysal yoksulluk" tekdüze bir biçimde ve tatlı tatlı yakınır yalnızca ve bu yakınma Carlyle ve ötekilerin kızgın bağırış çağırışlarından daha yoğundur. Ama bu devrimci yığınların uğultusu değildir. İngiliz yığınları devrimci değildir. Toplumu eleştiren Dickens, çağın doktrinerlerinden daha ölçülü ve daha mantıklıdır: Bu, halkın mantıklılığıdır. Ve halkın eğilip bükülmeye gelmeyişidir de: Yeryüzüne inmesi gereken o Tanrı ülkesini talep eder.

• KARAKTERLERİ

Eğer Dickens'ı, o çapta bir sanatçıyı düşünecek olursak, aklımıza ilkin ölümsüz karakterleri gelir her zaman. Öyküleme güçlü yanı değildir, pek çok Dickens romanı gevşek epizodlar derlemesidir; karakterler öykülemeden, romandan bağımsız olarak da yaşarlar. İçsel dönüşümden geçmezler, roman boyunca yaşları da değişmez, tanrılar gibi zaman dışıdırlar. Ve tanrılar gibi de gerçektirler. Ölümlü insanlardan daha gerçektirler.

• GERÇEKÇİLİK Mİ?

Gerçek değil, daha gerçektirler. Dickens en büyük gerçekçi yazardır, ama karakterlerini gerçekçilik ölçütüyle ölçmek olanaksızdır, yaşamda gerçekten de böyle insanların olup olmadığını yargılamak olanaksızdır. "Yaşamda" sözcüğün gerçekçi anlamıyla böyle insanlar yoktur; yaşamda insanlar çok yönlüdürler. Dickens'ın karakterlerinin yüzünü

4) Gyula Illyés (1902-1983): Yirminci yüzyıl Macar şiirinin en önde gelenlerinden. (ç.n.)

genelikle yalnızca bir yanından görmek olanağı vardır, yalnızca bir tek karakteristik çizgileri vardır. Sam Weller her zaman atasözleri söyler, Copperfield'ın halası her zaman eşekleri kovalar, Micawber her zaman iyimserdir ve uzun mektuplar yazar, Nickleby'nin annesi her zaman anlattığı önemsiz şeyleri karıştırır. Yaşamda Mr. Micawber'in de kötü saatleri olabilir ve Nickleby'nin annesi de kimi zaman bağlantılı bir öykü anlatabilir, ama Hermes her zaman ihanetler üzerine kafa yorar, Artemis her zaman tatsız bir bakire gibidir ve Hera her zaman kıskançtır; tanrıların yalnızca bir tek profili vardır ve onlar ölümsüzdür. Dickens'ın çözümlenemez büyüsü romanlarının insan biçimine büründürülmüş temel jestler aracılığıyla tam anlamıyla bütünsel bir yaşamsallık duygusunu uyandırmasında yatar. Örneğin, Mr. Pickwick, hiç var olmamış olan ama yine de gerçekten yaşamış olan her insandan daha canlıdır.

Mór Jókai, inanılmazlıkları yüzünden eleştirildiği zaman, elinden bir şey gelmeyeceğini, başına bunların gerçekten geldiğini söyleyerek savunmuştu kendisini. Ve de şaşılası halk masalları anlatıcısı Mihály Fedics, Gyula Ortutay'ye[5] şunları söylemişti: "Masalın hepsi gerçekti o zamanki insanlar için... Ejderhaları ben de gördüm çocukluğumda. Yüklü bir bulut geldiği zaman, sonra ejderhalar da bulutların tepesinde dolaştılar... Ama şimdilerde onu da görmüyorum hiç. Gelmiyorlar, bulutlar bile öyle değiller artık." Dickens'ın gençliğinde de ejderhalar vardı. Copperfield'in ilk bölümünün karakterlerinin tümü bir çocuğun gördüğü gibidir, insanların yerden yukarıya doğru bakıldıklarında göründükleri gibidir; ve Dickens'ta her zaman dünyayı masalları aracılığıyla ve masallarının yoğunluğuyla gören bu küçük çocuktan bir şeyler kalır. İnsanlar böyle değil midir? O böyle görmüştür onları.

• LONDRA

Dickens karakterleri Dickens yöresinde yaşarlar; bu yöre bir kenttir, Londra'dır. Dickens büyük kent yazarıdır; hiçbir roman yazarının kenti Dickens'ın Londra'sı kadar kent değildir. Kapalı bir dünyadır, sisi dışarıdaki düşmanca karanlığa karşılık dost bir karanlıktır – devasa bir odadır. Dickens'ın Londra'sı gerçek Londra'ya tıpkı Dickens insanlarının gerçek insanlara benzediği oranda benzer. Burada her zaman sis vardır, her zaman kış ve gecedir, ama geceleyin her yanda sıcak şömineler yanar, dost lambaların ışığı yanar cana yakın küçük odalarda. Londra tuhaf, yaşlı evlerle ve sokak bölümleriyle doludur, ama bunları alıp o zamandan beri Londra dendiğinde insanların duyumsadığı gizli atmosferi, gizi, dehşeti ve saklı özel mutluluğu oluşturmak için o büyülü dokunuşuyla Dickens gerekiyordu. Londra efsanesini yaratmıştır. Paris'te ve İtalya'da insanın ruhuna binlerce tarihsel anıt eşlik eder, Londra'da insan Pickwick'i ve eski Noelleri arıyor.

• NOEL

Dickens atmosferi Noel simgesinde doruğuna ulaşır. Dickens'ın Noel öykülerini İtalya'da yazmış olduğu verisi çok önemli bir veridir. Esinleyicisi güneş ışığında Londra'nın

5) Gyula Ortutay (1910-1978): Macar etnograf, Macar Bilimler Akademisi üyesidir. (ç.n.).

sisine duyduğu nostaljidir: yazın Londra kışına duyduğu nostalji. İngiliz ruhu açık biçimler arasında, bulutsuz İtalyan göğü altında yabancı yabancı dolaşmıştır – Dickens'ın yaşam anlayışı o dost, iyi ısıtılmış odanın kış gecelerinde sunduğu güvenden beslenmektedir.

Romanlarının her biri olağanüstüdür ve hangi sayfasını açarsak açalım her yerde Dickens'ın mizahıyla ve sentimentalizmin görkemli örnekleriyle karşılaşırız. Ama sanatsal değerleri eşit bir biçimde dağılmamıştır ve kimi romanlarda da ustaca bölümlerin kötü anlamdaki melodramlarla yer değiştirip durduğunu görebiliriz. En büyük yaratısı olarak üç romanını belirginleştirebiliriz: İlk romanı *Pickwick Papers* (1837). Buradaki mizahı henüz gençliğinin ölçüsüzlüğüyle, bir sel gibi, neredeyse insanı şaşırtırcasına sayfaları kaplar; kendisinin de betimini yaptığı ve sanatsal anlamda en değerlisi olan klasik yaratısı *David Copperfield* (1850), geç dönem romanının Dickens dehşetini, Dickens gizemini en güçlü biçimde barındıran *Great Expectations* (1861). Çünkü o ısıtılmış dost odasını, Noel'deki Dickens-dünyasını adsız kış gecesi kuşatır; ve de Dickens yalnızca odayı değil, geceyi de anlatmasını biliyordu. En sevinç dolu Dickens romanında bile belirsiz bir dehşet duygusu geri planda bizi gözetlemektedir. Bunu özellikle o çağın çizimcilerinin Dickens için yaptıkları çizimlere baktığımız zaman duyumsarız: Kötü insanların kötü, budalaların insan üstü ölçüdeki budala yüzlerinde Dickens dehşeti sırıtmaktadır. Dickens gerçekten yaratıcıydı, romanlarını izlenimlerinden kurmamıştır, gözlemlerinden de oluşturmamıştır, tarlanın buğdayı üretmesi gibi üretmiştir. Sanatı, büyük Fransız çağdaşlarında yaratıcı us utkuya ulaşırken, onda yaratıcı içgüdünün utkusudur.

• THACKERAY

Yazın tarihi çiftler halinde düşünmeyi sever. Goethe'nin yanında her zaman Schiller'i ve Dickens'ın yanında Thackeray'yi düşünüyoruz. Thackeray[6] böyle bir karşılaştırma yapıldığı için daha kendi çağında bile başarısızlıkla karşılaşmıştı; çünkü daha soğuk bir havası olan sanatı Dickens seliyle yarışamamıştı ve de her ne denli eleştiri o zamandır ikisi arasında bir seçim yapmak konusunda ikircim içinde olsa da, sonuç olarak Dickens'ın bundan böyle de güncel bir okuma metni olarak kalacağı, Thackeray'in ise daha çok bir yazın tarihi gereci olacağı anlaşılıyor. Bu koşutluk, belli ki, Thackeray'in yaşamının en küçük tatsızlığı değildi. Dickens mutlu bir biçimde ve bol bol yazarken Thackeray tembeldir, güçlükle çalışmaktadır ve ne yazısından ne de başarısından memnundur. Thackeray, o büyük yetenek Dickens'ın, o dâhinin yanında şaşkınlıkla, kıskançlıkla ve bir parça küçümseyerek durmuş olmalıdır, tıpkı Shakespeare'in yanında Ben Jonson'ın, tıpkı Goethe'nin yanında Schiller'in durması gibi.

6) William Makepeace Thackeray 1811 yılında babasının devlet memuru olduğu Kalküta'da doğmuştur. Cambridge'de öğrenim görmüş, ama mezun olmamıştır. 1832'de mirasını almış, ama kısa sürede harcamış, spekülasyonlarda yitirmiştir. Bir süre çizim işiyle, derken yazar olarak geçinmiştir. Çoğu kez ad belirtmeksizin dergilere çalışmıştır. İlk büyük başarısı *Vanity Fair*'dir, 1859'dan başlayarak bir süre Cornhill Magazine'i yönetti. 1863'te uzun bir hastalıktan sonra öldü.

• İRONİ

Kötü bir zamanda doğmuştur. XVIII. yüzyılda Swift'i ve XX. yüzyılda Aldous Huxley'yi çıkaran İngiliz ahvadından gelir. Eğer Dickens yüreğiyle yazıyorsa, o antipatiden, nefretten kıvranan sinirleriyle yazmaktadır. Ama uysal ve iyi niyetli Victoria çağında acımasız ironi, Swift'in bir kırbaç gibi şaklayan yargısı İngiltere'ye uygun düşmüyordu. Thackeray, büyük bir olasılıkla, hiç de tüm nefretini kusuyor değildi, yine de çağdaşları onda şeytansı bir şey görüyorlardı; "kinizm" suçlamasına karşı savunma yapması gerekmişti. Büyük bir yergici, çağın korkunç Juvenalis'i[7] olarak doğmuştu – ama sülfirik asitini masum kroki (skeç) ve kapsamlı gerçekçi roman eriyiğinde sulandırmak zorunda kalmıştı. Dickens çağında Thackeray'in bile zaman zaman şunu söylemek zorunda kalması yazgının ironisidir: "Fıkra iyidir, doğruluk daha iyidir, ama en iyisi sevgidir."

• KARİKATÜR

Sanat kariyerine karikatür çizerek başladı, sonra ünlü, saygın, ulusal bir kurum sayılan mizah dergisi *Punch*'ın çalışanı olarak karikatür benzeri krokiler (skeçler) çizdi (*The Book of Snobs*) ve ancak daha sonraları gerçekçi romana döndü. Böylece, kendisinde bir embriyo gibi baştan sona bir gelişmeyi yaşamıştır; çünkü resimdeki gerçekçilik, söylendiğine göre, eski Hollandalı ustaların tuvallerine bir gerçeği değil de grotesk mizahını taşıdıkları karikatürlerden yola çıkarak gelişmiştir. Büyük romanlarını yazarken de karikatür çiziminin yöntemlerinden tümüyle kurtulamamıştır. Macaulay'den söz ederken Fransız yazarların çözümlemek için betimlediğini, oysa İngilizlerin yargılayabilmek için betimlediğini belirtmiştik; Fransız kesinliğe ulaşmaya çabalar, İngiliz plastik olmaya, okuyucunun zihninde karakterinin güçlü çizgilerle belirmesine uğraşır. Örneğin, İngiliz ve Fransız romanında hırslı birinin betimini karşılaştıralım, Thackeray'in *Vanity Fair*'deki Becky Sharp'ını ve Stendhal'in *Kızıl ile Kara*'sının Julien Sorel'ini. Stendhal karakterini duyarsız bir biçimde, ama gergin bir ilgiyle izler, Thackeray ise ateşli bir nefretle, en küçük bir başarıyı bile kıskanır ondan; yükselme hırsıyla dolu, beceriksiz Becky Sharp her şeyin bedelini öder. Çağın ahlak anlayışı da bunu bekler, romanda kötünün işleri yolunda gidemez. Stendhal, Julien'in ruhunun her köşesinde, onun içindedir ve her davranışını açıklar. Thackeray, Becky Sharp'ı dışarıdan izler, bu arada okuyuculara işaret eder, eğer Becky Sharp başarısızlığa uğramışsa, onu tıpkı profesörün parçalanmış olan kadavrayı göstermesi gibi gösterir ve sevinçten ellerini ovuşturur.

• *PENDENNIS*

Vanity Fair'de (1847-48) henüz karikatür baskındır; *Pendennis'in Öyküsü* (1849-50) artık gerçek bir romandır, akarken duyulan yavaş uğultusu Victoria çağının sessiz yaşam tartımını yansıtır, karakterlerinin çevresinde dolaşmak olanağı vardır, insan gibi insanlardır hepsi. Thackeray'in iki ölümsüz yaratısı bunlardır; daha sonraki romanları (*Henry Esmond*, 1852; *The Newcomes*, *The Virginians*) artık aşırı ölçüde yavaş bir uğultuyla ak-

7) Juvenalis: Latince, genç. (ç.n.)

maktadırlar, bizim yaşamdan anladığımız şeyden daha yavaştırlar. Pek çok kişi en değerli yapıtı olarak *Esmond*'u, XVIII. yüzyıl dilinde yazılmış olan bu tarihsel romanı gösterir; içinde yer alan XVIII. yüzyılın yetkin yazın ve politika adamlarının portreleri çok niteliklidir. Bu portreler bizi Thackeray'in bir başka yeteneğine, deneme yazarlığına götürür.

• OKUMA GÜNLERİ

Victoria çağı okuyucuları genellikle romancı ile okuyucular arasındaki o soğuk ilişkiyle yetinmez, dolaysız bir ilişki arar. Romanın tefrika edilmesi de buna hizmet eder: Tefrika roman okuyucunun günlük yaşamına gazete gibi, tiyatro gibi bağlıdır. Yalnızca romanda bir şey olmaz, okuyucunun yaşamında da roman çıkabilir ortaya, belli bir zaman diliminde yayımlanır, tüm İngiltere ondan söz eder, tıpkı hava durumundan ve krallık ailesinden, yani İngiliz söyleşisinin hiç bitmeyen konularından söz eder gibi. Ama okuyucular buncasıyla da yetinmemiştir: Zaman zaman gözdelerini kişisel olarak da görmek ve dinlemek isterlerdi. Okuma günleri kurumu böylece oluştu. Güncel yazarlar İngiltere'nin her kentinde ortaya çıkıyorlardı, derken, Amerika'ya da gittiler. Dickens romanlarından bölümler okurdu, şaşılası bir tiyatrocu bilinciyle hem de: Sıkıcı ve kendisine güveni olmayan Thackeray romanlarından bölümlerle çıkmadı ortaya, onun yerine yüksek sesle okunmaları için ayrı metinler yazdı; yetkin tarihsel incelemeleri, *Dört George* ve *XVIII. Yüzyılın Büyük Hümanistleri Üzerine* böyle çıkmıştır ortaya.

• SNOBLAR

Thackeray romanlarına eklediği yığınla özdeyiş dolayısıyla genellikle ahlakçı bir yazar olarak anılır; Taine onunla ilgili olarak "pedagoji tarafından işgal edilmiş bir kişi" der. Ama Thackeray'in soğuk ve uzak varlığını ahlaksal sorunlar sonuç olarak tıpkı politika, toplumsal sorunlar ya da din konusu gibi pek az ilgilendiriyordu. Tek bir şeye güçlü bir tepki gösteriyordu: Flaubert için budalalık olan şey Thackeray için *snobizm* idi. Flaubert'in budalalıkların belgelerini toplaması gibi Thackeray de onun snobizmi belirlediği biçimiyle, "üst düzeyden olma alçaklığını elde etmek için alçakça yalvaran" bir insanı anlatan küçük öyküleri biriktirdi. Kimi insanların, kimi toplumsal katmanların çizimi heyecanlandırmaz onu, her bir toplumsal katmanın birbiriyle olan ilişkisi heyecanlandırır. Küçük kentsoylu zenginin karşısında, zengin büyük kentsoylu aristokratın karşısında ve aristokrat da sarayın önünde nasıl secdeye gelir ve bu hor gören kibirle kendi gururunu nasıl kurtarır: Bu, Thackeray'in alanıdır, XIX. yüzyıl yazınında bu konunun ustası odur. Ve aynı ölçüde asidir de: Çünkü nefretinin en başta gelen konusu İngiliz snobizmi tarafından bir kaide üzerine konmuş aristokrasi ve krallık ailesi, romanlarında ve *Dört George*'ta gülünç duruma düşürdüğü sarhoş Hannover Hanedanı'dır – ve bu yüzden İngiltere'de gerçekten güncel olamamıştır. Doğal olarak, "kim hangi konuda bilginse o konuda kuşku altındadır"; Thackeray'in kendisi de büyük bir snob olabilirdi, ancak içindeki snobluk canlanmış ve incinmiş yüksek soyluda daha üst katmanlara karşı bir nefret yaratmıştır. İngiliz orta katmanı insanının yazgısını bir yaşantı gibi, kendisini gözlemleyerek keşfetmiştir: Kendi yaşamını yaşamamakta, her davranışını

toplumsal uzlaşmalar, snobizmin kuralları belirlemektedir. *Chef d'œuvre*'ü *Pendennis* bunu açıklamaktadır; betimleme henüz tümüyle kendisinin bilincinde değildir, ancak yüzyıl dönümü kuşağında, Galsworthy'lerde bilince kavuşacaktır.

Yapıtlarında toplumsal katmanların ve onların birbiriyle ilişkisinin çizimi yetkin ve kalıcıdır; Meredith'i geçip Marcel Proust'a ulaşacak olan çizgiyi o başlatır.

• ÇAĞDAŞLARI

Thackeray kendi çağında büyük roman yazarları arasında tekti; o zamandan beri çağdaşları yavaş yavaş unutuluyor. Son dönem eleştirisi Dickens ile güncellik konusunda yarışan Edward Bulwer'i ve romanın her türünde, cinayet romanlarından (*Eugene Aram*) tarihsel romanlara (*The Last Day of Pompeii, Rienzi*) ve ütopyaya dek (*The Coming Race*) ürünler veren Lord Lytton'ı (1803-1873) inceledi ve hafif buldu. Benjamin Disraeli'nin Yahudi başbakan Lord Baconsfield (1804-1881) karakteri ve yaşamöyküsü ne denli ilginç olsa da, romanlarını artık okuyamıyoruz (*Vivian Grey, Contarini Fleming, Coningsby, Sybil* vb.). Savaşçı bir radikal olan Charles Kingsley'nin (1819-1875) tarihsel romanları (*Hypatia, Westward Ho!*) gençlik kitaplarına dönüştüler, toplumcu romanlarını (*Yeast, Alton Locke*) ise sorunsalları bile ilginç kılmıyor. Victoria çağı hiç yadsınamayacak biçimde sıkıcı bir çağdı. Gerçekçi roman denizinden yalnızca bir iki adı belirginleştirmemiz gerekiyor.

• TROLLOPE

Anthony Trollope'un (1815-1882) yaşamı boyunca verdiği yapıtlarını ilginç kılan, madalyonun hemen hemen öteki yüzünü göstermesidir. İngiliz roman yazarlarının tümü Whig ya da köktencidir, o ise Tory, yani tutucudur. En ünlü romanı *The Warden*'ın (1855) kahramanı yaşlı bir Anglikan rahiptir; bu rahip bir eski dünya '*sinekura*'sı[8] ile geçinmektedir, düşkünler evinin yöneticisidir, ama düşkünler evinin gelirinin büyük bölümü yoksullara değil, onun cebine girmektedir. Victoria çağı reformcularının savaşmak üzere ortaya atıldıkları toplumsal bir kötüye kullanmadır bu. Büyük Gazete de bu konudan söz eder, derken, Mr. Popular Sentiment (Kamu Duyarlılığı, yani Dickens) bu konuda rahipten insanın kanını donduran bir figür yaratarak bir roman yazar, Carlyle ise felsefi karmaşaya sahip eylemler sıralar gökgürültüsü gibi gürüldeyerek. Rahip dünyanın en uysal insanıdır, iç dünyasında tek bir bencil düşüncenin gölgesi bile yoktur, kendisine karşı başlatılan sürek avı karşısında öylesine üzülür ki çok geçmeden bu üzüntüyle ölüp gider. Kamusal soylu yürekliliğe kurban giden iyi yürekli rahip karakteri Goldsmith'in Wakefield Piskoposu ya da Dickens'ın karakterleri gibi etkileyici ve sempatiktir.

Trollope'un öteki romanları da büyük ölçüde rahiplerden, "katedral kentlerinden, kapitalizmin elinin değmediği eski İngiltere'den" söz eder; bunların en vaatkâr olanı *Barchester Towers* (1857) *Warden*'ın devamıdır.

8) Sinekura: Neredeyse hiçbir iş yapılmadan elde edilen bol aylık. (ç.n.)

• READE

Charles Reade (1814-1884) *The Cloister and the Hearth* (1861) adıyla çağın en iyi tarihsel romanını yazmakla ünlüdür. Köktencilik, tarihsel romanı Walter Scott tarafından belirlenmiş patikasından belli bir ölçüde saptırmıştı. Charles Reade karakteristik bir biçimde Erasmus üzerine değil, onun bilinmeyen ebeveyni, basit insanlar üzerine bir roman yazmıştı. Bu geniş, temiz bir anlatıma sahip roman yalnızca çok ilginç bir okuma parçası değildir, çağ betimi de inanılırlık duygusu yaratır; dağılan Ortaçağ'ın coşkulu bir biçimde karmaşık çizgilerini, eski yasaklamaları, yeni başkaldırıyı ve şaşkınlığı iyi sezmiştir.

• MEREDITH

George Meredith'in önemi daha ziyade bir sonraki dönemde ortaya çıkar. Yüksek toplumsal katmanların, snobların tapındığı yüksek soyluların gerçekçi betimleyicisidir. Bu katmanı Thackeray'in o güzelim orta katmanı izlediğinden daha büyük bir sempatiyle izlemez. Üst katmanın suçu, Meredith'e göre, kendisinin basitlik hatırı için bencillik dediği şeydir, ama bu aslında kendini bir şey sanmanın, burnu büyüklüğün ve narsisizmin bir karışımıdır. *The Ordeal of Richard Feveral*'ın (1859) kahramanının babasında ve *The Egoist*'in (1879) kahramanında bunu betimler ustalıkla. Muazzam, plastik bir biçimde karşımızda yer alan figürlerdir bunlar, onları yaratan, tıpkı Flaubert'in karakterleri gibi, antipatinin gerçekçiliğidir. Meredith de Thackeray gibi en çok çeşitli katmanların birbirleriyle sürtünmelerini anlatmayı sever, ama Thackeray yukarı doğru bakan budalaca tapınmanın uzmanıyken, Meredith aşağıya doğru bakan budalaca kibrin uzmanıdır.

• BİÇEMİ

En başta biçemiyle ünlüdür. Gerçekçiliğin basit anlatım tutumuna bir tepki olarak ve *secession*[9] beğenisinin öncüsü olarak tümüyle kendisine özgü, biraz Sterne'i ve Jean Paul'ü anımsatan bir biçem, artistik bir biçem yaratmıştır kendisine, bu biçem Goncourt'ların biçeminin İngiliz karşılığıdır. Tümceleri yan tümcelerdir, araya giren tümcelerdir, incelikli imalardır, tırnak arasına alınmış gülümsemelerin gözden geçirilemeyen, ama çok büyük bir özenle dokunmuş ağlarıdır. Kentsoylu okuyucuları bu biçeme dehşet dolu bir saygıyla bakıyordu; esprili oluşları, etkileyici ve anlamlı seçkinliği dolayısıyla özellikle diyaloglarına hayran olmuşlardı. İyi niyetli okuyucu aristokratların böyle konuştuğuna inanmıştı; hırslı hanımlar uzun süre ellerinden geldiğince taklit de etmeye çabaladılar bunu. Günümüz eleştirmenleri Meredith ile ilgili olarak çok dağınık görüşler ileri sürerler, ama genellikle aşırı işlenmiş biçemine karşı yabancılık duyarlar.

• KADIN YAZARLAR

Yetkin romancıların yanında, bu çağda kadın roman yazarları giderek daha büyük bir rol oynarlar. Uzun bir ömrü olan kraliçenin egemenliği de özellikle kadınların altın çağıdır; bu dönem İngiltere'nin yaşlı kadınların imparatorluğuna dönüştüğü dönemdir.

9) Secession biçemi: Jugend stil. (ç.n.)

Thackeray'in romanlarında yaşlı kadınların en canlı ve en önemli figürler olmaları bir rastlantı değildir. Her ne denli kadınların yaşamı önceki yüzyıla göre henüz bağımsızlıktan uzak olsa da, hatta daha da bağımlı olsa da, kadınlara yine de genellikle çok saygı gösterilir, onların düşünsel yeteneklerini onaylarlar ve de eğer bir kadın olağanüstü bir roman yazmışsa buna şaşırmazlar artık.

• KADINLAR VE ROMAN

Bunda gerçekten de şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü gerçekçi roman kadınların ilgi alanının merkezinde bulunan şeyden söz etmektedir: İnsani konulardan, seviden, evlilikten, aile yaşamından, çocuklardan, hastalıktan, ölümden, ruhun içsel yaşamından – ve bunlarda karakteristik bir biçimde erkek kaygıları, düşüncenin büyük sorunları yer almaz. Bu yüzden, gerçekçi roman İngiltere'de giderek daha büyük ölçüde kadın yazarların eline geçer, en başta kadınlar yazacaklar ve onlar okuyacaklardır daha sonra. Yüzyıl sonu erkek yazarları kendilerine başka biçimler arar, savaş sonrası kuşak ise gerçekçi romandan kopar ve yeni roman türü denemelerinde bulunur.

• BRONTË'LER

Kuzey İngiltere'nin en ıssız yöresinde, yoksul bir papaz evinde üç küçük hanım yaşıyordu, saygın beyefendi Brontë'nin kızları Charlotte, Emily ve Anne. İçe kapanık, yoğun çalışmayla geçen genç kızlık yaşamlarında hemen hemen hiçbir şey olmaz. Sevi de içlerinden yalnızca birinin, Charlotte'un yaşamında belirir ve o da umutsuz, gizli bir sevidir. Okurlar, düş kurarlar ve bir gün her birinin bir roman yazmasına karar verirler. Bu üç roman 1847'de yayımlanır ve içlerinden ikisi, Charlotte'un *Jane Eyre*'i ve Emily'nin *Wuthering Heights*'ı İngiliz romanının en büyük başyapıtları arasında sayılmaktadır.[10]

Jane Eyre tuhaf bir rastlantının yarattığı dedikodu sonucu büyük bir başarı da kazandı. Thackeray'in ilk romanı *Vanity Fair* de aynı yıl yayımlanmıştı. Okurlar Thackeray'in yapıtında Charlotte'un eğitici bir işlev gördüğünü ve Thackeray'in Becky Sharp karakterinde onu işlediğini, buna karşılık, Charlotte'un da Rochester karakterinde Thackeray'yi betimlediğini çıkarsıyorlardı. Bu dedikodunun temeli Thackeray'in karısının romandaki Rochester'in karısı gibi deli olmasıydı. Bunun dillerde dolaşması sonucu *Vanity Fair* de yazarının beklediğinden çok sattı.

• *JANE EYRE*

Jane Eyre iki bölümden oluşur. Başlangıcı öğretim işleriyle ilgili bir dehşet romanıdır, onun yanında Dickens'ın acı çeken çocukları bile solda sıfır kalırlar. Korkunç olan şey

10) Brontë kız kardeşlerin babası Patrick Brontë (aslında Brunty) İrlanda kökenli bir köylü ailedendir. Charlotte 1816'da, Emily 1818'de doğmuştur. Kendilerinden büyük iki kız kardeşleriyle birlikte Gowan Bridge'de, Charlotte'un *Jane Eyre*'de Lowood adını verdiği korkunç kurumda yetiştirildiler, iki büyük kız ölümcül hastalığı orada kapmıştı. Emily'nin tüm yaşamı boyunca başına hiçbir şey gelmedi, 1848 yılında, ünlü romanının yayımlanmasından bir yıl sonra öldü. Charlotte eğiticilik yaptı, Brüksel'de Fransızca öğrendi ve *Villette*'te ölümsüzlüğe kavuşturduğu öğretmenine sevilendi. İçe kapanık yaşamından ünlü bir yazar olduğunda da vazgeçmedi, 1854'te Nicholls adlı bir rahiple evlendi ve 1855'te çocuğunu doğurmadan önce öldü.

ise, birer küçük kız olarak Charlotte ile aynı kurumda acı çeken hanımların, daha sonra, çekilen acıları Charlotte'un romanda bir ölçüde yumuşatmış olduğunu belirtmiş olmalarıdır. İnsan dostu İngiltere o zamanlar çocukların cehennemi olsa gerekti.

İkinci bölüm büyük bir "özverili sevi" romanıdır. Charlotte'un gizi insanlığın bir temel-efsanesini, Eskiçağ'ın *Amor ile Psyche*, Ortaçağ'ın *Volter ile Grizeldis* öyküsünde anlattığını bir roman gibi, gerçekçi biçimle yazmayı başarmasıydı bu: Erkek sevdiği kadını korkunç denemelerden geçirir, kadın tüm denemeleri büyük bir bağlılık göstererek aşar ve sonunda da ödülünü kazanır. Efsane cinslerin o eskil ilişkisinin anlatımıdır ve uygar dünyada bir parça egzotik bir etki uyandırmaktadır; yine de, her kadın bir parça Jane Eyre'dir ve bir parça gizemli Rochester'i arzulamaktadır. Çünkü Rochester gizemlidir, bu öylesine bir gizemdir ki tutkulu ve yaşamı pek tanımayan kadın yazarların gözünde erkeğin gizemini yaratır. (Kadını tutkulu erkek yazarlar gizemli bulur.) Roman kahramanlarının gizemi, dolayısıyla Rochester'inki de kolayca çözülebilir: Gizleri kadın kahramanı sevmemeleridir. Kadın kahramanların genellikle anlayamadıkları şey budur. Rochester'in gizemi Jane Eyre'e sevdalandığı anda biter.

• TUTKU

Romanın temel şeması şaşırtıcı bir biçimde ilkeldir, işleniş biçimi ise yanan evle, kör olmuş olan Rochester ile, çekilen büyük nutuklarla melodramatiktir. Rochester bir Byron kahramanı gibi davranır ve kadın yazar da onun gerçekten de Byron'ın kahramanı olduğuna inanır. Ama tam da bu ilkellik, bu olağanüstü grand guignol[11] öyle çekici, öyle canlıdır ki günümüz okuyucusu üzerinde yüzyıl ortası gerçekçiliğinin öteki büyük romanlarına göre daha doğrudan bir etkisi söz konusudur. Çünkü ilkelliğin, melodramın arkasında tutku yer almaktadır: Gerçekçi romanda yer almayan tutku. Gerçekçilikte maskeleri indiren düşkırıklığı çizgisi her zaman güçlüdür, bir şeyin "...den başka bir şey olmadığını" göstermekten hoşlanıyorlardı. Thackeray, Stendhal ve Flaubert sevinin de maskesini indirmişlerdi; George Sand tutku üzerine bir iki şey söyleyebilirdi, ama sulandırıp gevezeliğe dönüştürürdü, ta ki iki Brontë kardeş gelinceye dek; o zaman, Sappho'nun altın liri yeniden çalmaya başladı.

Bu görevin azize yaşamı sürdüren iki papaz kızına düşmesi şaşılacak bir şeydir. Tuhaflıklarının kendileri de çok iyi ayrımındaydılar. Yapıtlarını takma ad altında yayımladılar (Currer Bell ve Ellis Bell); Emily her zaman bir kıyıya çekilmiş olarak yaşadı, Charlotte ise eğer bir yerde *Jane Eyre*'in yazarı diye selamlanacak olurlarsa baygınlık geçirirdi. Çağı, eleştirmenlerce yapıtın kaba, ikircimli bir ahlak içerdiği, ahlaka aykırı olduğu yolundaki nitelemelerine çok iyi katlandı. Daha sonraki romanları çok daha saygılıdırlar, ama *Jane Eyre*'e ulaşamazlar (*Shirley*, *Villette*).

Jane Eyre tutkunun romanıdır, ama Emily'nin romanının yanında önemini yitirir. *Wuthering Heights* başlığı "Rüzgârlı Bayır" anlamına gelir; İngiliz yazınında Shakespeare'in döneminden bu yana böylesi bir rüzgâr, böylesi bir fırtına görülmemiştir. Sevisel fana-

11) Grand guignol: Dehşet draması, tiyatro oyunu. (ç.n.)

tizmin romanıdır; Heatcliff'i ve Katherine'i birbirine öylesine korkunç, ateşli bir tutku bağlamakta ve bu onları öylesine zorlamaktadır ki artık "bedensel" bir tutku olmaktan çıkmıştır, ateşi arzuları da yakmaktadır, bu artık tutkudur yalnızca, yalnızca fırtınadır, ölümle bile sona ermez, bir hayalet gibi gömütün ötesinde de yaşar. Her şey fırtınadır bu kitapta: İnsanları devindiren tutku, fırtınaların koptuğu kuzey yöresi, fırtınaya benzeyen yabanıl olay örgüsü. Romantizmin pek seçkin olmayan bir dalından, bir yazgısı olan insanlardan ve büyük gizlerden söz eden dehşet öykülerinden yola çıkmıştır, ama ne çıkış! Chesterton'ın şu sözleri tam yerindedir: "Sanki bir kartal yazmış gibi." Aynı düzeyde muadilleri olan Dickens ve Dostoyevski romanları gibi eskil tutkuları en yüce sanatsal düzeyine çıkarır, ki bu konular aslında ucuz romanların konularıdır. İyi yazarlar düzeylerine uymayacağını ileri sürüp bu konulara yanaşmazlar – yalnızca bayağılara ve en iyilere göredir bu konular.

• YÖRE

Wuthering Heights kuzey yöresinin romanıdır. En kuzeyli İngiliz romanıdır. Brontë yöresi, sonsuz rüzgârın yurdu Mors, yüce ve acılı bir yalnızlık içinde yaşamaktadır onda. Bu öyle bir ruhun işidir ki yaşadığı yöre ile özdeşleşmiştir; Haworth'u terk etmek zorunda kalsa Emily hastalanır, sararıp solmaya başlardı. Kendisini yalnızca iri, yabanıl köpeğiyle rüzgârların estiği bayırlar arasında dolaşırsa iyi duyumsamaktadır.

Güzel ve suskun kız bu yalnız dolaşmaları sırasında neler düşünüyor olabilirdi? Seviyi uysal biçimiyle bile tanımamış olan bir yaşamdan tutkunun büyük romanı nasıl doğmuş olabilir ki? Emily'de Kelt soyunun eskil efsaneleri, devasa simgeler ve sonsuzca güzel masal atmosferleri hangi gizemli yolu izleyerek doğmuş ve kuzeyli gökkubbenin karanlık esinlemesiyle modern ve yabanıl Tristan ile Isolde'ye nasıl dönüşmüş olabilirdi? Tüm bunlar sonsuz bir giz olarak kalmıştır. Yaşantının hiçbir şeyi izah edemediği, çağın ruhunun pek fazla bir şey açıklayamadığı durum işte bu durumdur; dâhinin, bireyin anlatılamazlığıyla karşı karşıyayız.

• G. ELIOT

Brontë'lerin yazarlık ünleri ölümlerinden sonra azalmadı; yapıtları durmadan yeni baskılar yaptı, Emily'nin şiirlerini de büyük bir zevkle okuyoruz ve hayranları inziva yerleri Haworth'u sık sık ziyaret ediyorlar; onlardan daha genç olan meslektaşları George Eliot'ın (Mary Ann Evans, 1819-1880) bir zamanlar çok büyük olan güncelliği şimdilerde azalmaya yüz tutmuştur. Roman yazınında entelektüelliği bir kadın yazarın temsil etmesi Victoria çağının karakteristik bir yanıdır; çağın düşünsel sorunları, Darwinizmin yarattığı doğal bilimlere dayalı yaşam anlayışının oluşumu, dinsel yaşamın büyük bunalımı, Dickens'ı ve Thackeray'i hiç ilgilendirmeyen tüm o sorunlar George Eliot'ı çok güçlü bir biçimde ilgilendirmiştir. Asıl gerçekçi roman yazarı odur; onun gerçekçiliği, tıpkı Zola'nın doğalcılığı gibi, ilkesel, olgucu (pozitivist) dünya görüşlerinin bir sonucudur: Romandan gündelik olmayan, karakteristik bir insani belge olmayan her şeyi dışlamak, yaşam gibi tekdüze olmak. İngiliz romanının mizahının ve sentimentalizminin yerine Fransız kesinliğiyle ruhsal

betimi yerleştirmiştir. Romanları dinsel sorunsalları geçmişe battığı ölçüde eskimektedir. Düşünüp taşınmaları insanı yorar, ama kentsoylu yaşamının geniş ve çok yönlü betimi yine de *Middlemarch*'ı (1872) okunur kılar, *The Mill on the Floss* (1860) ise Victoria çağındaki yetenekli kadının durumu üzerine çağ tarihi açısından çok ilginç bir görünüm sunar.

OZANLAR

Victoria çağının en çok övülen ve en karakteristik ozanı Tennyson'dır.[12] Talihli, uyumlu yaşamı ve kişiliği de çağın sevincini ve dengeli oluşunu açıklar. Altın çağ insanıdır, biçemi olduğu kadar karakteri ve yeri de çağının yaşamında en büyük ustası olan Vergilius'u anımsatır. O da 'poeta laureatus'tur, Victoria'nın egemenlik ideallerini tıpkı Vergilius'un İmparator Augüstus'unkileri yüceltmesi gibi yüceltir.

• ÇAĞIN OZANI

Tennyson Victoria çağı uzlaşmasının, aristokrat-büyük kentsoylu dinginliğinin ozanıdır. Daha başlangıçta maddi sorunlardan uzaktır ve başarıyla kuşatılmıştır; içgüdüsüyle ve kendisini hiç yadsımaksızın ya da sulandırmaksızın destekleyicilerinin ve okuyucularının ondan beklediklerini yazar. Düşünceleri katmanının düşünceleriyle aynıdır: Çağın içtenlikli, sessiz, ahlaksal değişimini duyumsar ve şiirleriyle İngiliz emperyalizminin yavaş yavaş ortaya çıkışının izini sürer; kraliçede ve kocası Prens Albert'te gerçekten de ideal karakterler görmektedir. Çağın kanayan toplumsal yaralarına karşı da duyarsız değildir, ama bu öğeler şiirine surdin aracılığıyla girmektedir, tıpkı kişisel acılar gibi. Romantizmin görkemli silah deposunun mirasına konar, ama başkaldırı ve anarşi olmaksızın, uysallaşmış, Victoria nitelikli bir aktarımla – fırtınaya değil, fırtına sonrasının güzelim günbatımına konumlanır.

• KONULARI

Gerçekten de, yalnızca "ozansal" konularda "şarkı söyledi": Genç kızların oyunumsu kaprislerini, masum güzelliklerini ve etkileyici sararış soluşlarını; İngiliz yöresinin yemyeşil melankolisini ve en başta da yüzyıl ortasının kentsoylusuna romantizmden kalan dekoratif masal-Ortaçağı'nı şarkıya döktü. Scott ve Byron tarafından yaratılan manzum öykünün büyük ustasıdır. Başyapıtı *Idylls of the King*'i (1859) ölen Prens Albert'in anısına ve kraliçeyi avutmak için yazmıştır. Kelt efsaneleri insan üstü bir biçimde temiz ve soyludur, yine de insani tutkularla sürülüp nadasa bırakılmış, ekilmeye hazır bir masal dünyasına benzer. Öyküleri arasında en güzeli İngiliz *Szép Ilonka*'sı[13] olan *Elaine*'dir.

12) Alfred Tennyson 1809'da Somershy'da (Lincolnshire) doğmuştur. Babası rahiptir. 1850 yılında "poeta laureatus" (çelenkli ozan) olacaktır. Wight Adası'na yerleşir ve burada dingin, seçkin bir yaşam sürdürür. 1884'te Lord Tennyson olacaktır. 1892'de ölmüştür.

13) *Szép Ilonka*: Macar romantizminin en büyük ozanlarından Mihály Vörösmarty'nin (1800-1855) ünlü şiiri. (ç.n.)

Öldüğü sanılan ve dönüp gelen, ama akrabalarının mutluluğunu bozmamak için yeniden sessizce çekip giden bir denizciden söz eden duygucu yapıt *Enoch Arden* (1864) *Idylls of the King*'in bile güncelliğini aşmıştır. *The Princess* (1847) Shakespeare komedisinin masal-Rönesansı'nda geçer ve kadınlara özgü bir üniversitenin öyküsünü anlatır; Tennyson üniversiteye giden bir kadını o denli fantastik bulmaktadır ki bunu ancak bir masalda düşleyebilmektedir. *Maud* (1855) çevresiyle özdeşleşmiş bir kişinin betimlenmesi girişimidir; pek başarılı olmamıştır, okuyucular da bu yoldan çıkışı hoş karşılamamışlardır. Kişisel lirik şiir yazmamıştır pek; genç yaşta ölen arkadaşının yasını tutan şiir dizisi *In Memoriam* biraz soğuk ve katıdır.

• BİÇİM-SANATI

Konu seçiminden de görebileceğimiz gibi, Tennyson ikincil bir ozandır, kentsoylu romantizmin ozanıdır, şiirde masal, atmosfer, düş arar, etkileyen ama sarsmayan duygular arar. Yine de, gerçek bir ozandır, ikincil romantizmin tek büyük ozanıdır. Çünkü, bildirisi derinliklerden kopup gelmese de, söylemeyi bilmesi, ozanlık donanımı onu neredeyse Shelley'nin ve Keats'in yanına yerleştirir. Dizelerinin müzikal melankolisi daha da dayanılmazdır; çünkü okuyucudan büyük romantiklerin dizelerinden daha az bir ruhsal hazırlık, uyum bekler. Seçkin ve törensel şiirlerinde de gündelik yaşamın belirlenemeyen ve ortak hüznü akar bize doğru: nesnelerin göz yaşları, yörelerin yakınması, ölümlülük. Tennyson'ın güzelliğini göstermek üzere bir örnek alıntılamadan edemeyeceğiz, ayrıca, Huxley son romanında bunu bir epigraf olarak seçtiği için belli bir güncellik de söz konusu.

The woods decay, the woods decay and fall.
The vapours weep their burden to the ground,
Man comes and tills the field and lies beneath
And after many a summer dies the swan.[14]

İkincil bir ozan olduğu için pek çok sesi, çok değişik bir skalası vardı. Onda büyük biçemin sesleri de eksik değildir: *Ulysses* ve *Lotus-Eaters* sonsuzluğa ulaşmış şiirler arasında yerini almıştır; ilki Faust insanının onu uzaklara kovan tedirginliğini, ikincisi ise bunun karşıtını, ölümcül bir dinginlik arzusunu anlatır. *Mort d'Arthur*'da en yüksek törensel sesini bulur; Taine'e göre, Goethe'den beri bu şiirden "daha dingin ve daha etkileyici olanı" yazılmamıştır.

• GERÇEKÇİLİK

Yine de, en başta bir kentsoylu ozanıdır; ruhunun derinliklerinde o da gerçekçidir. Mantıklı sözcüklerle, bir parça özür dileyerek, bir parça öğretircesine şiirin doğuşunu

14) *Ağaçlar çürüyor, ağaçlar çürüyor ve devriliyor, bulutlar yüklerini ağlayıp yere boşaltıyor, insan geliyor, toprağını işliyor ve ondan sonra altında yatıyor ve pek çok yazdan sonra kuğu da ölüyor.*

anlatan ve günlük yaşama yerleştiren çerçeveyi sever; bir çerçeve-sonsöz *Mort d'Arthur*'un patetik yüksekliklerinden insanı kızdıracak ölçüde dingin olan kentsoylu çevresine bir an önce inmek için acele eder. Ve de *Kral İdilleri*'nin sonunda örnek koca Kral Arthur'un Kraliçe Guinevere'ye kendisini yıllarca Lancelot ile aldattığını öğrendikten sonra çektiği uzun nutku bağışlamak güçtür – trajedileri yalnızca Victoria çağı böylesine dingin ve eğitici bir sesle örtbas etmeyi bilmiştir ve Tennyson çağının ozanıdır.

Tennyson İngiliz kentsoylu altın çağının yüzlerinden biridir: Aristokrasiyle uzlaşmış, saraya doğru yönelen, tutkusuz bir 'gentlemanlike'dır, nazik ve sevimlidir, Latinsi İngiliz'dir. Büyük çağdaşı ve rakibi Browning İngiliz büyük kentsoylusunun öteki, kuzeyli yüzünü gösteriyor: Aşırı bireyci, tuhaf İngiliz.

• BROWNING

"Anlaşılmaz" ozanların uzun dizisini Browning[15] başlatır. (Çünkü Blake pek tanınmamıştır, Shelley ise insanda sanki anlaşılıyormuş gibi bir izlenim uyandırır.) Anlaşılmayan ozan, ressam, müzisyen XIX. yüzyılda ortaya çıkan yazın sosyolojisi olgusunun, seçkin okuyucuyla geniş okuyucu kitlesinin ayrılmasının, yaratıcının bundan böyle okuyuculara değil de kendisine ve az sayıdaki seçilmişlere hitap etmesinin bir sonucudur. Yaratıcı, bu durumda, kendisini anlayanların sayısının az olmasından gurur da duyar, kimi zaman anlaşılmazlığını abartır da. Browning güzel şiirlerle (*Pictor Ignotus*, *House*) sıradan insanların kendisini anlamasından ne denli dehşete kapıldığını, şiirin görevinin ne idüğü belirsiz yığınlara hiç de kendisini anlatmak olmadığını anlatır. Flaubert'in 'impassibilité'sinin İngiliz karşılığı Browningvari tuhaflıktır.

• ANLAŞILMAYAN OZAN

İlk anlaşılmayan o olduğu için, kısa zamanda onunla ilgili yığınla efsane doğar. Elizabeth Barrett ile evlendiği zaman Wordsworth şöyle demiştir: "Umarım birbirlerini iyi anlayacaklardır. Başkaları zaten anlamaz onları." Carlyle güzel bir mektupla *Sordello*'yu kendisine gönderdiği için teşekkür etmiş ve sonra da şunları yazmıştır: "Karım kitabı okudu ve benden sormamı istiyor, *Sordello* insan mı, kadın mı, yoksa göl mü?" Söylendiğine göre, birisi Browning'e şiirlerinden birinin anlamını sormuş. Browning düşünmüş, sonra şöyle demiştir: "Yıllar önce yazdığım sırada onu anlayan iki kişi vardı, Tanrı ve Robert Browning. Şimdi yalnızca bir kişi var, Tanrı."

Browning, gerçekten de, "okuyucuyu dener" sözün gerçek anlamıyla. İnsan önce Browning'in balta girmez ormanına rasgele dalar, bunlardan hiçbir şey anlamaz ve öfkeyle kitabı bir yana fırlatır. Sabırlı ve vicdan sahibi okuyucu olasılıkla kitabı bir kez daha eline alır ve üçüncü ya da dördüncü kez büyük bir yorgunlukla anlar, büyük bir

15) Robert Browning 1812'de Londra yakınındaki Camberwell'de doğmuştur. Babası mülk sahibi bir memurdur, o da Tennyson gibi kaygısız bir refah içinde yaşamaktadır. 1846 yılında Elizabeth Barret'i kaçırır ve onunla evlenir. Karısı ölünceye dek, 1861'e kadar İtalya'da yaşar, derken, bir İtalya'da bir Londra'da bulunur, burada saygınlığı giderek artacaktır. 1889'da ölmüştür.

güçlükle Browning'in uzun şiirlerini aşar – ama sonuna geldiğinde büyük bir aldanma duygusuyla yorgunluğuna değmediğini belirler, büyük, karmaşık araç gerecin arkasında yalnızca cılız ve sığ bir "derin anlam" bulur. Ama eğer insan kendisine onca ciddi eleştirmenin ciddiye aldığı birinin önemsiz olamayacağını söylerse ve bir kez daha kendisini kitaba verirse sonunda Browning'in büyüklüğünün anahtarını bulacaktır.

Browning'i güçlükle anlaşılır kılan simgesel anlatım biçimi değildir, derin anlam da değildir. Onu anlaşılmaz kılan, bir yandan yarım kalan anlatımsal tutumudur; gündelik olmaktan o denli dehşete kapılır ki çoğu kez tümcenin ya da düşüncenin yarısını, onun bu haliyle de anlaşılacağını söyleyerek atar. Öte yandan, çok güç olmasının nedeni, gerçekçi çağın pek çok yazarı gibi küçük şeylerin ozanı olmasıdır ve önemsiz bölümlere ve kendinde benzetmelere özen gösterip o denli çok vakit geçirir ki okuyucu ipin ucunu kaçırır sürekli olarak. Üçüncüsü ise groteske karşı duyduğu aşırı duyarlılığının okumayı güçleştirmesidir. Durmaksızın şaka yapar ve alay eder; mizahı Carlyle ve Thackeray gibi insanın ağzında ekşi bir tat bırakan cinsindendir, okuyucu gülmesinin gerektiğini anlayamadığı için tedirgin olur.

• LİRİK ŞİİR

İngiliz olmayan okuyucuya özellikle küçük lirik şiirler güçlük çıkarır. Bunların müziğini pek duyamaz, çünkü Browning şiirleme sırasında da grotesk ardındadır, sarsılan tartımlar ve tuhaf uyaklar ardındadır.

• MONOLOG

Browning yalnızca kendi bulduğu yapıt türünde gerçekten büyüktür: Bu monologdur. *Kadınlar ve Erkekler* (ilk ve en ünlü monologunun başlığı budur) konuşurlar ve renkli, çiğ bir mizah ile, dolaysız bir biçimde gizlerini anlatırlar, ruhun ve ruh tarihinin bir iki büyük gizemini sergilerler. Fra Filippo Lippi Rönesans'ın dünyevi resim sanatının doğduğunu anlatır, bir Arap doktor dirilen Lazarus ile buluşmasını anlatır, eski bir piskopos Rönesans'ın kollayıcılarının ruhsal motivasyonlarına ışık tutar vb. Günümüzün sorunlarıyla ilgilenen monologlar daha da ilginçtir: Piskopos Blougram dünyevi Katoliklik konusunda, medyum Mr. Sludge ispiritizmanın gizleri konusunda açıklamalar yapar. Browning'in en büyük yapıtı da monologlar dizisidir: *The Ring and the Book*'un (1868) çekirdeği bir cinayet öyküsüdür, birisi karısını öldürmüştür ve herkes olay üzerine kendi versiyonunu anlatır. Ünlü *Pippa Passes* (1841) monolog değilse de dramatik bir lirik şiirdir: Genç bir işçi kızı şarkı söyleyerek bir sokak boyunca ilerler, açık pencerelerden onu duyarlar ve basit şarkısıyla her yerde büyük bir değişikliğe yol açar. Bu dramatik şiir Browning'in iyimserliğinin sanatsal anlatımıdır:

> *God's in his heaven,*
> *All's right with the world.*[16]

16) *Tanrı cennetinde / İnsanlarsa yetiniyor dünyayla.*

Neredeyse her monologunun bir savunma olmasında da iyimserliği belirir, hatta iddianame gibi görünenlerde bile; örneğin, *Medyum Mr. Sludge*'ın kendi kendisini sergileyişi. Kötüyü de açıklamak, Browning'in büyük arzusu budur; dünya belki iyi değildir, ama her durumda anlaşılabilir ve bu yüzden de bağışlanabilirdir. Ama anlaşılmayanı da olağanüstü bir şiirde dile getirmeyi başarmıştır; yörenin ve geçmişin usdışı dehşetini; bu belki de en güzel şiiridir: *Child Harold to the Dark Tower Came.*

Tennyson ve Browning büyük ozanlardır, ama hiçbiri gerçek bir lirik ozan değildir.

• E. BARRETT-BROWNING

Browning'in karısı, Elizabeth Barrett[17] belki de çağdaşlarının saydığı ölçüde büyük bir ozan değildir; kocası da onu şiirleri aracılığıyla sevmiş olsa ve Poe kendisini tanımaksızın Amerika'dan şiirlerini ona ithaf etmiş olsa da – ama gerçek bir lirik ozandır. Şiirlerinde lirik şiirin en eski konusu seviye yeni bir ses verebilmiştir, ki bu konu yüzyıl ortası ozanlarının skalasında ne yazık ki yer almıyordu. (János Arany'ı düşünelim!) Sevi şiirlerinin ölümsüz özgünlüğünü sağlayan şeyin bu kadın ozanın sevdalı olduğu kişiyi, Robert Browning'i gerçekten sevmesi olduğunu duyumsarız. Çünkü Hugo'nun, Musset'nin ya da Baudelaire'in şiirlerinden daha çok, ne ölçüde sevdalı olduklarını duyumsarız; romantik bir biçimde kendi duygularıyla dopdoludurlar, şiirlerinde yalnızca Ben'i görürüz, Sen tümüyle geri plana düşer. Elizabeth Barrett-Browning'in şiirlerinde sevi iki insanın işidir. Ruhsal inanılırlık açısından belki de yalnızca Petőfi'nin kimi sevi şiirlerini onunkine benzetebiliriz.

• KADINSAL LİRİZM

Ama, ayrıca, tümüyle başkadırlar: Sarsıcı, bilinçli bir kadınsal alçakgönüllülükle gerçek bir kadın konuşmaktadır burada. Kim olduğunu bilmektedir ve, dahası, olağanüstü bir jestle taptığı erkeğin ayakları önüne hazinelerini saçmaktadır. İlginçtir, roman yazımındaki iki Brontë kardeş gibi, lirik şiirde de bir kadının İngilizler için sevi tutkusunu keşfetmesi gerekmiştir. Elizabeth Barrett-Browning şiirinin o çağın kadın idealiyle ne denli uyuşmaz olduğunu biliyordu ve ünlü şiir dizisini *Sonnets from the Portuguese* (1850) adıyla yayımlattı.

• UZUN ŞİİRLER

Elizabeth Barrett-Browning tümüyle duygularında eriyen bir kadın değildi. Çağının sorunları onu kocasından daha çok ilgilendirdi, bunlardan biri İtalya'nın özgürlüğü (*The Casa Guidi Windows*), öteki ise yeni başlayan kadın bağımsızlığı hareketiydi. Çağın sorunlarını *Aurora Leigh* adlı büyük boyutlu manzum romanında (1857) işlemiştir. Zengin benzetmeler bu yapıtı çok güzel, ama güç okunan bir kitaba dönüştürür.

17) Elizabeth Barrett zengin bir mülk sahibi ailenin çocuğu olarak Coxhoe Hall'da 1806'da doğmuştur. Çok kırılgan bir yapısı olduğu için babası onun odasından çıkmasını, hatta yatağından kalkmasını yasaklamıştır; evlenmeninse doğal olarak sözü bile edilemezdi. Robert Browning 1846'da kaçırıp İtalya'ya götürdü onu. Elizabeth bu tarihten sonra sağlıklı biri oldu ve yorgunluğa rahatça katlandı. 1861'de ölmüştür.

ESTETİZM

Ellili-altmışlı yıllarda İngiliz yazınında yeni bir ses dile gelir ve yüzyılın sonuna doğru giderek güçlenir: Bu ses Estetizm'dir: Fransız *l'art pour l'art*'ın İngiliz karşılığı. Gönülsüz kurucusu olarak John Ruskin[18] gösterilebilir.

• SANAT KURAMI

Ruskin'in ilk dönem yazıları (*Modern Painters*, 1843; *The Seven Lambs of Architecture*, 1849; *The Stones of Venice*, 1851-53) sanatçı bilinci tarihinde belirleyici bir öneme sahiptir. Kutsal Kitap ve Carlyle ile yetişen Ruskin sanata onda Tanrı'nın izlerini arayarak öyle kutsal bir ciddiyetle yönelmiştir ki bunun romantik öncüllerinin doğaya yönelişlerinden farkı yoktur. Her sanat tapınmadır diye öğretir. Bu yüzden, her türden kılı kırk yarma ona göre saygısızlıktır ve hatta iyi niyetli sahtekârlık bile o anlama gelir. Kiliseleri en değerli maddeden yapmak gerekir ve de herhangi bir maddeyi başka biçimde, değerli bir madde gibi gösterecek becerikli boyamalardan kaçınılmalıdır; çünkü sanatın amacı boş imge değil, güzel bir yalan değil, gerçekliktir.

Ruskin sanatın özerk ahlak öğretisinin yargılayıcısıdır. Ondan önce sanatçıdan beklenen, *bir insan olarak* ahlaklı olmasıdır; Ruskin'in öğretisine göre, *bir sanatçı olarak* onurlu olması çok daha önemlidir. Sanatçı ahlakının temel yasası, sanatçının her zaman elinden geldiği ölçüde en yetkin olanı yaratmasıdır; katlanılacak yorgunluk ve çekilecek acı önemli değildir. Böylece, yaratıcı etkinliğini o zamana değin geçerli olan tüm ahlaksal ölçütlerden daha üst bir ahlak öğretisiyle donatmış oldu: Sanatçının görevi ilgilendiği *konu* soylu olduğu için soylu değildir, özellikle konusuna yaklaşımındaki *yöntem* de soylu olduğu için soyludur. Sanatçının en başta gelen ahlaksal değeri ideale olan bağlılık ve kendisine karşı gösterdiği acımasızlıktır. Böylesi yüce amaçları yalnızca Ruskin'in Carlyle aracılığıyla ilişki kurduğu Alman klasisizmi gözetmiştir. Onunla birlikte yaratıcı insanın bilinci tarih boyunca ulaştığı en yüksek düzeye yükselmiştir; savaşın sonuna dek sürecek olan sanata değer veriş onunla başlar.

• TOPLUMCU DÖNEMİ

1860'tan sonra, ikinci döneminde, Ruskin, sanatın tüm saygınlığının eğer insanlığın büyük bölümünün onu kutsaması daha baştan engellenmişse beş para etmeyeceği sonucuna ulaşmıştı. Dilettante bir sanatseverken toplumsal bir havariye dönüşmüştü, İngiliz köktenciliğinin önderlerinden biriydi artık (*Unto This Last*, *Fors Clavigera* vb.).

Ama oynadığı rol, bu biçimiyle, tıpkı Flaubert'inki gibi, büyük kentsoylu açımlanışıdır ve sanat anlayışı onunla alabildiğine akrabadır. Ruskin de Flaubert gibi dogmatiktir, sanatsal değerlere yatkın olmayan çoğunluğa karşı o da sabırsızdır. O denli "koru-

18) John Ruskin 1819'da Londra'da doğmuştur. Babası çok zengin bir şarap tüccarıdır. Ruskin daha çocukken babasının ticari gezileri dolayısıyla Latin yöresiyle ve Latin sanatıyla tanışır. Yolculukları bir yana bırakılırsa, yaşamını babasının mülkünde, Herne Hill'de geçirir. 1870-79 arası bir istisnadır, bu sırada *Oxford'da sanat tarihi dersleri verir. Devasa mal varlığını hayırsever amaçlara harcar. 1900 yılında ölmüştür.*

naklı" bir yaşam sürdürür ki Oxford öğrencisiyken annesi de onunla birlikte Oxford'a gitmiştir. Tıpkı büyük kentsoylunun malı, mülküyle yaşaması gibi o da sanatın yaşam üstü cennetinde yaşamıştır ve de toplumculuğu özellikle bu cennete yoksulların kapısını açmak istemesinde yatar, tıpkı kimi yüksek soyluların parklarını Pazar günleri çevre halkına açmaları gibi.

• BİÇEMİ

Ruskin'in büyük bir hayranlık duyulan biçemi saygın yüksek soylu ruhunun sanatsal açımlanışıdır. İki, üç sayfalık tümceleri öyle güzel bir biçimde dallanıp budaklanırlar, öyle yayılırlar ki bunlar tıpkı Ruskin'in sevdiği katedrallerin fil ayaklarına benzer. Ama, Chesterton'a göre, onları bir demiryolunun utku dolu takırtılarına benzetmek olanağı da vardır...

• WALTER PATER

Püriten Ruskin, hiç kuşku yok ki, ona estet denmesinden hoşlanmazdı. Estetizmin bilinçli yaratıcısı Walter Pater'dir (1839-1894). Ruskin'in sanatçı etiğini ve uzun tümcelerini geliştirmiştir, ama artık Kutsal Kitap'tan alıntılar yapmamaktadır o. Sanatsal güzellik onda amacı kendine yönelik bir kültün konusu olur. Kültürün dinsel temelleri Pater'i Ruskin'den daha az ilgilendirmemiştir, ama onları Fransa'da Renan'ın yaptığı gibi bir tutum takınmaksızın, sanatın tadına varan birinin gözleriyle izlemiştir. Yüreği onu pagan dünyasının özgür güzellik dinine doğru çekiyordu, ama katedraller yapan Ortaçağ'a da saygı duyuyordu ve yapıtlarında onların birbirine bağlanışını, "uluslararası sızışını" (interpenetration) inceledi. *Marius the Epicurean* (1885) adlı, geç Roma çağını konu edinen romanında örneğin ve kurmaca birer öncünün portresini çizerek kültürün dönüm noktalarını tanıttığı o büyüleyici *Imaginery-Portraits*'te (1887). En önemli yapıtı *The Renaissance* adlı deneme derlemesidir, Rönesans'ın pagan yaşam sevincinden söz eden söylencenin fil ayaklarından biridir bu yapıt. Pater, Ruskin'in öğrencisidir, ama bir sonraki kuşağın estetlerinin en büyük ustası odur.

• ÖN-RAFFAELLOCULAR

Ruskin'in sanatsal ilkeleri ve toplumsal öğretileri *Preraphaelite Brotherhood* ressam ve ozan okulunda gerçekleşmiştir. Ön-Raffaelloculara yeni romantik dalga diye bakmak da âdettir; çünkü onlar da insanlığın ideal çağının Katolik Ortaçağ olduğunu düşünüyorlardı.

• WILLIAM MORRIS

Küçük kümenin en etkin üyesi William Morris'tir (1834-1896). Bu çocuk ruhlu ve dâhi insan Ortaçağ insanının mutlu olduğunu düşünüyordu; çünkü yaşamını hoş, küçük evinde, güzel nesneler arasında, çoğu zaman güzel nesneler yaratarak geçiriyordu, istediği gibi oyuyor, süslüyordu; yapıtlarında çalışırken duyumsadığı zevk göze çarpar, Ortaçağ'ın sanayi anılarını öylesine güzel ve inanılır kılan budur. Ruskin'in plastik sanatlara yeni bir saygınlık kazandırması gibi Morris de el sanatlarının ahlaksal değerini keşfetmiştir.

• EL SANATÇISI

Kendisi de ilk başta bir el sanatçısıdır, halı dokur, ev süsler, elinden her iş gelir; güzel, modern kitabın ve genellikle modern el sanatlarının yaratıcısıdır. İnsanlığı el sanatları aracılığıyla kurtarmaya kalkışmıştır: Eğer bir gün işçiler çirkin fabrika eşyaları arasında değil de nefis, elde yapılmış mobilyalar ve perdeler arasında oturacak olurlarsa, Ortaçağ'da olduğu gibi yine mutlu olacaklardır. Bu yukarıdan gelen İngiliz estet toplumculuğunu yüzyılın sonunda alttan gelen diyalektik, katman savaşı öğretisi tümüyle süpürmüştür.

Ozan olarak da bir el sanatçısı sayılır. Eskiçağ'ın ve Ortaçağ'ın söylencelerini, kimi zaman ayrı ayrı (*Life and Death of Jason*, *The Story of Sigurd the Volsung*), kimi zaman fantastik bir çerçeve yardımıyla iki tür mitolojiyi birleştirerek (*The Earthly Paradise*, 1868) şiire dokumuş, şiire nakşetmiştir, hem de şaşırtıcı bir incelik ve sadakatle. Toplumculuğunu ütopik bir biçimde açıklamıştır (*News from Nowhere*, 1891).

• ROSSETTI

Ön-Raffaellocuların en büyük ozanı ve ressam yeteneği Dante Gabriel Rossetti'dir.[19]

Rossetti doğal bir lirik ozan değildir, dolaysız bir lirik ozan da değildir, hatta Tennyson ya da Browning ölçüsünde bile değildir. Sanatını esinleyen sanattır. En güzel soneleri tablolardan söz eder; yaratıcılık yöntemi bakımından estetler arasında yer alır. Ön-Raffaellocuların Ortaçağ hayranlığı onu *baladlar* yazmaya yöneltmiştir; bunlar tıpkı XIX. yüzyılın öbür baladları gibidir, bir parça aşırı titiz ve cılızdır, içlerinden hiçbiri János Arany'ın yükseltisine ulaşamaz. Ama daha sonra eski İtalyan ozanlarıyla, *dolce stil nuovo* ustalarıyla ve Dante ile yoğun bir biçimde ilgilenmesinin sonucu olarak İtalyan sonesinin katı uyak tekniğiyle soneler yazmaya başlamıştır, ve bu bir parça arkaikleştirici sonelerin modern, canlı ve sarsıcı niteliği şaşılacak şeydir.

• MODERNLİĞİ

Rossetti'nin modernliğinin nelerden oluştuğunu söylemek, onun neden insanın sanki çağdaşıymış gibi okuduğu en eski İngiliz ozanı olduğunu söylemek güçtür. Soneler, der bir şiirinde Rossetti, saygıya değer olmalıdır: "for its arduous fullness", yani ateşli bütünselliği dolayısıyla. Belki de, bu ateşli bütünselliktir onu böyle yapan. Bir sonede duygu içeriği o denli yoğundur ki buncasıyla Byron olsaydı bir manzum öykü, Shelley ise uzun bir meditasyon odu yazardı; burada her sözcük büyük bir öneme sahiptir, hatta uyaklar ve tümcelerin uyakların çevresinde yaptığı o karmaşık dolanım bile. Korunan, yorgun ve suskun bir duygu, ama yoğun bir öğe, tıpkı hiçbir şeyin batmadığı tuzlu göllerdeki

19) Dante Gabriel Rossetti 1828'de Londra'da doğmuştur. Babası İtalyan siyasal göçmenidir, kızkardeşi Christina yetkin dinsel şiirler yazan bir ozandır. W. Holman Hunt ve J. Everett Millais ile birlikte Preraphaelite Brotherhood'u o kurar. Genç, veremli karısının ölümü Rossetti'yi melankoliye salar. Sonelerini karısının tabutuna saklamıştır, yazın tarihi gelenekleri sonelerin elyazmalarının oradan çıkarıldığını belirtir. Belki de aşırı dozda aldığı ağrı kesiciler yüzünden 1892'de ölmüştür. İlk şiir kitabı 1870'te, soneleri 1881'de yayımlanmıştır.

gibi; bizim bu taraflarda Mihály Babits'in ve Arpád Tóth'un[20] şiirlerinden tanıdığımız o yoğunluktur bu. Keats de yoğun sonelerinde böyledir, ama Rossetti'de bizi bir güvenlik duygusu sararken –Rossetti'nin bu şiirleri ressamları andıran o mesleki yetkinlikle *kotarabilmesinin* tadına varırız– Keats'in her şiiri bir mucize, doğuşları ise birer yaratıcı gizemidir.

• FITZGERALD

1859 yılında İranlı ozan Ömer Hayyam'ın *Rubaiyat*'ını İngilizce'ye çeviren ve güncelliğini buna borçlu olan Edward Fitzgerald (1809-1883) ön-Raffaelloculara yakındı. Fitzgerald'ın özgür çevirileri *mondain* insanın, yaşamın tadını çıkarmasını bilen, alaycı ve özgür düşünce sahibi centilmenin ölümle buluşmasıdır. Horatius'un '*carpe diem*'inin modern ve sessiz çeşitlemeleridir; onları okurken yazgının rüzgârıyla dehşete kapılmayız, içlerinde Ortaçağ'ın kötü kokulu geçicilik karşısında duyulan *macabre* titremesine değgin hiçbir şey yoktur, geçicilik burada bir İngiliz beyefendisi gibi naziktir ve bir Victoria dönemi hanımefendisi gibi uysaldır, özellikle gülleri soldurur – ama yine de geçiciliktir bu şiirlerde ilginç olan.

NON-SENSE

Victoria çağı yazınının yazın tarihinin pek uğraşmadığı bir dalı vardır, oysa, bu çağın en azından estetizm ölçüsünde karakteristiğidir bu. '*Light verse*'ler, yani hafif şiirler ve ona akraba düzyazıdır söz konusu olan, bunlar İngiliz yazınının büyük özgün yaratılarıdır. *Light verse* her zaman sevinç dolu değildir ve özellikle de her zaman alaycı değildir, ama Victoria çağında olabilecek en gözüpek başkaldırıdır: Mantıklı usa karşı başkaldırı... Aşağıda anacağımız ozanlar ve yazarlar utkuya ulaşmış anlamsızlığın, '*non-sense*'in şampiyonlarıdır.

• BARHAM

Romantik 'non-sense'in büyük ustası rahip Richard Barham'ı (1788-1845) öncü gözüyle görmek olanağı vardır. *The Ingoldsby Legends* adıyla derlediği şiirleri romantik hayalet ve dehşet öyküleridir – ama hayaletleri ve canileri her iki sahne ya da iki cinayet arasında keyifli bir takla atarlar ve hayalet ya da cani oluşlarıyla çok güzel eğlenmektedirler.

• LEAR, CARROLL

Non-sense şiirinin en büyük adı Edward Lear ressamdır (1812-1888); *The Book of Nonsense*'i 1846'da yayımlanmıştır. Ünlü şiir yazma biçimi *limerick*, yani kısa şiirdir; bunlar çoğu kez bir kent adıyla uyak yaratarak olmadık anlamsızlıkları dile getirir.

20) Árpád Tóth: Ozan, çevirmen, XX. yüzyılın ilk çeyreğinin en yetkin Macar lirik ozanlarından biri. (ç.n)

Non-sense düzyazıda ise Oxford'da matematik öğreten, Kraliçe Victoria'nın gözde yazarı Lewis Carroll (gerçek adı Charles Dodgson, 1832-1898) başı çekmektedir. Ünlü masal-romanı *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) oyunumsu, denetlenemez ve hesaba katılamayan bir imgenin başyapıtıdır: Burada sahte kaplumbağa (sahte kaplumbağa çorbası mıdır kaynağı?) sarsıcı aldanışlarını anlatır, Cheshireli kedi (tıpkı deliler gibi gülmektedir) giderek yiter ve yerinde kala kala yalnızca bir gülümseme kalır; yani dilsel resimler canlanır ve işlemeye başlar. Ünlü bir baladda iskambil kraliçesinin kötülüklerini öğreniriz. Tümü de *mimsyk* olan *'borogove*'lardan söz eden en görkemli saçma şiirleri de Carroll yazmıştır. Her ulusun açıklanamayan, kendine özgü yanları vardır; İngiltere'yi Alice'in serüvenlerinin tadını çıkarabilenler anlar yalnızca.

3.
XIX. Yüzyılda Kuzey Amerika Yazını

• GENEL DURUMU

Kuzey Amerika yazını bu yüzyılda İngilizlerinkinden henüz tümüyle ayrılmaz. Yalnızca ortak dil ve ortak gelenekler bağlamaz onları İngiltere'ye, Amerikalı yazarların önceki yüzyılda bir İngiliz yazarıymış gibi yazmak için ellerinden geleni yapmaları da buna yol açar. Bu genç ülke gerçekten de devasa boyutlarda bir ekonomik ve politik gelişme sağlayınca muazzam bir özgüven yarattı, ama yazınsal açıdan azınlık duygularının acısı söz konusuydu. XIX. yüzyılın tümüyle, hiçbir yanlış anlaşılmaya yol açmaksızın Amerikalı olan iki yaratıcısı vardır: Walt Whitman ve Mark Twain.

Yine de, Amerikalı yazarlara ayrı bir yer veriyoruz; çünkü o çağın İskoç ya da İrlandalı yazarları gibi düşüncede, dilde, biçimde İngilizlerden hiçbir ayrımları yoktur, yine de sözünü ettikleri yöre, ruhsal coğrafya başkadır. Büyük Amerikalı yazarların bu sıralar hiçbiri kâşif ve öncü değillerdir: Yazına yavaş yavaş Amerika'yı, anakarayı sokarlar, bunu yaparken büyük ölçüde Eski Dünya'dan getirilmiş araçları kullansalar bile.

• PÜRİTEN GELENEK

İngiliz ve Amerikan düşüncesi arasında bu sıralar yalnızca bir tek temel ayrım vardır: Amerikalı'da XVIII. yüzyıl eksiktir. Birleşik Devletler'in kültürel açıdan en önemli bölümünün, New England'ın, kuzeydoğu kıyı bölgesi yerleşikleri, ataları Anglikan kilisesinin renkli törenleri ve aristokrat kilise hükümetinden kaçan ve kendilerine topluca *Püriten* diyen Protestanlardır. Yeni-İngiltere Püritenleri İngiltere'nin Cromwell'in ölümünden sonra bıraktığı yerden yol alır. Küçük yerleşme birimlerinin yöneticisi bundan böyle rahiptir, tüm topluluk birbirini sıkı bir biçimde denetleyerek yaşamını kutsamaya çabalar. Dünyevi her türlü sevincin kökünü kazırlar, bedensel her şeyi ve özgür her

türlü düşünceyi yok ederler. Amerika topraklarında XVIII. yüzyılın düşüncesi, dini eleştiren *Aydınlanma*, dünyevi bir biçimde şık *Rokoko* ve pagan anılar üzerine kurulu olan *klasisizm* kök salamazdı. Amerikan yazını gerçekten ancak romantizmle başlar ve Amerikan romantizmi XVII. yüzyıl Püriten geleneklerine doğrudan doğruya bağlıdır. XVIII. yüzyıl katının, Avrupa düşüncesinin en ince, en kentli katmanının eksikliği Amerikan yazınında bugüne dek, son onyıllarda görülen büyük çıkışa karşın, sürekli olarak taşralı bir izlenim yaratır İngiliz'inkinin yanında; New York modernliğine karşın Avrupa'nın her zaman için bir dönem gerisindedir.

Yazın yalnızca yazarın kişisel izlenimlerinden beslenmez, daha da çok olmak üzere okuma yaşantılarından beslenir. Yazının en büyük esinleyicisi yazının kendisidir. Bunun yetkin örneği, Amerikalı ozanların şiirlerinde uzun bir süre Amerika'da yaşamayan kuşların rol alması ve Eski Yurdun ozanlarının şiirlerinde de bunların giderek gözden yitmesidir. Denebilir ki, Amerikalı ozanların artık yeni bir dünyada olduklarının, kuşlarının ve insanlarının burada başka olduğunun ayrımına varmaları için iki yüzyıl geçer; Amerikan yazını burada başlar.

• W. IRVING

Avrupa düzeyindeki ilk Amerikalı yazar Washington Irving'dir (1783-1859). Avrupa kültürüne sahiptir ve ilgi alanı da Avrupa'dır; yapıtlarının önemli bir bölümü Avrupa tarihiyle ilgilidir. Büyük kent yazarıdır, genç New York'un seçkin ve incelikli kronikçisidir. Yeni-İngiltere yazınının bir parça snob büyükleri dizisini başlatan odur; bu büyükler incelmiş yazını ellerinden bir şey gelmeksizin toplumsal katmansallaşmanın bir aracı sayıyorlardı. Adını canlı kılan iki öyküsüdür: *Rip van Winkle* (1819) ve *The Legend of the Sleeping Hollow*.

• COOPER

Yeni anakaranın söylencesini yaratmak, Amerikan romantizminin en tanınmış yazarının, James Fenimore Cooper'ın (1789-1851) amacıdır. Pek çok şey yazmıştır, Amerikalılar denizci öykülerine de çok değer verir, ama dünya yazınında yalnızca *Leatherstocking Tales* dolayısıyla yer alır (1823-1841). *Leatherstocking Tales* Walter Scott'ın geleneğini sürdürürler; tıpkı Scott'ın İngiliz-İskoç sınır bölgesini, *Border*'ı romantize etmesi gibi Cooper da Beyazlarla Kızılderililer arasındaki *Frontier*'i, giderek Batı'ya itelenen sınırı romantize eder; soylu ve yarı yabanıl İskoçların yerine soylu ve yarı yabanıl Kızılderililere rol verir. Chingachgook, "Sonuncu Mohikan" bir darbımesel gibi yaşar bilinçte.

• *LEATHERSTOCKING TALES*

Leatherstocking Tales'i kısaltılmış çevirileriyle çocuklar okuyor ya da en azından otuz yıl önce okumuş olmalılar. Eğer yetişkinlik çağımızda kısaltılmamış bir *Leatherstocking* cildini elimize alacak olursak, büyük bir düşkırıklığına uğrarız. Gençlik için düzenlenmiş biçimiyle alabildiğine ilgi çekici olan bu öykülerin özgün biçimi çok sıkıcıdır. Anlatılan öykü, kız kaçırma, kovalama ve kurtarma, şematik ve ağırdır; bitmek bilmeyen söyleşiler

ve betimlemeler kesintilere yol açar. Cooper'ın dünya görüşü daha da sıkıcıdır. Rousseaucu preromantik çizginin geç kalmış ve taşralı bir temsilcisidir: Kızılderililerde ve balta girmemiş ormanın beyaz avcılarında doğanın bozulmamış çocuklarını görür ve ne yazık ki onlar da kendilerini öyle sanırlar. Daha sonraki bir *Leatherstocking, Yaban-öldüren* Delaware Kızılderilileri arasında büyüdüğü ormandan çıkınca, hemen Rousseau'dan alıntı yapar, alıntı imi olmaksızın, çünkü kendi kendisine bunun ayrımına varmıştır: Tanrı'nın yarattığı biçimde her insan iyidir, onları kötüleştiren toplumdur. Rousseau sözcüğünü tüm romantizm gibi Cooper da doğayla özdeşleştirmiştir.

• TRANSANDANTALİZM

Amerika'da teolojinin egemenliğini ilk sarsan Aydınlanma değil, Alman idealist felsefesi ve liberal Protestanlık, İngiliz yazınında Carlyle'ın belirlediği düşüncedir. Amerikalılar bu sessiz devrimci akıma *transandantalizm* adını verirler. Bu devinimin en yetkin kişisi ise Amerika'nın büyük denemecisi Ralph Waldo Emerson'dur (1803-1882).

• EMERSON

Emerson dogmaları büyük ölçüde kuşkuyla karşılayan kişisel anlayışını resmi tutumla birleştiremedi. Ama rahiplik görevi kanına işlemişti, tüm yaşamı boyunca laik anlamıyla bir vaiz olarak kaldı. Olağanüstü karakteri Amerika'da teoloji ve dünyevi kültür arasında neredeyse bir geçişti. Paul Elmer More'un deyişiyle, Emerson "soyut tanrısallığından ayrıydı ve sonsuz güzellik ve kutsallık ışınları içinde titreşen bir Yeni-İngiltere vicdanıydı".

• DENEMELERİ

Bir denemeci olarak en iyi İngilizlerin, Macaulay'in, Ruskin'in ve ustası Carlyle'ın eşit düzeyde temsilcisidir. Biçemi tıpkı öteki üçü gibi bireyseldir. "Transandantal" sıfatını belki de biçemi için de kullanmak olanağı vardır: Sel gibi boşanan tümcelerinde meleksi bir şey, yeryüzü dışı bir parıltı vardır. Neden ve kimden söz ederse etsin, konusu şeffaf bir biçimde güzeldir, dünyevi ve kaba yanını yitirir ve "bozulmaksızın kalır". Coşkulu Platon idealizmi hem biçemini, hem de dünya anlayışının belirleyici bir öneme sahip iyimserliğini renklendirir. Belirleyici diyoruz, çünkü kendisini iyimserliğinden edecek hiçbir olguya izin vermez. Ozanlık gücü ve düşünür olarak zayıflığı budur. Carlyle, Emerson'un insan yaşamında şeytanın parmağı olduğunu görmediğinden yakınır. Amerika açısından bu devrimci bir yenilikti; çünkü Püritenler yaşamı katlanılır kılan her şeyde şeytanın parmağını görüyorlardı.

• İYİMSERLİK

Süreğen parıltısıyla ve coşkusuyla Wells'in öykülerinden birini anımsatır; bu öykünün kahramanı çekim gücünü yitirmiştir ve kendisine dikkat etmeyecek olursa anında tavana uçar ve kendisini odanın oturduğu köşesine yeniden yerleştirmesi çok güçtür. Emerson da durmadan zemini terk eder. Bir kehanete benzeyen, derinlikleri aydınlatan tümceleri vardır, ama bunlar ikincil konumları olan çalımlı tümceler arasına yerleştiril-

miştir. Değindiği her şey güzelleşir ve soylulaşır; ama şeylerin işi güzelleşmek ve soylulaşmak değildir. İnsanın gerçekten tadına varabilmesi için genç olması gerekir.

• THOREAU

Emerson'un kendisine göre daha pratik olan öğrencisi Henry David Thoreau'dur (1817-1862). Bir süre ustasının evinde Ortaçağ bilginlerinin öğrencileri gibi uşak olarak yaşamıştır. Ondan sonra Emerson'un '*self reliance*'a, yani bağımsızlığa ilişkin öğretilerine uyarak ormanda kendisine bir ev inşa etmiş ve orada bir transandantal kaçınık (münzevi) olarak, yılda sekiz dolar harcayarak iki yıl yaşamıştır. Başyapıtı *Walden*'da (1854) kaçınıklık deneyimlerini yazmıştır.

• HAWTHORNE

Yeni-İngiltere Püritenlerinin büyük romancısı Nathaniel Hawthorne (1804-1864) Emerson'un dostu ve düşünsel arkadaşıdır. Ustalıklı yapıtı *Scarlet Letter* (1850) tarihsel bir romandır. Olay örgüsü eski Püritenler döneminde, evli kadınların kocalarını aldattıklarında omuzlarına A harfinin (*Adultery*, Zina) dağlandığı dönemde geçer. Bastırılmış ve yaşama sevincinden yoksun yaşamın, vicdan azabının Ruslar ölçüsünde büyük betimleyicisidir. Eşi yoktur, hiç kimseye benzemez, Scott tipindeki tarihsel romanlarla bir ilgisi yoktur, içtenlikli, derin ve olağanüstü özneldir. Transandantallerden biridir, o da Püritanizme baş kaldırır ve onlara karşı en korkunç silahı kullanır: Ruhlarını aydınlatır. Ahlaksal yargıç kılığına girmiş sadist öç alma arzusunu, erkeklerin sevgilisinin yanında yer almasını engelleyen gösterişçilere özgü korkaklığı gözler önüne serer. Suç ve acıyı geçerek kendisine, en son anda ruhtan fışkırıp çıkan gizemli güç kaynaklarına dek ulaşan kurban, acı çeken kadın daha parlak bir aylayla kuşatılmış olarak belirir.

Ama Hawthorne'un kendisi de tıpkı Emerson ve Thoreau gibi Püritanizmin bir filizidir. En güçlü yaşantısı suçluluk bilincidir, *Scarlet Letter* da suçluluk bilincinin romanıdır. Suçluluk bilinci bu romanın her tümcesinde, tıpkı Zola'nın *Germinal*'indeki, maden havası gibi solunur. İnsanların içlerine çektiği hava budur.

Scarlet Letter'ın dışında iki roman (*The House of the Seven Gables*, *The Blithedale Romance*) daha yazmış ve de pek çok öykü kaleme almıştır.

• LONGFELLOW

Hawthorne'un okul arkadaşı Henry Wadsworth Longfellow da (1807-1882) Yeni-İngiltere iklimine bağlıdır. Güncellikte ve şiir kitaplarının yüz binleri bulan tirajında yarıştığı Tennyson'la birlikte anılır. O da XIX. yüzyılın karakteristik ve sıkıcı yapıt türünün, manzum öykünün büyük ustasıdır; romantik bir ruh yapısına sahip olmaksızın romantik biçimleri işler. Ama Tennyson kendi çerçevesi sınırlarında büyük bir ozandır, Longfellow'un ise gerçekten ozansal olan tek bir dizesi bile yoktur ve yazdığı her şey ikinci eldendir. *Evangeline* (1847) adlı Yeni-İngiliz idilinde *Herman und Dorothea*'yı ve Voss'un *Luisia*'sını, *The Building of Ship*'te Schiller'in *Glocke*'sini, *The Saga of King Olaf*'ta Tegner'in *Frithiof* söylencesini taklit eder vb. En ünlü yapıtı *Hiawatha* (1855)

Kızılderililerin söylencelerini epik bir biçimde işler; bu şiirinde *Kalevala*'yı örnek almıştır ve Kuzey Amerika yerlilerinin Fin tartımıyla ve Fin şiirinin ölçüleriyle ve doğal olarak da özgün Fin yapıtın naif büyüsünden yoksun olarak yazında dile gelmeleri gibi tuhaf bir durum çıkmıştır ortaya. Övülen kısa şiirlerinde masum atmosferlere ve ahlaki olgunlukla ilgili düşüncelere yer verir; okuma kitaplarının gözdesi odur. Dev boyutlara ulaşan uluslararası ününü kentsoylu katmanına şiirlerinde kendisinden bekleneni sunmasına borçludur: Masal Ortaçağı'nı, idealizmi, yürürlükteki düzene bilgece boyun eğmeyi ve de dünyada gerçekten olan bitenler üzerine tek söz etmemeyi işler. Gerçeklik üzerine yalnızca bir kez konuşmuştur, ama hiç olmazsa o zaman olumlu bir konuya değinmiştir: Köleliğin kaldırılması üzerine bir şiir dizisi yazmıştır.

• POE

Küçük kentsoyluların bildik ozanlarından sonra şimdi de seçkinlerin tuhaf gözdesinden söz edelim, Edgar Allan Poe'dan.[1]

Poe'nun şiirinde Amerikalı hiçbir şey yoktur. Püriten gelenek ve Amerikan yaşamı yapıtlarında hiçbir iz bırakmamıştır ve günümüzde de Amerika'da Avrupa'ya göre daha az günceldir. Ama Avrupa yazınıyla da pek ilgisi yoktur; yalnız bir dâhidir, yalnızca ardılları vardır, öncülleri yoktur. Kelimenin üç anlamıyla çok önemli bir yenilikçidir: Lirik şiirde, öyküde ve şiir kuramında.

• LİRİK ŞİİR

Çok şiir yazmamıştır ve içlerinden pek çoğu da önemsizdir – ama birkaç şiiri sayesinde büyükler arasında yer alır. En başta *Raven*'ı (Kuzgun,1845), bu akrobatça şiir yazımı gösterisini değil, bizi Poe'nun imgesel yörelerine götüren şiirleri düşünüyoruz. Korkunç karanlık, suskun göller ve madenler arasında dolaşıyoruz, kıyıyı insanın yüreğine korku salan zambaklar dizisi kuşatmaktadır, ağaçların yosunlu dallarından hiç bitmeksizin çiğ dökülmektedir, lav ve buz ırmakları gürül gürül akmaktadır, lanetlenmiş melekler korosu havada yitmiş, trajik ve ölü sevgililer üzerine usul usul şarkı söylemektedir; dünyanın öte ucunda bir yerde dolanırız, kurmaca anakara adları da uzaklığı ve terk edilmişliği çağrıştırmaktadır. (*Ulalume*, *The Haunted Palace*, *Dreamland*, *Silence*, *Eldorado* vb.). Ölü sevgili yaşamakta olanın her an çevresindedir ve mistik bir tat taşıyan kaynaşmaları sırasında artık ölünün yaşayıp yaşamadığını ya da dirinin ölü olup olmadığını bilemeyiz (*Annabel Lee*, *For Annie* vb.).

• ÖYKÜLER

Ölü sevgili Poe'nun düzyazısına da tuhaf bir güçle eşlik eder. Kadın karakterleri şeffaf bir biçimde narin ve seçkindir, tümü de ölürler ve öykü de çoğu zaman o anda başlar, ölü

1) Edgar Poe 1809'da Boston'da doğmuştur, ana-babası tiyatro oyuncusudur, erken yaşta onları yitirir. Eğitici babası, adını taşıdığı John Allan, kısmen Avrupa'da eğitim görmesini sağlar. Kumar borçları yüzünden üniversiteden atılır, asker, sonra Philadelphia'da ve New York'ta gazetecidir. İlk şiir kitabı 1827'de yayımlanır. 1849 yılında, ikinci evliliğinden hemen sonra ölmüştür: Sarhoş bir biçimde yol kıyısında uyur ve zatürree olur.

kadının cesedi ya da gömütü çevresinde. Dehşet öykülerinde gömütün korku salan imgesi tekrar tekrar karşımıza çıkar: Engizisyonun duvarları ilerleyerek kapanan bodrumu, deli bir İtalyan'ın kurbanını üzerine duvar örerek kapattığı şarap mahzeni, ölüye alabildiğine benzeyen kişinin gömütteki uyanışı vb. Preromantizmden beri gömüt bir motif olarak çok modadır – Poe'da bu yapay moda aynı zamanda hem bir yaşantı, bir fanatizm gibi, hem de bir mani gibi belirir. Şiirinin büyüsünde romantizmin gömüt imgesinin türettiği bir yığın delilik birdenbire inanılırlık kazanır. Poe'yu bu korkunç imgelere hangi ruhsal dürtülerin yönlendirdiği sorunu ise artık nörolojinin inceleme alanına girer.

• HAYALETLER

Fanatik öğe, denebilir ki, mantıklı yazarla saygınlık dışı bir rekabet içindedir: E.T.A. Hoffmann'ın ve Poe'nun başkalarına göre daha iyi dehşet öyküleri yazmaları kolaydır; çünkü bu dehşet dolu şeylerde kendi kişisel izlenimlerini anlatmaktadırlar. (Poe'nun Hoffmann'ın yazılarını tanıyor olduğu da doğrudur.) Poe hayalet öykülerinin öteki klasikleri gibi insanın tüylerini ürperten öğelerin ustaca düzenlenişi ve artırılması aracılığıyla değil, daha çok hayalet atmosferiyle etkiler. (En iyi örnek *The Masque of the Red Death*'tir.)

• CİNAYET ÖYKÜLERİ

Bunu taklit etmek olanaksızdır; bunun için Poe'nun fanatizmi gereklidir. Hayalet öyküleriyle değil de *dedektif öyküsünü* keşfederek yeni bir okul yaratmıştır. Ozan, dizginlerinden kurtulmuş imgelemiyle, açık, keskin mantığıyla hiçbir şeyle duymadığı ölçüde gurur duyuyordu; tutarlı bir us yürütmeyle en karmaşık suç konularını bile çözen amatör dedektifi o bulmuştur; insanlar onun öykülerini okurken ilk kez o kolay, ama dedektif romanının etkilerinden biri olan ve bilmece çözen ruhsal tutumun yakın akrabası olan heyecanlı mantıksal sevinci duyumsamışlardır. Öykülerinin o bilimsel renksiz sesi etkiyi artırır yalnızca ve sayısız takipçi bulur.

• KURAM

Üçüncü ve belki de en önemli yeniliği şiir kuramı anlayışıdır. Poe, fanatik, romantik poetikanın esin kültüne karşı koyan ilk kişidir ve bilinçli, soğuk, mantıklı yaratının birincil olduğunu ilan eder. *Kuzgun*'u nasıl yazdığını anlatır, mantıklı düşünüp taşınmalardan sonra en etkileyici konuyu, ölü sevgiliye ağıt yakmayı bulduğunu, uyağı hesapladığını, uyağın eğer onu birisi söylerse daha da sarsıcı olduğunu, usu olmayan bir varlık söylerse kesinlikle sarsıcı olduğunu hesaba kattığını anlatır; önce papağanı düşünmüş, sonunda kuzgunda karar kılmıştır (*Philosophy of Composition*). Gerçekten böyle yazıp yazmadığı, bunun da bir dedektif romanı olup olmadığı başka bir konudur. Uzun şiirin gerçek bir şiir olmadığını söyleyen ilk kişi odur, eğitici şiir de gerçek şiir değildir, şiirin amacı gerçeklik ve eğitici dersler vermek değildir, "güzelliğin tartımlı yaratılışıdır" (*The Poetic Principle*). *L'art pour l'art* okulunun temellerini o atar ve, bundan da önemlisi, *poésie pure* kavramı, öğretiden, siyasal, dinsel, ahlaksal ve öteki düşüncelerden bağımsız, yalnızca güzelliği anlatan arı şiir kavramı bilince onda kavuşur ve bu yüzden de Paul Valéry ona çok büyük bir değer verir.

• SONRASI

Yazında çoğu kez büyük ozana yol veren küçük ozandır; Poe bilinçli ve artistik sanat anlayışı dolayısıyla ondan çok daha büyük olan Baudelaire'i dizginlerinden kurtaran ve ona örnek olan ozandır; en başat yazın tarihsel önemi budur. Poe, Baudelaire aracılığıyla, ölümünden sonra Avrupa ölçüsünde ün kazanmış ve yüzyıl sonu ozanlarını çok büyük bir ölçüde etkilemiştir.

• WHITMAN

Şimdiye dek sözünü ettiğimiz ozanlar ve düşünürler, yapıtlarının yöresel ve tarihsel itici güçleri bir yana, tam bir Avrupalı da olabilirlerdi. Yeni anakaranın ruhunun ve özgün bildirisinin özgün bir yolla bilinçlendirdiği ilk kişi Walt Whitman'dır.[2]

• DEMOKRASİ

Yeni anakaranın en büyük bildirisi demokrasidir: Siyasal bir bildiri olarak değil de bir yaşam anlayışı olarak. Whitman dünya yazınında günümüze dek toplulük duygusunun en büyük ozanıdır. Şiirinde demokrasinin saldırgan bir yanı yoktur, demokrasi düşmanlarıyla bir savaş değildir yazdıkları, izlenimdir, coşumdur, tutkudur. İnsanlarla birlikte ve insanlardan da öte, tüm canlı ve cansız dünya ile içsel dayanışmanın utku dolu odlarını şarkıya dökmüştür.

• SIRALAMA

Şiirlerinin temel şeması, heyecana kapılarak, hızla, sel gibi akan dizelerde bir tutam insanı, yöreyi, nesneyi, anıyı, düşünceyi sıralar ve bu muazzam sıralama kısa bir birliktelik anlatımıyla kapanır. Pek çok şiirinde insanlara ya da şeylere selam gönderir, şiirleri neredeyse birer evrensel posta kartıdır. Güzelliklerini ve insani değerlerini Whitman'ın coşkuyla devinen sesi sağlar. Ozanlar yüzyıllar boyunca hüzün sanatında birbirlerini geçmeye çabalamışlardır – Whitman Musalara sevinci öğreten kişidir. Whitman sevinci mutlu bir anın haykırışı değildir; şiirleri "durağan şiirlerdir", Ortaçağ ilahileri gibi sürekliliğin, yıkılmazlığın, kozmik ışımanın, insan üstü bir coşkuya kapılmış mutluluğun anlatımıdır. Bu şiirlerde bir şeyin eksikliğini duyumsuyorsak, gölge eksikliğidir o; yalnızca ışık, yalnızca dinginliktir bu şiir ve ışığın fazlası konturlarını bozar.

Bu dünyadaki her şeyi kutlar ve yerli yerinde bir iki sıfatla her olgunun olağanüstülüğünü, sevgiye ve şaşırmaya değer olduğunu göstermeyi bilir ve okuyucuyu da hayranlığına bağlar. İyimserlik sözcüğü Whitman'ın kullanımında soluk ve küçük kentsoylu kalır. Emerson gibi dünyanın iyi ya da güzel olduğunu ilan etmez; dünyanın, iyiliğiyle ve kötülüğüyle insanın bu dünyada yaşadığının, bu anlatılmaz bir biçimde parıltılar saçan ortaklığın üyesi olduğunun ayrımına vardığında olağanüstü bir biçimde kendinden geçeceğini ilan eder.

2) Walt Whitman 1819'da Long Island'daki West Hills'de doğmuştur. Çok basit bir çevrede büyür. Öğretmenlik, gazetecilik yapar. *Leaves of Grass*'ın ilk baskısı 1855'te yayımlanır. Amerikan İç Savaşı'nda ve sonrasında sıhhiyecidir. Muazzam sağlığı giderek öğütülür, 1873'te inme iner, ama yaşlılığında da değişmeyen bir keyifle şiirlerini yaratır. 1892'de ölmüştür.

• KENDİ ÜZERİNE

Coşkuyla devinme yalnızca dışa dönük değildir. Whitman kendisi için de tıpkı dünya için heyecanlandığı gibi heyecanlanır. Tekrar tekrar, kimi zaman kemanın derin sesiyle, kimi zaman kaba bir ses tonuyla kendisiyle ilgili devasa görüşünü bildirir, utkudan sarhoş bir biçimde şiirini över, erkekliğini över, yakışıklılığını, kollarını, bacaklarını, iyiliğini över, geleceğin kuşakları üzerindeki gücünden sarhoş olur, kendisine doymak bilmez. Bu çocuksu öz-çığırtkanlıkla da genç Amerika'nın gerçek oğludur ve kendi kendisinin hoşuna gitmesini de kötüye yormamak gerekir. Modern eleştirmenleri genellikle zevksizliklerini yüzüne vururlar: şiirlerinin o şaşırtıcı yanını, organik bir bütünlüğe sahip olmayışını ve özellikle de kaba çizgilerini; ama içtenlikten de daha kandırıcı bir biçimde etkileyen kabalıklar vardır, Whitman'ınki bunlar arasındadır. Whitman en özgün ozanlardan biridir, içtenliğinin bir ölçüde elden gidişi önemli değildir bu anlamda, o özgündür – içinde bulunduğu ortamda, yüzyıl ortasının durağanlaşmış küçük kentsoylu çevresindeyken, içten olmaktansa özgün olması yeğdir.

• ÖZGÜR ŞİİR

Ama yığınların sözcüsü olduğu için kendisine saygı duyması boşunaydı, topluluk, ortak yaşam şiiri yığınlara hiçbir zaman ulaşamadı. Bunun en başta gelen nedeni Whitman'ın biçimsel özgünlüğüydü, özgür şiir, serbest nazımdı. Özgür, demokratik bildiriye zorunlu şiir biçimlerinin uymayacağını düşünüyordu, özgür bir ülkeye özgür bir şiir yakışırdı. Örnek olarak aldığı İngiliz Kutsal Kitabı ve Macpherson-Ossian'ın tartımlı düzyazısı olmalı, belki de Blake'in peygamberce kitaplarını da tanıyordu. Özgür şiir, bildiğimiz gibi, uzunluğu isteğe bağlı, uyaksız, ölçüsüz dizelerden oluşur; düzyazıdan ayrıldığı nokta onun değişen uzunluktaki dizelere bölünmüş olmasıdır. Whitman bunlara öyle bir içsel tartım katmayı başarmıştır ki daha sonra, 1910 ve 1930 arasında, özgür şiirin altın çağında, binlerce kişi tarafından taklit edilmiş, ama hiç kimse ona ulaşamamıştır. Seçkin okuyucu Whitman'ın özgür şiirlerindeki uyak ve ölçünün eksikliğini duyumsamaz; ama halk, okuyucu kitlesi –ne desek boş– çınlayan bir uyağı ve ölçüsü patlayan bir şiiri şiir sayar – ve de, itiraf edelim ki, pek de yanılmış sayılmaz. Whitman'ın özgür şiirleri her zaman şiir değildir, biçemi de genellikle düzyazısaldır; ama şiir olduklarında şiir olmalarının nedeni gizli olmaları ve her zaman gizli olmayan tartımlarının zorunlu şiir ölçüsünü anımsatmalarıdır. Etkilerinin gizi kimi modern heykelleri ve tabloları anımsatmasıdır: Modern izleyici, çoğu kez, her ayrıntısı derinliğine oyulmuş ve bütünlüğe ulaştırılmış yapıtlara göre yalnızca sezgiye yol açan ve onu anımsatan işlenmemiş yazı ya da heykel taslağını daha çok sever.

• SONRASI

Poe'nun ve Whitman'ın yazgısında ölümden sonraki ün ortaktır. İkircimli Poe'yu omuzlarında yükselten yüzyıl sonu dekadanlığıdır; Whitman'ın çağı çok daha sonra, dünya savaşından önce ve sonra, kısa süren bir okuyucu atmosferinde gelişir. İngiliz, Fransız, Alman, Macar "izmlerini", özellikle de ekspresyonizmi Whitman'sız düşünmek

olanaksızdır. Shakespeare'den beri böylesine evrensel bir etkisi olan, böylesine tıpatıp taklit edilen bir ozan görülmemiştir; ama bu coşku da pek kısa sürmüştür. Özgür şiir çağı yeniden geçip gitmiştir. Ozanların Walt Whitman'ın ele aldığı biçimden başka bir biçimde düşlenemeyen özgür şiirin sonuç olarak zorunlu şiire göre daha tekdüze olduğunun ayrımına varmaları gerekmiş ve yeniden geleneklere dönmüşlerdir.

• KUZEYE KARŞI GÜNEY

Yüzyıl ortasının belirleyici bir tarihi, muazzam bir ardışıklığı vardır: Avrupa'da 1848 başarısız devrimlerin, romantik dünya anlayışının çöküşünün tarihidir; Amerika'da 1861 iç savaşın, köleliğin kaldırılışının, özgürlük düşüncesinin utkusunun yılıdır. Eğer 1848'in ve 1861'in sonuçlarını karşılaştıracak olursak, bu büyük tarihten sonra Avrupa'nın neden kasvetli olduğunu ve Amerikalı ozanların neden coşku dolu bir sese sahip olduklarını anlarız. Köle savaşı Amerika'yı iki bölüme ayırmıştır; Kuzey Amerika'nın her yazarının, en soyut ve en kentsoylusunun bile kendisini canıyla kanıyla savaşıma adaması, hem de her birinin özgürlüğün yanında yer alması yazarlar katmanı için övülesi bir durumdur. Longfellow ve Whitman çok değişik bir ses tonuyla, ama aynı tutkuyla dile gelmiş, düşüncenin aşkın gücü aslında ortalama bir yetenek olan Greenleaf Whitthier'ı (1807-1892) büyük bir siyasal ozan yapmıştır. Mrs. Beecher-Stowe'u (1811-1896) bir başka örneği görülmeyen bir başarıya ulaşan romanı *Tom Amca'nın Kulübesi*'ni yazmaya yönelten "köleliğin kaldırılması" düşüncesi olmuştur (1852).

• BEECHER-STOWE

Harriet Beecher-Stowe'a "Amerikan gerçekçiliğinin anası" denir. Her ne denli sanatsal bir betimleme yararına olmasa da --çünkü bu gerçekliğin karanlıkta kalan korkunç yanı, ulusal utanç lekesi onu dehşete düşürmüş ve bunu silmek istemiştir– Amerikan gerçeği ile yüz yüze gelen ilk kişidir. Yapıtı yazınsal olmaktan çok toplumsaldır; sanatsal açıdan alabildiğine ilkel, duygusal ve vaaz tonundadır, ama yazdığının gerçekten de kanıtlanabilir bir biçimde doğru oluşu yapıtı günümüzde bile insanı sarsan bir okuma parçasına dönüştürür.

• BAŞARISI

Kitabının ulaştığı başarının boyutları verilerinden de şaşırtıcıdır. Amerikan demokrasisi devasa başarıların yurdudur. Büyük başarıların nedeni homojen bir kültüre sahip yığınların ortak beğenisidir. Bu boyuttaki başarılar kimi katmanlarını birbirinden derin uçurumların ayırdığı bir toplumda olanaksızdır. *Tom Amca'nın Kulübesi* ilk dev boyutlu başarıdır, ama o zamandan beri de bu başarıya ulaşılamamıştır. Neredeyse milyonlarca nüsha halinde satılmıştır ve etkisi de hiçbir şeyle karşılaştırılamaz. Beş yüz binden çok İngiliz kadını Mrs. Beecher-Stowe'a teşekkür mektubu göndermiş, Rusya'da birçok toprak ağası anında kölelerine özgürlüklerini vermişlerdir ve, bundan da önemlisi, tasarrufa düşkün İskoçya'da kölelerin kurtulması için yoksulların 'penny'lerinden binlerce sterlin biriktirilmiştir. Mrs. Beecher-Stowe'un Kuzeyin Güneye karşı savaş açması ve

onları köleleri özgür bırakmaya zorlamalarında büyük bir rolü vardır. *Tom Amca'nın Kulübesi* ise bir halk kitabına dönüşmüştür; bu kitabın Amerika Birleşik Devletleri'yle ilgisi tıpkı Petőfi'nin Macaristan'la ilişkisi gibidir. Mrs. Beecher-Stowe'un yazarlık kişiliğine gölge düşüren şey daha sonra Lady Byron'ın yaşamöyküsünü yazmış olması ve bu kitapta özgürlüğün ölü devi Byron'ı korkunç bir biçimde aşağılamasıdır.

• BRET HARTE

Devasa boyutlara ulaşan bir sonraki başarı Bret Harte'ınkidir (1836-1902). İlk öyküleri, *The Luck of the Roaring Camp* vb. 1868'de yayımlandığı zaman *Atlantic Monthly* dergisi hemen yıllık on bin dolar ücret önerir ve yabanıl batıdan doğuya doğru çizdiği yol bir prensin bir kente girişine benzer. Amerikan egzotiğini keşfeden Bret Harte'tır: yabanıl batı denen yapıt türünü o kurmuştur, ki zamanla çağımızın yazınsal yaşamının en koyu lekesi olacak olan *kovboy romanı* çıkmıştır ortaya. Lewisohn Bret Harte'ın başarısını Püriten saygınlığın yaşamlarını kararttığı Amerikalı okuyucuların okuma parçalarında serserilerle, hileci kumarbazlarla ve sokak kızlarıyla ilişki kurmaktan hoşlandığı, ama vicdanını yatıştırmak için de *'happy ending'*'i beklediği biçiminde açıklar ('happy end'i değil, Peşte'de bihaber olunan nedenlerden dolayı söylüyoruz bunu). Yani 'happy ending' Avrupalı anlamıyla 'happy' değildir: Masum kız kurtulur, entrikacıyı vururlar, soylu bir ruh sahibi olan hileci kumarbaz kahramanca ölür. Öyleyse, ahlak baskın çıkar. Ancak daha sonraki kovboy romanlarının Avrupa'daki başarısını Püriten engellerle açıklamak olanaksızdır. Daha çok, kovboy romanını, kahramanlık söylencesinin gelişmesi tümüyle şaşırtıcı bir biçimde yarıda kalmış bir sürgünü olarak görmek gerekir ve onu yaşatan da bir zamanlar 'chanson de geste'leri yaşatan güçtür. Kovboylarla kahramanların birbiriyle ilişkisi, doğal olarak, Madách'ın Eskimosunun Milthiades'le ilişkisi gibidir, yani ilgisizdir.

• MARK TWAIN

İnsan sevgisini ve egzotizmin başarısını mizah izledi: Üçüncü büyük başarı Mark Twain'dir.[3]

• GÜNCELLİK

Eğer "halk" sözcüğünü geniş anlamda kullanırsak, eğer bundan yalnızca köylüleri anlamazsak, o zaman, Mark Twain gerçek bir halk dâhisidir: Amerikalı geniş yığınların doğal ve kendine özgü keyifliliğine, düşünme biçimine yazınsal bir biçim vermiştir: Her Amerikalı onun yazılarında kendisini görmüş, sonunda kendisini o zamana değin

3) Mark Twain (gerçek adı Samuel Langhorne Clemens'tir) 1835'te doğmuştur. Halk kökenlidir. Gençliğinde bir yığın iş denemiştir, bunlardan biri de daha sonra ozanı olacağı Mississippi'de, bu büyük ırmakta dümenciliktir. Yazınsal kariyeri 1866 dolayında başlar. Eski toprak her gerçek Amerikalı gibi yazında da iyi bir işadamı olmaya çabalamıştır, hiçbir yazısını ve düşüncesini değiştirmeden durmamış, yayımcıların kendisini soymalarını istemediği için bir ara yapıtlarını kendisi yayımlamıştır, sonra bir basımevi kurmak istemiş, tüm varlığını yeni model bir makineye yatırmış ve tıpkı onun gibi işadamı ruhuna sahip Balzac misali iflas etmiştir. Bunun üzerine kitap okuma turlarına çıkmış (1895) ve kısa sürede eskisine göre çok daha zengin biri olmuştur. 1910 yılında ölmüştür.

eline Avrupalı, üst düzey ve büyük kentsoylu ruhu taşıyan yaratılar veren yazında bulmuştur. Avrupa'daki güncelliğini ise yeni bir ruh olanağı getirmiş olmasıyla, bir insan olgusu olarak Amerika'yı getirmiş olmasıyla açıklamak olanağı vardır. Mark Twain Amerikalı yazarların genellikle kurbanı olduğu kötü yaratılar vermeye dönük çağrıya karşı koymuştur: Her ne denli Avrupa'da yolunu buralara düşürmüş bir prens gibi karşılanmış, en seçkin dünya onun dostluğu için yarışmış olsa da, basit, saf ve yontulmamış bir Yankee olarak kalmıştır ve de eski görkemin, şan şöhretin "onun için bir anlamı yoktur". *The Innocents Abroad*, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, Tennyson'ın masal-Ortaçağı'nın küçük kentsoylunun mantıklı usu açısından ele alınmış yetkin birer parodisidir.

• *TOM SAWYER*

Ama gerçekten kalıcı olanlar yalnızca çocuk kitaplarıdır: *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), *Huckleberry Finn* (1885), *The Prince and the Pauper*. Bu üç roman o zamana değin bu yapıt türünde yazılmış en büyük romanlardır, Mark Twain gerçekten de çocuk kitaplarının Shakespeare'idir. Pratik bir zekâya sahip, ama yine de kentsoylu bir ruhu olan Tom Sawyer ve arkadaşı, kesinlikle yola getirilemeyen bohem Huckleberry Finn, Robinson ya da Gulliver gibi hepimizin yaşamının bir parçasıdır, ama çok daha sıcak, çok daha içtenlikli bir biçimde, çünkü çocukluğumuzu onlarla birlikte yaşamışızdır. Tümümüzü tatlı ve serüven dolu anılar bağlar Mississippi'ye, bu uykulu, büyük, görkemli ırmağa; adını duyunca yüreğimiz sıkışır, yaz gelir ve çocukluğumuzun göğünün güneşi parlar üzerimizde. Bu kitapların büyüsünü niye çözümleyelim ki? Böylesi bir işlem bir ruh çözümleyicinin gerilere gidip çocukluk anılarını çözümlemesine benzer. İnsanlığa tütünü, patatesi, tahtakurusunu, özgür şiiri ve daha bir yığın önemli başka kutsal ve lanetli şeyi veren Amerika'dır – ama şimdiye dek verdiği en sevimli armağan *Huckleberry Finn*'dir.

4.
Alman Gerçekliği

Das Junge Deutschland

• GOETHE'NİN GÖLGESİ

XIX. yüzyılın ilk yarısında Goethe'nin gölgesi Alman yazınına tıpkı bir zamanlar Fransız yazınının üzerine düşen klasik yüzyılın gölgesi gibi düşüyordu. Her iplik ondan yola koyuluyor ve her yol ona çıkıyordu; ilk asiler, romantikler ona karşı baş kaldırmaya cesaret edemediler ve Goethe-kültünün havarileri oldular; bir sonraki kuşağın üzerine ise yalnızca Goethe'nin değil, romantizm de dahil tüm Goethe çağının ağırlığı çöküyordu. Yeni asilerin 'tabula rasa' yaratmaları gerekiyordu: Aynı biçimde, klasisizmi ve romantizmi atmaları, tümüyle yeni bir temele yerleşmeleri gerekiyordu.

Onların yardımına tüm Avrupa'da gerçekçiliğin utkuya ulaşmasını sağlayan toplumsal, ekonomik ve dünya görüşü temelindeki anlayış değişimi yetişti: Sanayi Devrimi, büyük kapitalizm ve büyük kent yaşamının gelişimi, gazetecilik, XVIII. yüzyılın dine karşı düşüncelerinin yaygınlaşması. Yeni yazarlar, *Das junge Deutschland* adıyla ortaya çıkan küçük küme, şiirin soyut yüksekliklerden aşağı inmesi gerektiğini ileri sürüyorlardı, kendisini toplumsal savaşlara katmalıydı – yani kültür yerine uygarlığı ilan ediyorlardı.

• MENZEL

Bu atmosferde Goethe'ye karşı bir saldırı da eksik değildi. Bunu başlatan Wolfgang Menzel'di; tarihsel yapıtlarıyla çağın olaylarını esprili ve plastik bir biçimde toparlıyordu. Menzel, Napoléon savaşlarının askeri ve tutucu bir anlayışa sahip insanı olarak bildiği Goethe'de ilkin kozmopolitlikten nefret ediyordu, ama "ahlaksız" yaşamını da yüzüne vuruyordu ve Weimarlı kocamış adama kutsallığını yerle bir eden öyle sıfatlar

yakıştırıyordu ki bugün, bir yüzyıllık örgütlü Goethe kültünden sonra, saçlarımızın her bir teli bu yüzden dimdik oluyor.

• BÖRNE

Menzel'in saldırı bayrağı, Goethe'ye siyasal temelde, ama bir başka yönden saldıran çağın en yetkin gazete yazarı Ludwig Börne ile (1786-1837) el değiştirdi. Börne liberalizmin fanatiğiydi. Temmuz devrimi üzerine boğucu Alman havasına daha fazla katlanamadı ve Paris'e gitti ve eski liberalizmin bir ders kitabı haline gelen ünlü *Briefe aus Paris*'i burada yazdı; bu kitap bizde de büyük bir etki yaratmıştır, Petőfi ondan çok şey öğrenmiştir, örneğin, Goethe nefretini. Börne'nin Jean Paul'ün düşünceleriyle yetişmiş dolambaçlı esprililiği bugün de çok eğlendiricidir ve Börne'nin özgürlüğün hemen yakında büyük, kesin bir başarıya ulaşacağına ilişkin kehaneti dolayısıyla yarattığı iyimserlik insanı günümüzde de etkiler; bu kehanetler mantıklı us için tam tersi anlama gelecek olaylardan yola çıkılarak yapılır ve, buna karşılık, bu olaylar gericiliğin birbiri üzerine yığılan yeni yeni utkularını geçersiz kılar.

Börne ilkelerine bağlı biriydi ve arı bir karaktere sahipti, Metternich ve Gentz onu parlak önerilerle gerici partiye kazandırmaya çabaladılar; ama o ilkelerinden, yoksulluk ve sürgünden yana bir tutum takındı; ancak Börne başkalarının da namuslu olabileceği varsayımında bulunma yürekliliğini gösteremeyen ilke sahibi insanlar arasında yer alıyordu – oldukça sık görülen bir tipti. Börne, Schiller'in *Tell*'i konusunda onun zayıf bir karaktere sahip olduğu belirlemesinde bulunmuştu; çünkü *Tell* ona göre (karşısındakini hemen gebertip de kendisini kılıçtan geçirmelerini sağlayacak yerde) hükümet karşısında gerçeklere göz yumuyor, sonra da onu sırtından vuruyordu. Aslında, Goethe'ye kızmasının nedeni bir defasında Frankfurt Yahudilerini savunmamasıydı. Heine'ye de sataştı, ama Heine buna insanı can evinden vuran bir Börne kitabıyla yanıt verdi. Eleştirmen Börne'nin yaşamında iki kez dâhi yaratıcıyla karşılaşmak gibi bir şansı olmuştu, ama her iki defasında da başarısızlığa uğradı. Bu durum ilkelerine bağlı olmanın getirdiği risklerin sonucuydu.

• İHBARCILIK

Ama Wolfgang Menzel de ilkelerine bağlı bir insandı ve 1835'te gazetesinin uzun bir makalesinde Fransız kitaplarının etkisiyle dinsizliği yayan ve Alman halkının temiz ahlakını bozan genç yazarları ihbar etti. Makale yetkililerin ve İmparatorluk Konseyi Bundestag'ın dikkatini çekti ve Avusturya'nın girişimiyle Genç Almanya'nın beş yazarının, bunların arasında Heine'nin de yapıtlarının, yayımlanmış ve gelecekte yayımlanacak yapıtlarının dağıtımını yasakladı. Beş yazar arasından Heine'nin dışında yalnızca *Uriel Acosta* adlı etkileyici liberal tezli tiyatro oyununun yazarı Karl Gutzkow (1811-1878) ünlüdür; Laube daha sonra Viyana Burg Tiyatrosu'nun yöneticisi olmuştur. Her ne denli yetkililer zamanla her birini bağışlamış olsa da, bu olayın önemi 48 öncesinin huzursuz döneminin, *Vormärz*'ın bu sırada başlamış olması, koyunlarla keçilerin bu sırada ayırt edilmesidir; bir başka nedeni de Heine'nin de bu olayda rolünün olmasıdır; Heine'nin bundan sonraki yazgısını bu olay belirler.

• ÖZELEŞTİRİ

Heinrich Heine,[1] tıpkı Dante, Schiller ya da Byron gibi belli bir tutumun simgesel olarak bedenselleştiği büyük bir kişidir: O söz konusu olduğunda bu tutum *uygar insanın özeleştirisidir*. Büyük kültürlerin insanları bu kendilerine dönüşü bilmezler, bunun için daha sonraki çağların, uygarlığın o insanı donduran bilinçliliği gereklidir. Heine'nin şiirinde özeleştiri artık bir mekanizm ve saplantıdır: Duygu yola koyulur ve ansızın bir kendinden geçişle alevlenir ve sonra yine aynı hızla ozan kendinden utanır ve '*anticlimax*'a, soğuk alaya dönüşür.

• BYRON VE HEINE

Heine bu şemayı "gerçek" Byron'dan, *Don Juan*'ın ozanından hazır olarak almıştır. Byron'ın başlattığını genellikle Heine tamamlar. Byron'ı o denli sürdürür ki burada bir etkiden söz edilemez (sözcüğün karşılaştırmalı yazın tarihi açısından dikkate alınan etkisi pek fazla değildir), buna karşılık, bir mirasın aktarımı söz konusudur. Ama Byron bir İngiliz lorduydu ve en anarşik hallerinde bile bir engel ya da disiplin onun elini kolunu bağlıyordu. Heine bir Yahudi'ydi ve bu dünyada onun elini kolunu bağlayan hiçbir şey yoktu. Her konuda Byron'a göre çok daha aşırıdır: Duygularında da, ironisinde de ve bu ikisinin karışımında da. Byron insanlığın doruklarında dolanmıştır; doğal saygınlıkla dopdoluydu. Heine'de eksik olan, her türlü saygınlıktan yoksun oluşudur. Byron'da çağı etkileyen gerçek, ironik Byron değil, bir poza benzeyen yeryüzü acısıdır; gerçek Byron, Heine aracılığıyla utkuya ulaşır.

• DER ZERRISSENE

Çağın en karakteristik tipi olan "benzeşmiş ruh" Heine'de vücut bulur. Byroncı "yazgılı insan" da artık benzeşmiş bir ruhtur, Alman büyük romantizmi de bu tipi çok iyi tanır, ama ötekilerde daha çok yapmacık bir rol olan şey Heine'de temel bir gerçekliktir, onun kendisi benzeşmedir. Hangi yönden yaklaşırsak yaklaşalım, her yerde sonul ikililikler ve bilinç yarılmaları görürüz.

• BENZEŞME

İlk ve belki de en kesin yarılma kökeninden ve çocukluğundan gelmektedir, yani Heine'nin Alman ve Yahudi oluşundan. Bir çocuk olarak halkının geleneklerini edinmiştir; her ne denli sürekli olarak Yahudi dinine karşı antipati duymuşsa da, içinde

1) Heinrich (aslında Harry) Heine 1797'de Düsseldorf'ta doğmuştur. Ana-babası hali vakti yerinde Yahudilerdir. Babası onu ticarete yöneltir, ama bunun tümüyle başarısızlığa uğramasından sonra, 1819-24 yılları arasında hukuk öğrenimi görür; zengin amcası Salamon Heine her ne denli yazınsal etkinliğini yabancılıkla izlese de bu sırada ve tüm yaşamı boyunca ona destek olur. Heine 1825 yılında vaftiz olur. 1831'de Paris'e taşınır. Bir süre sonra kız arkadaşı Mathilde Mirat ile, bir Fransız proleter kızıyla evlenir, bu kız Almanca yalnızca "Meine Frau"yu bilmektedir ve kocasının büyük bir ozan olduğu söylendiğinde her zaman komik bulmuştur bunu ve de Heine onun kendisini yalnızca yakışıklı olduğu için sevmesinden gurur duymuştur. Son yıllarını 1848'den başlayarak omurilik erimesi yüzünden "döşek-mezar"da geçirmiştir, ama acılar onun ozanlık gücünü azaltmamıştır. 1856'da ölmüştür.

Eski Ahit'in ve Yahudi yazgısının bilgisini korumuştur; aynı zamanda Ren bölgesinin *Die Wallfahrt nach Kevlaar* ile güzelim anısını betimlediği basit ve dindar Katolisizmini de özümsemiştir. Derken, bir Alman ozanı olup çıkmıştır, hem de içsel bir çağrıyla:

Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt in deutschen Land,
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt.[2]

İnsan, ilk anda, bu dizelerde ünlü Heine yüzsüzlüğünü algılıyor, oysa bir yan anlam olarak başka şeyler de yer alıyor içinde. İnsanın yüreğini durduracak türden bir sıkıntı: "Eğer bir Alman ozanı bile değilsem adımı anmaları boşuna... Ve o zaman ben neyim, değerim ne?" Almanya onu kendisinden uzaklaştırıp attığı zaman Paris'te Almanlar üzerine öyle kaba şeyler yazmıştır ki bunlar gerçekten de "asimile olmuş birine" yakışmıyordu; bunları rahatça köklü Almanlara, bunların en büyüğü olan Goethe'ye, Hölderlin'e, Nietzsche'ye ve George'ye bırakabilirdi – ama, bunun yanı sıra, yine de, nostaljik bir biçimde, mavi kanlı bir romantik olarak kalmıştır, bir an için bile Fransızlık göstermemiştir ve "Alman esin perisinin" fısıldadıklarını yazmıştır.

• DÜNYA GÖRÜŞÜ

İkinci benzeşme dünya görüşüyle bağlantılıdır. Heine araştırmacıları aslında bu sorunu pek fazla önemsemektedirler, oysa izlenimci bir doğaya sahip Heine olgusunda dünya görüşü alabildiğine ikincil bir sorundur. Goethe'nin "paganlığından", Hegel'in Tin'inden ve Fransız Saint-Simoncularının toplumsal-panteizminden kendisine çok gurur duyduğu bir dünya görüşü oluşturmuştur, ama ne felsefi olarak, ne de insan olarak derinlere inmiştir. Yazılarında sürekli olarak –Voltaire'in ironisini romantik imgelemin renkleriyle zenginleştirerek– kiliselerle ve dinlerle savaşmış ve yüzyılın ortasında Aydınlanma düşünce dünyasının seçkin katmanlardan kentsoylu, hatta küçük kentsoylu katmanlara inmesinde rolü olmuştur. Ama bu açıdan da benzeşmiş bir kişidir: Yahudi ve Hıristiyan "Nazarenlere"[3] karşılık Hellen kökenini o denli vurgulamasının nedeni hiç de Hellen olmadığını duyumsamaması, dinsel çağrışımlardan hiç kurtulamaması ve yaşamının son bölümünde onun da Ady gibi "Tanrı'nın kollarına düşen bir gölge" olmasıdır. Tanrı'nın onu daha sonra bağışlayacağına güveniyordu: "Dieu me pardonera," demişti, "c'est son metier."

• GERÇEKÇİLİK VE ROMANTİZM

Yazın tarihsel yeri de onu benzeşmiş kılmıştır: O da romantizm ile gerçekçilik arasında bir geçiştir ve hiçbirine gerçekten bağlı değildir. Getirdiği son derece önemli yenilik

2) *Ben kimim? Bir Alman ozanı. / Bunu yurt söylüyor, ben değil. / Adların iyileri sıralandığında / Sıradaki ilk ad benimki.* (*Die Heimhehr* adlı şiir dizisinden.)

3) Nazarenler: Yahudilikten Hıristiyanlığa dönen ilk Hıristiyanlar. (ç.n.)

jungdeutsch programını gerçekleştirerek şiire günlük dili ve düşünceleri taşımasıdır; buna karşılık, yapıtını eğer masal-imgeleme yol vermişse ve usdışı dünyaya doğru yükselmişse bir yaratı sayıyordu.

Bu ikiliklerin tümü Heine'nin durumunun bir sonucuydu. Buna kişisel yapısından doğan kimi benzeşmeler de katılıyordu; araştırmacıların bilimsel çalışmaları bu gerçek uçurumları henüz aydınlatamamıştır.

• İÇGÜDÜ VE BİLİNÇ

Heine'nin yaratısındaki içgüdü ve bilinç ilişkisi böyledir. En bilinçli ve aynı zamanda en içgüdüsel yaratıcı odur. Şiirlerinde soğuk, matematiksel bir kesinlik ve hesaplılık vardır. Hesaplılık genellikle bir hata sayılır şiirde, ama Heine'nin şiirlerindeki sözcüklerin ve düşüncelerin geometrik uyumu artık bir şaşkınlık ve sevince yol açmaktadır, tıpkı Fransız klasiklerinin ve Victor Hugo'nun antitezleri türünden bir şaşkınlık ve sevinç, ama bu daha canlı bir sevinç duygusudur; çünkü daha öfkeli, daha özlü ve daha şaşırtıcı bir yapıdadır. Buna karşılık, bir başka yerde, özellikle düzyazısında öyle yerler buluruz ki düzenlemenin, yapının izi bile yoktur, çağrışımlar çok zengin bir içgüdüsellikle birbirini izler; hangi modern ozan olursa olsun, onu kıskansa yeridir; bunun nedeni, görüntülerinin önceden kestirilemeyen, usdışı bir biçimde birbirini izlemesidir. Heine usdışının bilince akıp geldiği o kapağı kaldırmasını bilmiştir; bu konuda kendine özgü olan şey, onun Hölderlin, Shelley ya da Vörösmarty gibi kendi resimlerinin fanatiği olmaması ve soğuk, kendine güvenen bir mühendis gibi kapağı kapatmasının gerektiği anı, bir yazının büyük bir yaratı olmasını sağlayacak ölçüdeki çılgınlığın miktarını bilmesidir. Bilinçaltını tam bir bilinçle yönetir, Heine'de her türlü imgelemi aşan şey budur; '*doppelgänger*'iyle[4] yetkin bir işbirliği kuran romantik odur.

• SOĞUKLUK

Eğer her türlü imgelemi aşan bu şeyin geri planını arayacak olursak, Heine'de bir şeyin eksik olduğunu göstermemiz gerekir – kutsal bir orta noktanın, ozanlarda genellikle en güçlü şey olan o kutsal orta yolun. Eğer kendimizi ozansal olarak dile getirecek olursak, diyebiliriz ki, Heine'de yalnızca kan ve beyin vardı, yürek eksikti onda. Yalnızca aydınlık, soğuk bir bilinç ve yalnızca bulanık, atasal içgüdüler; duygu dünyası eksikti onda. Müzikten anlamamakla kalmaz, ondan özellikle kaçardı, hiç şarap içmemişti, yalnızca kokladığını söylerdi. Ve de sevisel lirik şiirin bu büyük virtüözü, anlaşılan, yaşamı boyunca hiç sevilenmemişti de. Gençlik çağının ciddi olduğu anlaşılan sevisi, *Buch der Lieder*'i esinleyen sevi aslında amca kızı-amca oğlu arasındaki alışılmış sevisel pratikten öte bir şey değildi ve de Heine'nin hüznündeki yoksul akrabanın incinmiş ikiyüzlülüğünün ve maddi aldanışın ölçüsünü bilemiyoruz; zengin Salamon Heine'nin kızı onunla evlenmek istemez. Derken, *Verschiedene*, satın alınmış kinik seviler, Fransız bir eş gelir, öyle ki, ona göre Goethe'nin eşi bile bir dâhiye layık bir yaşam arkadaşıdır

4) Doppelgänger: Yaşayan kişinin halusinasyon sırasında gördüğünü sandığı ikinci beni. (ç.n.)

ve son olarak da ölüm döşeğindeki bedenin ruhun alevlenmelerini artık izleyemediği bir sırada gelen Mouche sevisi söz konusudur – gerçek sevi ona sonuna dek uzak kalmıştır. Bu dâhide sevgi tam bir Mephistopheles bütünlüğü içinde eksik kalmıştır, dünyaları bir arada tutan o bağ yoktur; öyleyse, uçurumlarına şaşmamamız gerekiyor. Yine de, duygucu bir ozan olması bununla çelişmez: Duyguculuk çoğu kez akıl insanının duyguya karşı nostaljisidir.

• DEĞERLENDİRME

Böylesi uçurumlarla dolu bir ruhu sanatsal olarak değerlendirmek basit bir iş değildir ve bu da çok çelişkili görüşlere yol açar. Daha başında yabanıl bir hayranlıkla ve yabanıl bir düşmanlıkla karşılaşmıştır, onunla ilgili olarak uzlaşmalı bir tutum almak da neredeyse olanaksızdır.

• SİYASAL BAKIŞ AÇISI

En büyük saldırılar siyasal açıdan gelmiştir, üstelik her iki taraftan. Taraflardan biri iyi bir Alman ve iyi bir yurtsever olmadığını yüzüne vurur. Tartışma son yıllarda tümüyle dininceye dek neredeyse yüz yıl sürmüştür. Irk kuramına dayalı yazın tarihi Heine'yi Alman ozanlar arasından silmiştir. Heine gerçekten de iyi bir Alman ozanı değildi; gerçekten de Fransız hükümetinden destek almıştır. Buna karşılık, yabancı ülkeler hiçbir Alman'a Heine ölçüsünde saygı duymamıştır.

Saygınlık ve özgürlük arasındaki bitmek bilmeyen savaşta saygınlık yandaşlarının özgürlük yandaşlarına karşı bir avantajları vardır: Öncekiler birbirlerini az incitir, onları koruyan karşılıklı saygıdır – buna karşılık, özgürlük yandaşlarını birbirlerini özgürce eleştirmekten hiçbir şey alıkoymaz. Heine'nin kendisiyle aynı safta olanlarla, karşısında olanlara göre daha çok sorunu vardı: Ufak tefek konuşmalarını, pazarlıklarını, tutarsızlıklarını yüzüne vuruyorlardı. En büyük sorun, Heine'nin inançlarını hiçbir zaman gerekli bir kibirle sunamamasıydı; özeleştirisi onu bu konuda engelliyordu. Carl Busse yerinde bir tespitle belirtiyor: Politikacı Börne liberalizmi için coşku duyabilirdi; ozan Heine yalnızca özgürlük için coşku duyabilirdi. Ve bu coşkuyu duydu da; özgürlük için sürdürülen savaşımda Byron'a layık olmayan bir mirasçı değildi ve hiçbir sahteliğe gerek duymaksızın kendisi hakkında şunu söyleyebilmiştir: "Ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menscheit." Macar Özgürlük Savaşı onun için özellikle yüreğini kabartan bir konuydu ve şu sıcak dizelerini de unutmamamız gerekiyor:

Wenn ich den Namen Ungarn hör,
Wird mir das deutsche Wams zu enge.[5]

Ama tüm bunlar sorunun özünü, Heine'nin sanatını ilgilendirmiyor. Eğer nesnel bir yargıda bulunmaya çabalıyorsak, her şeyden önce Heine'deki tümüyle eskimiş olan

5) *Sıkıyor, geriliyor Alman ceketim / Adını duyduğumda Macar'ın.* (Ekim 1849.)

çizgilere değinmeliyiz. Tıpkı çok sayıdaki başka durumda olduğu gibi, çağdaşların burada da zamana karşı en dayanıksız şey için coşku duydukları ortaya çıkmaktadır.

• SENTİMENTALİZM

İlk başta Heine sentimentalizmi bu durumdadır. İtiraf edelim ki, *Buch der Lieder* şiirlerinin büyük bölümü dayanılmaz bir şeydir, bu gözyaşı seline katlanmak olanaksızdır. Heine, Petrarca'nın şemasını, umutsuz sevi egemenliğini, ruhsal tarihe dayalı temelleri eridiği için artık bir anakronizm olan sevi egemenliğini yarım yüzyıl uzatmıştır – bu eylemi, eski sistemin egemenliğini artık ölü olduğu bir sırada yarım yüzyıl uzatan Metternich gericiliğine benzemektedir.

• BIEDERMEIER

Ve de onda çağının, "biedermeier"in, yani ikincil romantizmin küçük kentsoylu beğenisine hizmet eden tüm o şeyler eskimişti. Çoğu kez büyük kentsel bildirisine o denli kötü bir biçimde denk düşen sahte halkçı ses tonu bunlardan biridir; gereksiz ve örgütlenmemiş mitoloji böyledir, şiirlerinde kaynaşan sayısız kara ve su perisi, romantik Doğu, Ganj Irmağı ve sentimental nilüferler bunlardandır; ve, en başta da, Heine'nin şiirlerinden çıkarıp atamadığı biedermeier deyişleri, zambağa benzeyen eller, gonca dudaklar, bulutçuklar ve çiçecikler.

• KITSCH-SINIRI

Heine kamuoyu-ozanıydı ve başarı uğruna ucuz etkilerden de uzak durmadı. Kendi şemasının aşırı bir biçimde kullanımı çoğu kez artık kitsch niteliklidir: *Anticlimax*, yani soğuk duş etkisi çoğu kez hayli göze çarpacak ve gereksiz bir biçimde başımızdan aşağı boca edilir. İmgelem gücü yoktu, resimlerini görmüyordu, onları sözcükler yaratıyordu ve de eğer dikkat etmezse sözcükler ondan kaçıp absürde, gülünce doğru ilerliyordu: Norveç ormanlarından kopardığı ve göğe "Seni Seviyorum, Agnes" yazabilmek için Etna'nın boğazına soktuğu o ünlü çam ağacını düşünelim bir! Taklitçiler doğal olarak en başta bu devasa kalemleri kullandılar.

• DİLSEL GÖRELİLİK

Büyük modern yazın tarihçileri, örneğin Gundolf ve Cysarz her düşünceyi açıklamak için her sözcüğü doğru, yerli yerinde sayarak Alman şiirsel diline anarşi taşıdığını yüzüne vurmaktadırlar ve bunu yalnızca Stefan George ve çevresi yerine oturtabilmiştir. Heine dolaysız anlatıma kalkıştığında İngiliz romantizmini ve özellikle de Byron'ı izlemiştir, ozansal anlatım biçiminden kopmuş, ozansal ve gündelik sözcükler arasında bir ayrım gözetmemiş, en kutsal şeyleri en gündelik sözcüklerle, en bayağı olanları ise törensel bir yüceliğe taşıyarak aktarmıştır. Bu konuda da Byron'ı aşmıştır: Dinsel ve hümanist idealizmin büyük sözcüklerini alt düzeyde imgeler arasına karıştırdığında bu artık yalnızca ozansal bir demokrasinin değil, kutsallığı yaralayıcılığın sınırında dolanmaktadır: "Apfeltörtchen waren namlich damals meine Passion – jetzt ist es Liebe,

Wahrheit, Freiheit und Krebssuppe..." Bu alıntıyı rasgele seçiyoruz, yapıtının her sayfasında karşılaşırız böyleleriyle. Bu, kutsallığı daha da yerle bir eden bir şeydir; çünkü o Voltaire gibi kutsallığı yerle bir etmek için değil, uçarılık hatırına yazmıştır böyle şeyleri. Ama bu yüzden onu eleştirmek tıpkı kaba kumaştan pantolon giyeceğine kısa ipek pantolonla dolaşıyor demek gibi bir şeydir; çağının ozanıydı, Byron'ı her düşünceyi eşit kılan *görelilikçiliğe* (rölativizm) biçim vererek de izlemiştir.

• İÇTENLİK

Heine'nin öznelliği ve içtenliği de sorunlu bir özelliktir. Sürekli olarak kendisinden söz eden bir ozandan onu izleyen çağ kendisiyle ilgili gerçekleri anlatmasını bekler – ve Heine her zaman inanılır değildir. İçinde yapay olarak abartılmış bir şey vardır, gözleri sanki atropin damlatılmış gibi parlıyordu. Özellikle de sevi şiirinde. Okuyucu, her iki sayfada bir başka bir kadın için yanıp tutuşan kişinin yarası konusunda güvensizlik duyar. Ama sevi üzüntüsüyle dopdolu olan *Das Buch Le Grand*'da söylediklerini önemsemek gerekir: "Wir maskieren sogar unser Elend, und wahrend wir an einer Brustwunde sterben, klagen wir über Zahnweh." Heine umutsuz sevinin bir kalp yarası olduğunu düşünüyordu, ama gerçeklikte o yakındığı diş ağrısı bir umutsuz seviydi ve bu arada tümüyle başka bir nedenden dolayı ölüp gitti. Anlatılmaz bir biçimde acı çekermiş gibi davranıyordu ve bu arada anlatılmaz bir biçimde acı çekiyordu...

Ve şimdi de Heine'nin bu göze çarpan zayıflıkları ve kuşkulu değerlerine karşın onu yine de büyükler arasında anmamızı gerektiren konulardan söz edelim.

• İRONİ

Genç Heine'nin yapıtları, *Buch der Lieder* ve *Harzreise*'nin (1824) eskimiş oldukları yadsınamaz. Daha sonraki Heine'yi daha çok seviyoruz, *Romanzero*'yu (1851), iki büyük yergi şiirini, yani *Atta Troll*'u ve *Deutschland, ein Wintermarchen*'i ve belki de şiirlerinden de çok düzyazısını: *Die Bader von Lucca, Die romantische Schule, Die Götter im Exil* vb. Bunlarda Heine'nin en büyük yeteneği, yani ironi özgürce, biedermeier kırılmalar olmaksızın gerçekleşir. Büyük çağdaşı Dickens'ın tam anlamıyla tersidir: Şeytansal bir yetenektir; antipatiye, nefrete, karaktersizliğe karşı duyulan soğuk öfkeye, sevgi gibi temel bir ruhsal gerçeklik olan tüm olumsuzluklara ölümsüz bir anlatım sunma yeteneği verilmiştir ona. Cehennem olmaksızın cennet olmaz. Hiç kimse onun gibi bıkmamış ve nefret etmemiştir; patolojik soğukluğu burada dehaya dönüşür. Heine'nin şiiri için bir simge arayacak olsaydık, bu, hançer olurdu.

• ESPRİTÜELLİK

Belki de Voltaire'den ve Swift'ten bile daha esprilidir. Onların bildiğini, hatta onun ötesinde bir şeyi bilir: Romantizm. Heine'nin düşünce-deposu duyguların ve usun çok daha geniş imparatorluğundan beslenir, çok daha şaşırtıcıdır, çok daha beklenmediktir. Ustası Swift değil, Sterne'dir: Hüzünlü değil, kaprislidir. "Kapris" sözcüğü zamanla bilimsel düzyazıdaki yurttaşlık hakkını yitirmiştir, oysa o sağa sola özgürce kanat çırpan

Heine sanatını bir parça eskimiş tadı dolayısıyla yalnızca bu açıklamaktadır. Eğer Kant'ın hakkı varsa ve sanat gerçekten de sanatçının gerekirlik imparatorluğundan yükselmeyi becerebildiği bir özgürlük imparatorluğu ise, o zaman, Heine en arı sanatçılar arasındadır.

• ÖZLÜLÜK

Brandes, Heine'nin en büyük gücünün özlülük olduğunu düşünür. Onun işliğinde Stendhal'in bir parça dağınık üç anekdotunun şu erişilmez bileşiklikteki dörtlüğe nasıl dönüştüğünü gösterir:

Und der Sklave sprach: İch heisse
Mohammed, ich bin aus Yemen,
Und mein Stamm sind jene Asra
Welche sterben, wenn sie lieben.[6]

• İLGİNÇLİK

En ilginç ozan odur. Romantik Schlegel estetiği sürekli olarak güzeli ilginçle karşılaştırmıştır ve romantik iedali klasik güzellik karşısında ilginçlikten ibaret görmüştür. Bu romantik ideal Heine'de gerçekleşir. Modern şiir anlayışı ilginçliği çok ikincil bir özellik sayar, Heine'ye karşı bu yüzden de bir parça güvensizlik duyar. Ama şiirinin yazgısı yine de onu doğrular. Pek çok değerli ozan zamanla müzelik büyükler arasına girmiştir; çünkü yazdıkları güzeldir, ama ilginç değildir. Heine'nin yazdıkları her zaman güzel değildir, her zaman derin değildir ve üstelik her zaman gerçek de değildir – ama yazıları hiç değişmeksizin canlı kalmışlardır, yalnızca onu kolay anlaşılırlığı ve yanlışları yüzünden bağırlarına basan küçük kentsoylular arasında da değil; ozanlar da tekrar tekrar ona dönüyorlar. Güncelliği ülke sınırlarına bağlı değildir, Goethe'den sonra dünya yazını açısından muazzam bir önemi ve etkisi olan tek Alman ozanı odur.

BİREYCİLİK

İngilizler ve Fransızlar Alman yazınını XIX. yüzyılın her iki anlatım olanağı konusunda, hem gerçekçilikte, hem de estetizmde aşmışlardır; ama sorunların en derin noktalarını görmek ve bunu kavramlaştırmak görevi yine de Almanlara düşmüştür. Taine'e göre, modern çağın en büyük kazanımını, soyut düşünceyi bulanlar onlardır.

Kentsoylu varoluş biçiminin temeli bireyciliktir. Kentsoylu ekonomik sistemin araçları, sermaye biriktirimi, özgür yarışma, insanların yetenekleri ve "kredilerine" göre değerlendirilmesi, tümü bireyciliğe dayalıdır, kentsoylu devrimleri ve büyük kentsoylu ozanları sürekli olarak bireyin hakları ve özgürlüğü için savaşım vermişlerdir. Kentsoylu

6) *Muhammed'im, diye yanıtladı o / Yemen'den, Azra kabilesinden / Azralıların ünü şudur: / Ölürler eğer sevmişlerse.* (Az Azra.)

toplumu en üst noktaya XIX. yüzyılın ortasında ulaşmıştır – ve düşünce tarihinde her zaman görüldüğü gibi aynı zamanda sorunsal olmaya, kendisine olan inancını yitirmeye başlamıştır. Heine ve Flaubert okulunun küçük kentsoylu nefretinde başlayan bu güvensizlik açığa çıkar, çağın "özdeşleşmişlik" havasında bu açığa çıkar. Bireyciliğin varoluşun hastalıklı bir tezahürü olduğu konusunda Schopenhauer bütünlüklü bir felsefi, Hebbel ise dramaturjik sistem kurar. Schopenhauer'e göre, birey-oluş yalnızca bir imgedir ve yeryüzündeki en büyük görevimiz bu kuruntudan kurtulmaktır; Hebbel'e göre, birey-oluş günahtır, "dünya Tanrı'nın günah işlemesidir". Bu iki düşünür ve onlarla akraba olup Schopenhauer'in düşünce dünyasında yetişen Wagner *yüzyıl sonunun* en önemli hazırlayıcılarıdır.

• SCHOPENHAUER

Alman felsefesi Kant'tan beri ayrı bir dil konuşmaktadır ve bu dilin gündelik Alman diliyle tıpkı sanatsal anlatımla olduğu gibi pek az bir ilgisi vardır. Schopenhauer[7] büyük bir istisnadır. Katı bir biçimde bilgi kuramıyla ilgili yazıları dışında yalnızca herkesçe anlaşılır olmakla kalmaz, sanatsaldır da. "Üniversite Kürsüsü-felsefesi"ne karşı nefretini felsefe konusunda da açıkça konuşulabileceğini göstererek açıklamıştır.

• KÖTÜMSERLİK

Felsefesinin temeli, bilindiği gibi, kötümserliktir. Sanatın anlamı insanı nedensel ilişkilerden koparmak ve idealarla ve İradeyle, şeylerin dip-özüyle ilişkiye geçirmektir. Şeylerin anlamsız ve değersiz varlığını öğreterek içimizdeki yaşama isteğinin yadsınmasına yardım eder. Schopenhauer'in büyü-bozumu, uğradığı düşkırıklığı, en sanatsal biçimini geliştirdiği bağımsız düşüncelerde ve özdeyişlerde en incelikli biçimine bürünür: Sevi temelindeki acı görüşü konusunda, insanın burnunun büyüklüğünün biçimleri konusunda, sakal uzatmaktan hayvansal manyetizmaya dek çok çeşitli yaşam olguları konusunda ve en başta da gür sesiyle ve yatıştırılamaz bir biçimde nefretini belirttiği çağdaşı filozoflar konusunda yazar; çünkü onların kendisine karşı birleştiklerini ve kendisini tümüyle susturmaya çalıştıklarını sanıyordu.

• İRONİ

O ve Heine eğer bir önceki yüzyılda doğmuş olsalardı, dünyanın büyük ironikleri arasında yer alırlardı. Ama XIX. yüzyılın duygulu ve biraz sisli dünyası arı ironiye elverişli olmadığı için ortaya Heine'den bir sentimental ozan, Schopenhauer'den ise idealist bir filozof çıkmış ve bu filozof uğradığı düşkırıklığını bir bilgi kuramı öğretisinin ağır zırhı arkasına gizlemiştir. Kant'ı çözümlemiş ve onu sürdürmüştür; her ne denli nefret

7) Arthur Schopenhauer 1788'de Danzig'de doğdu. Annesi Johanna Schopenhauer bir kadın yazardır, Weimar'da Goethe'nin çevresinde yaşamıştır; genç Schopenhauer, coşkuyla, Goethe'nin kovuşturulan *Fahrbenlehre*'si yanında yer almıştır. 1820'de Berlin Üniversitesi öğretim üyeliğine atanmış ve felsefe dersleri vermiştir, ama bir yarım yıl sonra bundan bıkmıştır. Yolculuğa çıkmış, sonra Frankfurt'a yerleşmiş ve burada tam bir yalnızlık içinde yaşamıştır. 1860 yılında ölmüştür.

etmişse de Fichte'nin ve Hegel'in yaptığını yapmıştır. Bu gereksiz bilgi kuramı yükü doğal olarak yazın tarihi açısından bir kayıptır, felsefe açısından ise öyle değildir.

• İNSAN KİŞİLİĞİ

Schopenhauer'e hayranlık duyanlar Kuno Fischer'in şu savını bağışlayamazlar: Aslında kötümser olduğu için kendisini bu tümüyle anlamsız ve değersiz yaşamda, bir zengin yaşlı bekâr olarak çok büyük bir rahatlık içinde yaşadığı, kadınların ve mutfağın sunduğu zevkleri elinin tersiyle itmediği bu yaşamda her zaman çok iyi duyumsamıştır. Dünyanın tüm büyük sorunlarını kendisi ve insanlık adına kesin olarak çözdüğü için mutluluk verici bir özsaygıyla dopdoluydu. Eğer biçem insanın kim olduğunu belirtiyorsa, elimizden bir şey gelmez, Schopenhauer'in üstün bir biçimde yargılayan ve eğiten, dengeli, sanatsal açıdan çok talihli biçemi gerçekten de onun bu yeryüzünde kendisini çok iyi duyumsadığını sezdiriyor. Hiç kuşkusuz, babasının erken ölümü, annesiyle özdeşleşmesi, yalnızlığı seven doğası, yirmi yıl boyunca felsefesinin dikkate alınmaması, hastalıklara, hırsızlara ve öteki tehlikelere karşı duyduğu hastalıklı bir korku ve belki de gönüllü olarak yeğlediği kesin yalnızlık onu çok üzmüştür – ama her şeyi bildiğini ve her şeyi başkalarından çok daha iyi bildiğini sanması pek çok konuda onu avutmuş olmalı.

En azından düşünceye daldığı o saf saatlerde çok mutlu olmalıydı: Böylesine açık görüşlü olduğu için mutluydu, bu yeryüzünde bundan daha büyük bir mutluluk olamazdı. Böylesine korkunç bir biçimde düşkırıklığına uğramış olduğu için ve kötümser olduğu için büyük, çocuksu bir sevinç duyuyor olmalıydı. Çünkü kötümserlik –eğer bir insan tutumuysa tümüyle anlaşılır bir şeydir ve haklıdır da– felsefe için tıpkı iyimserlik gibi safça bir şeydir: Dünyanın olabilecek en iyi ya da en kötü dünya olduğunu söylemek, bunu da karşılaştırabilecek bir temel yokken yapmak aynı biçimde çocuksu bir şeydir.

• SONRASI

Schopenhauer'in yazınsal yazgısı ölüm sonrası ünün yetkin bir örneğidir: Yaşamının başyapıtını, *Die Welt als Wille und Vorstellung*'u otuz yaşındayken, 1818'de yayımlamıştır; hiçbir yankı uyandırmadı bu yapıt, hiçbir biçimde dikkate alınmadı. 1844'te bir cilt ekleyerek yeniden yayımladı; bu sırada artık olgunlaşmaya başlamıştı, bir iki "havarisi" çıktı ortaya. Ama gerçekten de son yapıtı, *Paregra und Paralipomena* (1851) adıyla toparladığı yaşam üzerine bilgelikler kırıntıları geniş çevrelerin dikkatini onun üzerine çekti. Bu tarihten sonra başyapıtına karşı ilgi artmış ve dünyayı dışlayan filozof iyice yaşlandığı bir sırada ününü safça bir ikiyüzlülükle izleyebilmiştir; o zaten önceden bunu bilmiş ve o günün gelmesini gizli gizli, büyük bir tutkuyla ve üzüntüyle beklemiştir. Derken, yüzyılın ikinci yarısında giderek güçlenen kötümser çağ atmosferi onu dünya ölçüsünde omuzlar, kuramsal temeli atan kişi olarak onu göklere çıkarır. Güncelliği 70'li yıllarda doruğuna ulaşır.

• GRABBE

Tiyatro oyunu açısından bu son derece yavan çağda, Hugo'dan ve Ibsen'den sonra yalnızca Alman oyun yazarları avutur bizleri. Sarhoş, yabanıl bir dâhi olan Christian

Dietrich Grabbe'nin (1801-1836) oyunları Sturm und Drang'ın unutulmaya yüz tutmuş geleneklerini yeniler ve bunlar aynı zamanda XX. yüzyıl anlatımcılığının öncüleridir. En tanınmış oyunu *Napoléon*'da (1831) Elbe'den dönüş ve Waterloo arasında geçen Yüz Günü sahneye taşır. Kolektif bir oyundur, içinde yığınlar devinir, son sahneler savaş alanında geçer. Bourbonların budalalığını sergilerken birbiri ardına bir delikanlı ironisine sahip betimlemeler, büyük Prusyalı önderler sahneye çıktığında ise ulusal coşkuyla dolu, kanlı ve fırtınalı sahneler gelir. Edinilen izlenimin tümü rengârenk, zengin, film gibidir; ancak, ne yazık ki, gerçek tiyatro yoktur içinde. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* adlı yazınsal komedisi modernistler çağının öğrenci şakalarını, saçma eğlencelerini daha çok anımsatır; şeytan kendisinin daha da cehennemsi olduğunu duyumsamak için sobanın üstüne oturur; son sahnede yazarın kendisi, Grabbe ortaya çıkar ve bunun üzerine herkes kaçışır. Georg Büchner'in (1813-1837) *Dantons Tod* adlı oyunu Grabbe'nin *Napoléon*'unun yakın akrabasıdır, ama daha derin, daha patetiktir ve daha çok şey vaat etmektedir – yazık ki, yazarı genç yaşta ölmüştür.

• HEBBEL

Friedrich Hebbel[8] çok daha önemli bir girişimdir. Doğuştan bir trajedi yazarıydı; György Lukács'a göre günlük yaşamdaki trajediyi tıpkı Michelangelo'nun taştaki heykeli gördüğü gibi görüyordu. Günlüğüne trajedi konularının binlercesini not etmiştir. Trajik bakış açısı konusunda *pantragizm* adıyla bütünsel bir dünya görüşü kurmuştur.

• PANTRAGİZM

Hebbel'e göre, birey daha salt varoluşuyla suçludur ve ölüme mahkûmdur. Gerçek, güçlü çizgilere sahip birey dünyanın düzenine karşı bir isyandır; çünkü dünya bireyler için hazırlanmamıştır. Bireyin gerekirlik sonucu yazgısıyla yüz yüze gelmesi ve de bu savaşımda yitip gitmesi gerekir. Trajik yenilgisi yücelticidir ve *catharsis* oluşturur: Çünkü birey ancak yazgısının karşısına çıkarsa gerçekten kendisi olur, üzerine çullanan yazgı onun konturlarını çizer, kahraman son savaşımda trajik bir deve dönüşüp yücelir.

• *MARIA MAGDALENE*

Hiç de en iyisi olmamakla birlikte, yazın tarihi açısından en önemli yapıtı kentsoylu trajedisi *Maria Magdalene*'dir (1844). Yapıtın doğduğu sırada kentsoylu trajedi artık yüz yaşındadır. En eskileri, örneğin Lillo'nun XVII. yüzyıl başına ait *The Merchant of London*'ı kentsoylu dünya düzenini sarsılmaz bir saygınlık içinde gösterir, kendisine

8) Friedrich Hebbel 1813'te Wesselburen'de, Kuzey Almanya'da doğmuştur. Babası yoksul bir duvarcıdır. Sekiz yıl boyunca ilçenin bir önde gelenının yanında çıraklık yapar ve sonunda Hamburg'da, sonra Heidelberg'de öğrenim görmesini sağlayacak bir hami bulur. Danimarka kralının verdiği bir bursla Paris'e, oradan da İtalya'ya gider. 1845'te Viyana'da Burg Tiyatrosu'nun oyuncusu Christine Enghas ile tanışır, onunla evlenir, kendisini fedakârca destekleyen ve kendisinden 9 yaş büyük bir terzi kızı yüzünden onu terk eder ve iki çocuğu olur. Bundan böyle 1863'teki ölümüne değin Avusturya'da yaşar, oyunları Burg Tiyatrosu'nda sahnelenir.

karşı suç işleyecek olursa kötü yurttaşın cezasını nasıl gördüğünü betimler. Bir sonraki durak kentsoylu dünya anlayışının diyalektik çağıdır, çöküşe geçmiş olan yüksek soylu dünya anlayışına karşı savaştır: *Kabale und Liebe* ve baştan çıkarılmış kentsoylu kızlarından söz eden oyunların yüzlercesi. Hebbel ile kentsoylu tiyatro ve kentsoylu bilinci Ibsen aşamasına geçer: Kentsoylu dünya düzeni kendisine karşı döner, Meister Anton anakronistik olmaya başlayan kentsoylu onurluluğuyla ailesini ve kendisini mahveder ve sonunda da şu sözlerle çöker: "Ich verstehe die Welt nicht mehr."

• TARİHSEL OYUNLAR

Ne yazık ki, Hebbel, kentsoylu tiyatro alanında kalmamıştır; çağının *tarihselciliğini* ve Alman sahnesinin Schiller geleneklerini izleyerek büyük tarihsel konulara yönelmiştir. Trajedi kuramı da bunu gerektirmiştir, artık varoluşları nedeniyle baş kaldıran, devasa bireyleri kentsoylu çerçevesine güçlükle sığıyordu, krallara gereksinimi vardı. İlk yapıtı *Judith* (1841) de tarihsel bir oyundur, genç Hebbel'in ölçüsüzlükleri ve insanın yüreğine dehşet salan dehası dolayısıyla daha sonrakilerden çok daha canlıdır. En iyi oyunları *Herodes und Marianne* (1849) ve *Gyges und sein Ring*'dir (1854). Hebbel'in ölüm-estetiği en çok bunlarda baskındır, canlıdır. "Der Tod zeigte dem Menschen, was er ist," diye yazar günlüğünde. İki büyük oyunun kahramanı, Kandaules ve Herodes yazgıyı kendilerine karşı kendileri harekete geçirir, onunla trajik bir oyun oynarlar. Öteki oyunlarında dünya tarihinin, bireyin utkuya ulaşmaya hazırlanan tarihsel güçlerle karşı karşıya geldiği dönüm noktalarını aramıştır: Örneğin, *Nibelung-Trilojisi*'nde (1855-1862) kavimler göçünün pagan devlerinin, Siegfried'in ve Hagen'in çağı geçip de iktidarı Bern'in ele geçirdiği "im Namen Dessen der am Kreuz erblich" anı.

• NİYET VE PRATİK

Hebbel'in yapıtlarında fiil sanatsal amaçla orantılı değildir, kuram her zaman pratikten daha güçlüdür. Yapıtlarını aşırı bir biçimde ölçüp biçmiştir, bunca düşünceyi dramatik kan dolaşımıyla doldurmak olanaksızdır, oyunları soyut kalmıştır. Olağanüstü karmaşık motivasyonları da sahne etkilerini engeller. Kimi zaman öyle ruhsal burgaçlara ışık tutar ki bunu daha sonra Dostoyevski ya da Proust yapacaktır; örneğin, Golo karakteri (*Golo und Genoveva*) bir haydut olacaktır; çünkü Genoveva öylesine temizdir ki buna katlanamaz – ama bu ruhsal burgaçlar romana göredir, oyuna göre değil. Hebbel de XIX. yüzyıl yazarlarının o bildik aşırı gevezeliklerinden kurtulmuş değildi, hatta pek çok açıdan çağdaşlarını da geçmiştir; karakterleri kendilerinden o denli çok söz ederler ki eyleme sıra gelmez. Bundan da büyük sorun, oyun dilinin bildiriyle uyum göstermemesidir; karakterleri ruhsal kargaşalarını ve tarih felsefesine uygun olarak kendi kendilerini karakterize edişlerini tıpkı Schiller oyunlarında görülen o katı biçimde güzel diksiyonla anlatırlar; bu yüzden, oyunda daha baştan her türlü nüans, her türlü hava, her türlü gerçeklik tadı, her türlü sezgisellik, ileride Ibsen'i Ibsen yapacak olan her şey eksiktir. Hebbel büyük bir trajedi yazarıydı, ama büyük bir sahne yapıtı yazarı değildi. Muazzam oyunlarında tek bir sahne yoktur ki kayıtsız koşulsuz etkili ve sarsıcı olsun. Yapıtları

hiçbir zaman geniş izleyici kitlesine ulaşmamıştır, sürekli olarak yazarların ve eleştirmenlerin putu olarak kalmış, soyut ozanın payına soyut ün düşmüştür.

• GÜNLÜKLERİ

Geniş kapsamlı *Günlük*'ü oyunlarına göre çok daha çekici bir okuma kitabıdır. Gözlemleri, düşünceleri Schopenhauer'in yazılarıyla hem düşünsel zenginlik, hem de sanatsal anlatım açısından eşit düzeydedir. Günlüklerinden ve mektuplarından Hebbel'in muazzam, her zaman sempatik olmasa da her zaman büyüleyici karakteri çıkar karşımıza. Bir sanat fanatiğidir. Flaubert ve Baudelaire'in çağdaşıydı. Şiir için her şeyi ve herkesi feda etti, kendisi için en büyük fedakârlıklarda bulunanları bile; soğuk, acımasız, ahlaksal değerler ardına gizlenen sanatçı-bencilliğinin temsilcisidir yazın tarihinde.

• WAGNER

Büyük bir kişiden daha, Hebbel ile karşılaştırılamayacak ölçüde geniş bir etkisi olan tiyatro oyunu denemecisinden söz etmemiz gerekiyor: Richard Wagner.[9] Her ne denli ondaki gerçek değer yazın tarihinin alanına girmese de. Bitmek bilmeyen, Wagner'in bir besteci olarak değeri konusunda dönenip duran ve birkaç onyıl süren eleştirisiz tapınmadan sonra şimdi tam tersi bir noktaya geçmeye hazırlanan tartışma için bir şey söyleyemeyiz. Bir ozan olarak şaşılası bir konu duyarlılığı vardı; *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Ring-tetralojisi* (Nibelungen söylencesi üzerine), *Tristan und Isolde* ve *Parsifal* Ortaçağ'ın en büyük söylencelerine can verir ve onları yazınsal bilince öylesine sokar ki buncasını hiçbir romantik başaramamıştır. Günümüz insanı Ortaçağ ile kendisinin Eskiçağ ile olduğu gibi bir ilişki içinde olduğunu bilmesini azımsanmayacak ölçüde Wagner'e borçludur. Wagner müziğini unutup müzikal oyunlarını bir tiyatro oyunu olarak okurken içlerinde yazınsal bir değer bulmanın güç olduğunu görsek bile.

• KURAMI

Yazın tarihi açısından kuramsal yazıları belgesel değerleri dolayısıyla daha önemlidir. Wagner daha 1849'da, *Die Kunst und die Revolution* adlı incelemesinde, açıkça, XX. yüzyılda iyiden iyiye genelleşen *toplumsal estetiğin* temellerini anlatmıştır. Yunan düşüncesi Yunan tiyatro oyunlarındaki erişilmez yüceliğine toplumsal bir sanat olduğu için ulaşmıştır; kültür yeni yüceliklere yeni bir izleyici, yeni bir halk o yeni oyunu yarattığı zaman ulaşacaktır. Tuhaf olan, Wagner'i bu anlayışa tam da izleyicilerden tümüyle kopuşunun götürmesidir, modern uygarlıkta sanata artık bir rol düşmemesi, kapitalist toplumun

9) Richard Wagner 1813'te Leipzig'de doğdu. Tiyatroyla daha gençliğinin ilk yıllarında ilişki kurmuştur. Küçük taşra tiyatro topluluklarında orkestra yöneticisidir, sonra Paris'e gider; *Bir Alman Müzisyeninin Paris'te Ölümü* adlı öyküsü bu hüzünlü döneminden söz eder. 1843-49 arasında Dresden'de orkestra yöneticisidir, bu konumunu devrime katıldığı için yitirir, İsviçre'ye kaçar, 1859'a dek Zürih dolayında yaşar. (Mathilde Wesendock, Tristan yaşantısı!) Bundan sonra yine tedirgin gezgincilik yılları gelir. 1864'te Bavyera kralı II. Ludwig koruması altına alır onu ve arkadaşı beller, ama bir yıl sonra Bavyera'yı terk etmek zorunda kalır, yeniden İsviçre'ye gider. 1872'den 1883'teki ölümüne değin Bayreuth festival oyunlarının düzenlenmesiyle uğraşır, ikinci eşi, Ferenc Liszt'in kızı Cosima'da büyük planlarının yardımcısını bulmuştur.

sanatı parası ödenmiş bir eğlence durumuna indirgemesi deneyimidir bu. Wagner'e göre, yeni tiyatro oyununu yeni izleyici yaratmayacaktır, yeni tiyatro oyunu yeni izleyiciyi yaratacaktır. Bu yeni tiyatro oyununun yine her türlü sanatı birleştirmesi gerekir, ilk başta da yazını ve müziği, Yunan tiyatrosu gibi bir *Gesamtkunst*'un var olması gerekir. Müzik ve metin eşit değerde olmalıdır; en basit biçimde açıklayacak olursak, Wagner müzikal oyununun programı budur.

• GERİ PLAN

Ama yalnızca Wagner'in değil, onun hazırladığı çağın da karakteristik özelliği, yeni düşüncenin gelişini yavaş yavaş, olgunlaşmadan, halktan, yaşamdan, gerçeklikten ya da ne ad verirsek verelim ondan organik bir biçimde büyütüp geliştirmemesi, kendi gücüyle yaratmak istemesidir: İşte, XIX. yüzyılın ortasındayız, büyük kapitalist emperyalizm (Faust insanının yayılmasının geç, kabına sığmayacak ölçüde şişirilmiş biçimi), irade kültünün kasları gerginleştirmektedir. Wagner'in en büyük koruyucusu, Bavyera Kralı çılgın II. Ludwig ülkesinin maddi gücünü hesaba katmaksızın Münih'te ve çevresinde Yeni-Ortacağ şatoları ve Yeni-Rönesans sarayları yaptırmaktadır, krallık gücüyle tarihte beğendiği her şeyi canlandırmak istemektedir; onun karakteri tuhaf ve büyük vaatlerin, gücünün yettiğinden fazlasını zorlamanın trajik simgesidir ve bu tutum 70'li, 80'li yıllarda tüm Avrupa'yı karakterize eder, sonra da II. Wilhelm çağında doruğuna ulaşır. Wagner'in kendisi de kabına sığamayan, ölçülerini aşan bir karakter olmalı. *Mektuplar*'ının ya da *Özyaşamöyküsü*'nün birkaç sayfasını okuyacak olsak, ayaklarımızın altındaki gerçeklik kayar gider ve silikleşen ve nahoş bir olağanüstülüğün içinde buluruz kendimizi.

Her ne denli "müzikal oyunları" bir tiyatro oyunu olarak değil, operalar olarak yaşamını sürdürse de, yüzyıl sonu üzerindeki etkisi sınırsızdır: Yüzyıl sonu kötümserliğinin Schopenhauer'e göndermede bulunması gibi *secession* (Art Nouveau) çağının yeni romantizmi, estetizmi, şişirilmiş, sahte ve saldırgan mistisizmi Wagner'e göndermede bulunur.

LİRİK OZANLAR

Yüzyıl ortasının lirik ozanları Alman romantizminin yöre ve doğa yaşantısının mirasına kondular, fantastik ve "unheimlich" çizgiyi ve halk şarkısına benzeyen, melodik şiir düzenini miras aldılar. Bu zengin diziden üç kişiyi belirginleştireceğiz. Droste, Lenau ve Mörike; en ilginç olan üç kişiyi ise başka bir bağlamda ele alacağız: Keller, Storm ve C. F. Meyer.

• DROSTE-HÜLSHOFF

Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), Vestfalyalı bu soylu küçük hanım dünyayla ilgili olarak evlerinin avlusundan başka bir şey görmemiş, ileri derecedeki miyopisi nedeniyle ancak burnunun ucunda olanlara tanık olmuştur. Anlatıldığına göre, öyle tuhaf bir gözü varmış ki üç adım ötesi onun için silik görüntüler olur, ama özgür gözle-

riyle sudaki haşlamlıları görürmüş – şiirini bu gözler belirlemiştir. Ufak şeyleri, küçük doğanın, kırların, çalıların yaşamını eşsiz bir gerçekçilikle, çevreyi kuşatan daha geniş dünyayı ise belirsiz bir sıkıntının uçuşan izlenimleri halinde betimlemiştir. Dünyada böyle bir kavram varsa eğer, bu seçkin hanım gerçek bir atasal-yetenektir: Yükseksoylu kültürsüzlüğü ve deneyimsizliği yüzünden tüm sanatını kendisinden süzüp çıkarmıştır. Yaşadığı çağda, ikincil romantizm döneminde, ozanların birbirine Çinliler gibi benzediği bir sırada tümüyle bambaşka bir biçimde yazan tek kişi odur. Baladlarından ve öykülerinden insanın belleğinde ilkel bir titreyiş kalır. *Die Judenbuche* (1842) ve *Der Spiritus Familiaris des Rosstauschers* hayalet-öyküsünün en önemli klasikleri arasındadır.

• LENAU

Lenau'nun[10] şarkıları da okuyucuyu yine yörenin dile getirilmesi ve duygu katılmış olması dolayısıyla öylesine güçlü bir biçimde etkilemektedir. Ancak, bu doğa tümüyle özneldir; ormanlar ve sazlıklar, bulutlar ve fırtınalar, her biri onlarla özdeşleşmiş bir ruha sahip ozanın melankolisini taşırlar. Amphimelas'tan söz ederek Homeros'tan alıntı yapar Lenau, çepeçevre her şey simsiyahtır... İnsanın içini ürperten öğeler onda da pek öyle seyrek değildir, özellikle manzum öykülerinde durmaksızın iskeletlerle ve ölülerle, Barok gömüt imgesiyle karşılaşırız. Daha uzun şiirlerinde, örneğin *Die Albigenser*'de (1842) "Alman Byron"ı Lenau özgürlük düşüncesine boyun eğer. *Albigenser*'in son dizeleri öylesine yetkindir ki alıntılamadan edemiyoruz:

Das Licht von Himmel lasst sich nicht versprengen,
Noch lasst der Sonnenaufgang sich verhangen
Mit purpurmanteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huss und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreissig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter.[11]

• MACAR YÖRESİ

Bizim için Lenau'nun şiiri özellikle tuhaf bir biçimde Macaristan'daki çocukluğunun anılması yüzünden ilginçtir. Macar toprakları yalnızca konularında iz bırakmakla kalmamıştır – daha çok Macar egzotizmi, çingeneler, kır meyhanesi, bozkır yer alır şiirlerinde;

10) Lenau (Nikolaus Niembsch, Edler von Strehlenau) 1802'de Temes ilindeki (Macaristan) Csatád'da doğmuştur. Babası subaydır. Okula Macaristan'da gider, sonra Stuttgart'ta yaşar. Amerika'ya göç eder, ama düşkırıklığına uğrayarak geri döner, 1844'te zihni kapanır, 1850'de o sıralar István Széchenyi'nin de oturduğu Döbling'de ölür.

11) *Işığı gökten koparmak olanaksızdır, / güneşi koyu çuhayla örtmek, / ya da eflatun kaftanlarla – ışık olacak burada! / Albililerin izini Husçular sürüyor, / gözyaşı seli kanla ödenecek, / Ve Huss, Ziska gözden yitince geliyor işte Luther ve Hutten, / Otuz Yıl Savaşları, Ceven'in şanlıları, / Bastille'i yerle bir edenler ve ötekiler!*

hepsi de alabildiğine romantik bir biçimde stilize edilmiştir; bundan da ilginç olanı, Lenau'nun şiir melodisindeki, benzetmelerindeki, bakış biçimindeki tanımsız bir şey yüzünden onu okurken sanki Vörösmarty'yi ya da Petőfi'yi Almancası'ndan okurmuş gibi bir duyguya kapılmamızdır. Gizemli bir Macar sesi vardır onda: tümüyle yabancı bir çevreden geldiği için daha da güçlü bir biçimde duyumsanan bir ses.

• ESKİ ALMANYA

Yüzyılın ortasında Jean Paul'ün unutulmaz bir biçimde idealize ettiği resimlerle o eski Almanya henüz yaşamaktadır; o Almanya ki, her ne denli Alman romantizminde dile getirilmemiş olsa da, ruhsal ve toplumsal bir geri planı vardı: İlçelerin ve papaz evlerinin, memurların ve orkestra yöneticilerinin dar, küflü ve mutlu, uykulu ve güzel düşlere sahip olduğu Almanya; neredeyse gündelik gerçekliği olmayan, yalnızca müzikten, anılardan ve özgün bir atmosferden oluşan Almanya; yaşam öğle yemeği ve düş kurmak arasında geçerdi ve insanların başına günün dönemlerinden ve mevsim değişimlerinden başka bir şey gelmezdi. Bu Almanya, yüzyılın ortasında Bismarck onu sarsıp da dönüştürmeden az bir zaman önce yetkin anlatımını Mörike'nin, *Storm*'unda ve Gottfried Keller'in sanatında bulur.

• MÖRIKE

Eduard Mörike'nin (1804-1875) yaşamı ve kişiliği öyle sessiz, dünyadan elini eteğini çekmiş, çekingendir ki sanki şiirin öznesi değil de nesnesi gibidir; onu sanki romantik bir öykücü bulmuştur. Şiirlerinin büyük bölümü kuş uçmaz kervan geçmez yerlerin sessizliğinden gelişip serpilmiştir: Halkçı bir sese sahip baladları, sonsuz derecede incelikli Theokritos şiirleri, idilleri, ünlü Mozart-öyküsü (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1856) ve binlerce renk taşıyan romantik masalı *Das Stuttgarter Hutzelmannlein* (1852). Yalnızca bunları yazmış olsaydı bile ikincil romantizmde öne çıkardı. Ama Mörike'de daha derin bir ikinci ben vardı ve bu ikinci ben uysal rahibin ve öğretmenin şaşılası bir biçimde dar yaşamı ve düşünce çevresine sığmıyordu. Mörike'nin büyük şiirlerini bu şeytana, bu *spiritus familiarise*[12] borçluyuz.

• GİZ

Yaşam öyküsü pek az aydınlatır bizleri; ama yine de Mörike'nin rahipliğe hazırlandığı sıralarda bir arkadaşıyla düşsel bir ülke bulduğunu ve buna *Orplid* adını verdiğini öğreniriz; Orplid'in coğrafyasını, tarihini, mitolojisini biliyordu; kimi en güzel şiirleri Orplid'den söz eder. Genç Mörike bir gün yolda baygın bir başıboş kadın buldu ve eve götürdü, bu yarı çılgın, yarı üçkâğıtçı kıza sevdalandı ve onun aracılığıyla dünyanın karanlık yanıyla ilişki kurdu. Kız bir gün geldiği gibi gizemli bir biçimde ortadan yitince bir daha rahata kavuşamadı (*Peregrina-şiirleri*). Her iki izlenimini tek romanında işledi, ayrıca pek de okunur bir kitap olmayan *Maler Nolten*'de (1832) ele aldı.

12) Spiritus familiaris: Uysal, evcil ruh. (ç.n.)

• LİRİK ŞİİRLERİ

Orplid ve *Peregrina*, düş ve giz Mörike'nin birkaç şiirine işlenmiştir ve bunlar onu en büyük lirik ozanlar arasına yükseltir: *Denk' es o Seele!*, *An einem Wintermorgen*, *Verborgenheit*, *Um Mitternacht* ve özellikle de *Gesang zu zweien in der Nacht* vb. Bu şiirler biçimsel açıdan ekonomik oluşları, havada ucuşan müzikallikleri, yetkin resim ve sözcük seçimleri dolayısıyla da "lekesizdirler", dünya yazınında böylesine arı şiir pek azdır. Büyük Alman lirik şiirinin genellikle başlıca değeri budur: Shelley ve Keats, Rossetti ve Poe daha zengindir, Baudelaire daha yetkindir, ama Goethe, Eichendorff, Mörike ve Storm'un en iyi şiirleri *arıdırlar*; ruhun yaşamını dolaysız bir biçimde taşırlar, hiçbir kavramsal kırılma olmaksızın, tıpkı müzik gibi. Mörike, Prospero'nun mucizevi adasının sakinleri gibi müzikte yaşamaktadır: Bahar, geceyarısı, yerde biten gizli güçler, rüzgâr ona seslerle haber getirir – ve onun görevi bu sesleri *Aeolian harp*ının tınısına karşı duyarlılığını yitirmiş olan insanlığa aktarmak ve de dünyanın anlatılmaz önemi konusunda onların dikkatini çekmektir; bu önem yalnızca sonul, seyrek rastlanan bir saatte, seyrek rastlanan insanlara açılmaktadır.

GERÇEKÇİ ANLATI

Belki de Almanya'nın idilik, uykulu, silikleşip giden, müzikal ve usdışı atmosferi yüzünden Alman yazını gerçekçi romanda öteki ülkelerin gerisinde kalmıştır. Çağın Alman gerçekliği yeterince katı bir fiziksel konumda değildir; bu yüzden geniş bir epik betimleyici bulamaz. Yüzyıl ortasının Alman roman ve öykü yazarları, örneğin büyük Yahudi bağlaşmasını anlatan *Soll und Haben* (1855) adlı kentsoylu romanın yazarı Gustav Freytag (1816-1895), Berlin büyük kent toplumunun ilk betimleyicisi Theodor Fontane (1819-1898), incelikli, İtalyan konulu öykülerin yazarı Paul Heyse (1830-1914) diğer ülkelerdeki ortalama düzeyin üstüne çıkamazlar. Jean Paul'ün gecikmiş öğrencisi Wilhelm Raabe (1831-1910) ve Aşağı Almanca'yla yazan olağanüstü güncel Fritz Reuter (1810-1874) ise öylesine özgün birer Alman olgusudurlar ki başka ulustan okuyucuya pek az şey anlatır yapıtları. Goethe ve Thomas Mann arasında dünya yazını ölçüsüne ulaşan yalnızca bir tek roman vardır, G. Keller'in *Yeşil Henrik*'i. Bir romanı daha anabiliriz: Estetikçi Theodor Vischer'in (1807-1887) *Auch Einer*'i (1879). Bu da bir roman olarak pek bir değer taşımaz – ama "araya katılan öykü", kazıklar üstüne oturtulmuş köyün o ünlü öyküsü olağanüstüdür; olay tarih öncesi çağda geçer ve tepeleme yığılmış grotesk bir fikir yığını, örneğin Tücke ve Objekts'ten söz eden, nesnelerin saman altından su yürüttüğü konusundaki kuram, aradığımız şeyin neden her zaman en altta olduğunu açıklar vb.

• DORFGESCHICHTE

Eski Almanya'nın özel durumu yüzyılın ortasında kuş uçmaz kervan geçmez ıssızlığı anlatıya ve tiyatro oyununa yansıtmak için yeni bir yapıt türü yaratır: *Dorfgeschichte*.

• J. GOTTHELF

Öncüsü İsviçreli rahip Jeremias Gotthelf'tir (gerçek adı Albert Bitzius, 1797-1854); çok geniş kapsamlı romanlarını, *Uli der Knecht*'i (1841) ve devamını, ayrıca bir örnek oluşturacak öykülerini (*Das Erdbeeri-Mareili, Elsi die seltsame Magd* vb.) ahlaksal dersler alınması için yazmıştır; tıpkı yarım yüzyıl önceki yurttaşı Pestalozzi'nin (1746-1827) *Leinhard und Gertrud*'u gibi. Köylü cemaatine akıllı bir biçimde çalışmak, evlenmek, erdemli bir biçimde nasıl yaşamak gerektiğini öğretmek istemiştir. J. Gotthelf'in öyküleri gibi alabildiğine alçakgönüllü bir biçimde yazılmış pek az başyapıt vardır. Büyük İsviçreli yazarlar dizisini o açar.

• AUERBAH

Dorfgeschichte türünün kurucusu bir paradoks olarak bir Yahudi, Bertolt Auerbah'tır (1812-1882). Kara Orman öyküleri halk yaşamını idilik yönde stilize eder; belediye başkanının duyduğu nostaljinin konularından biri olan köyü görmek istediği gibi görür. Bu biraz stilize edilmiş, yine de gerçeklik tadı taşıyan yapıt türü daha sonra pek çok gerçek yeteneğe kendisini anlatma fırsatı vermiştir. Otto Ludwig (1813-1865) bunlardan biridir; bir oyun yazarı olarak çok iyi düşünülüp taşınılmış, sıkı bir kuruluşu olan *Erbförster*'iyle (1850) Hebbel'e rakip olmak istemiştir; oyunun kahramanı trajik bir eskil yurttaştır, tıpkı Hebbel'in Meister Anton'u gibi; ama Ludwig'in köy romanı *Die Heiterethei* (1854) çok daha zevkli bir yapıttır. Bu yapıt türünün ustası Avusturyalı Ludwig Anzengruber'dir (1839-1889). Tiyatro oyunlarında ve romanda köy yaşamını betimler. Ilgınç olan, kendisi bir kentlidir, kendisini de köyde iyi duyumsamamıştır, köy yaşamını vicdanlı bir sorup soruşturmayla öğrenmiştir, karakterleri hiçbir yerde konuşulmayan bir ağızla konuşmaktadırlar. Amacı köyü betimlemek değildir, onu ilgilendiren şey insanlar ve insan yazgılarıydı ve insanlarını köy çevresine yerleştirmeyi sanatsal açıdan uygun bulmuştu. Yetkin romanı *Der Sternsteinhof*'un değerini de köy değil, kadın ruhunun belirli bir betimi sağlar. Kadın kahramanı belki de Alman doğalcılığının (natüralizm) nesnel olarak gördüğü soğuk, hesapçı kadın karakterleri arasında ilk karakterdir. Anzengruber müzikal halkçı sahne yapıtları da yazmıştır, ünlü *Der pfarrer von Kirchfeld*'in (1870) yazarı odur. Yapıtını sürdüren, gerçekten halkçı bir Steierli olan Peter Rosegger'dir (1843-1918).

• STORM VE KELLER

Ama eski Almanya en başta bir köy değil de ilçedir; en büyük iki betimleyicisi ilçe sanatçısıdır. Bu iki iyi arkadaş Alman sınır bölgesindendir, Theodor Storm[13] Holsteinlıdır, Gottfried Keller İsviçrelidir ve bu bir rastlantı değildir. Onlar yazmaya başladıklarında artık ilçe, küçük kent yaşamı dağılmaktadır, yalnızca uç bölgelerde dokunulmak-

13) Theodor Storm 1817'de Husum'da doğdu. Avukat ve yargıçtır. 1853'te Danimarkalılar onu kovar, Potsdam'a taşınır, ama 1864'te Schleswig-Holstein'ın Prusyalılarca işgali üzerine doğduğu kente döner ve orada 1888'de ölür.

sızın kalmıştır. Storm Berlin'de, Keller Münih'te karşılaşır yeni yaşamın, büyük kentin temposuyla ve her ikisi de dehşete kapılarak atasal bir yöreye kaçar yeniden. Sanatları nostalji ve saptamadır: Kendileri için kutsal ve sevimli olan şeyi biçime dökmektir; çünkü kala kala biçim kalmıştır, yaşam sürüp gitmektedir. Ama bu iki ozan karşıt iki uca aittir: Keller insana yaşam sunan bir havaya sahip dağlık yörenin, Storm boğucu bir sisi olan Kuzey Denizi'nin insanıdır. Keller güney, Storm kuzey insanıdır Alman dünyasında. Keller salt boğuntuya getirilmiş keyifliliğin, Storm salt boğuntuya getirilmiş melankolinin insanıdır; Keller, Rabelais ve Voltaire'e doğru işaret etmektedir, Storm büyük İskandinavyalılara doğru. İçlerinde ortak olan yalnızca boğuntudur: küçük kentin insanın sesini boğan yanı ya da disiplini.

• KUZEYİN KÜÇÜK KENTİ

Theodor Storm'un dünyası karanlık deniz kıyısındaki Kuzey Almanya ilçesidir:

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückte die Dacher schwer
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.[14]

Orman yoktur, kuş cıvıltısı da yoktur, yalnızca yaban kazları bağrışır güz gecelerinde. Burada sürekli olarak güz gecesi vardır: Aile eski biçim bir alçak odada birlikte oturur, suskunlukları ağır ve melankoliktir – ama dışarıda sis evlerin gri duvarlarını yalarken birliktedirler, sobanın yanı başındadırlar. Storm-atmosferinin büyüsü tıpkı Dickens'ın Noel'ininki gibidir (Storm'un yapıtlarında da bayram pek çoktur!): Özel dünyanın korunaklı ve kapalı sıcağını dışarının soğuğu ve karanlığı belirginleştirir. Küçük kentsoylu şiirini bu iki ozan bulmuştur, o dilden anlayan her küçük kentsoylu okuyucuda derin bir sarsıntı yaratırlar.

• ZENGİN KENTSOYLULAR

Storm'un dünyası Dickens'ınkinden daha dar ve aynı zamanda daha yüksektir: Kenti Dickens'ın Londra'sından karşılaştırma bile yapılamayacak ölçüde küçüktür, görünüş açısından daha yoksul, yazgı açısından tekdüzedir; ama insanları zengin kentsoylulardır; Dickens figürleri gibi yukarı tırmanmaya çalışan, mutlu ve gürültücü patırtıcı küçük kentsoylu temsilcileri değildir, çöküşe geçmiş, suskun ve kırılmış insanlardır, tam da bu yüzden yüksek katmandandırlar, trajediye, insan varoluşunun en yüksek olanağına yakın durmaktadırlar.

14) *Gri deniz ve gri kıyı / ve yanda yörede kent; / ağır bir sis çökmüş evlere, / sessizliği aşıp burada gürlüyor kıyı / ve dinliyor gri kent.*

• SUSKUNLUK

Trajedileri konuşamamalarıdır. Dar dünyalarında sıkıştırılmış olan büyük yazgılar için sözcük yoktur ve de yazgı tam da anlatılamaz olduğu için korkunç olacaktır. Her şey tek sözcük üzerinde dönenir – eğer onları üzen şeyin ne olduğunu bir söyleyebilseler üzüntü sona erecektir, kendilerini bir anlatabilseler her şeyi yoluna koymak olanağı olacaktır. Ama içsel yazgıları konuşamamalarıdır, sessizce ve hüzünle, koyulaşan sisin içinde ve karanlıkta oturmaktadırlar, *aquis submersis*, yani suyun dibine batarak, yıllar boyunca. Storm'un büyük öyküleri (*Immensee*, 1852; *Pole Poppenspaler*, 1875; *Aquis submersus*, 1877; *Der Schimmelreiter*, 1888 vb.) doğal ağırlıklarıyla trajediye doğru ilerlemektedir. Hebbel'de olduğu gibi onda da pan-trajik[15] bir bakış açısı vardı; belki de yörenin ruhudur bu. Ama Storm'un trajedilerinde Hebbel'in oyunlarında olduğunca bile dramatiklik yoktur. Hebbel'de tam da sahne misyonu dolayısıyla başarılı olamayan yaşam anlayışına Storm bir biçim vermeyi başarmıştır: Yaşamı trajik eğimde yavaş yavaş aşağıya, bilinmeyen, ölümcül karanlığa doğru bir kayma olarak betimlemek. Yavaşlık tıpkı sessizlik, suskunluk gibi Storm'un atmosferinin bir parçasıdır.

• ŞİİRLERİ

Storm yığınla öykü ve çok az da şiir yazmıştır. Şiiri düzyazıya göre çok daha yüksek, çok daha törensel bir yaratma biçimi sayıyordu ve şiirleri gerçekten de öykülerinden yetkindir. Bir başka yerde uzun bir öyküye yayılabilecek olanı şiir biçiminde özleştirir, hatta ona ancak şiir biçiminin verebileceği derin anlamı da katar. Suskunluk öykülerde yalnızca bir konudur, şiirlerde ise gerçeklik; bu şiirlerin kendileri de sürekli olarak bir konuda suskunluğa gömülür. Şaşılası bir biçimde dolaysız ve basit kendini açıklamalardır bunlar, ama Storm'un öykü kahramanları gibi en önemli konuyla karşı karşıyadırlar: aşağıya sarkıtılmış kollarla, elinden bir şey gelmeksizin. İşlenmiş başyapıta göre çarpık olanı yeğleyen çağımız –çünkü onu kendi ruhuyla bütünleyecektir– Storm'un şiirlerini, belli ki, sezgisel oldukları, insanı sarsan giz saklayıcılıkları ve sonsuzluğa uzanan erimleri dolayısıyla o denli seviyor. Yalnızca birkaç şiirden söz ediyoruz, tümü on sayfaya sığar – ama bu on sayfa hazineler arasında yerini almıştır.

• G. KELLER

Daha önce söylediğimiz gibi, Keller'in *Der grüne Heinrich*'i (1854-55, son biçimiyle 1879-80) Rus, Fransız, İngiliz başyapıtlarıyla eşit düzeyde olan tek Alman gerçekçi romanıdır. Roman, küçük bir Münih epizodunu saymazsak, tıpkı Keller'in öykü dizileri gibi, *Die Leute von Seldwyla* (1856), *Züricher Novellen* (1878), *Das Sinngedicht* (1881) gibi küçük İsviçre kentleri ve köylerinin yaşamını tanıtır. Günde ve geçmişte geçerler; ikisi arasında bu sırada büyük bir ayrım yoktur, gün de geçmiş gibi sevimli bir biçimde akıcılıktan yoksun, neşeli bir biçimde basittir. İsviçre Almanları henüz hiçbir konuda eski Almanya'dan farklı değildir. Keller'in betimi özel bir önem yüklenmeksizin bile doğalcı

15) Pan-trajik: Her şeyi trajik yanıyla görmek. (ç.n.)

değildir. Doğalcılık büyük kentin griliği içinde, Paris'te, Moskova'da doğar – küçük kent yalnızca gerçekçidir. Keller ortalama insanları betimlemez, tuhaf figürleri betimler, gündelik yaşamı değil, bayramları betimler. Sözcüğün tam anlamıyla bayramları: Yeşil Heinrich'in layık olduğu üzere en ünlü bölümü Wilhelm Tell'in "açık havada" programını sunacağı büyük bir halk bayramıdır; günümüz deyişiyle söyleyecek olursak: Sahne, yani tüm yöre, her köyüyle ve yöresiyle sahne. Oyuncular kendilerini rolleriyle özdeşleştirirler; çünkü onlar da İsviçrelidir ve aynı şey onların da başına gelebilir. Schiller'in *iambus*larını, eğer keyifleri yerindeyse güç dolu bir deyişle geliştirirler; böylece, Wagner'in başka yollarda aradığı izleyici oyunu gözlerimizin önünde dönüşüme uğrar ve oynanır. Yeşil Heinrich'in bundan sonraki akışında, Keller'in öykülerinde de olduğu gibi, hiç bitmek bilmeyen bayram betimleriyle karşılaşırız. Bu hiç de bir rastlantı değildir: Keller'in yazarı olduğu o kentsoylu dünyası bayramları biliyordu. Yaşamı henüz keyifsiz işlerle geçirilen haftanın günlerinin o değişmez dizisine dönüşmemişti; henüz kendisini aştığı, yüceldiği o topluluk coşkusunu tanımıyordu ve Schiller'in *iambus*ları tümüyle doğal bir biçimde dudaklarından dökülüyordu. İsviçre'deki bu bayram topluluğu Avrupa'nın öteki yerlerine göre daha güçlüydü; bir türlü çözülemeyen sorun, İsviçre'nin demokrasisini buna borçlu olup olmadığıdır ya da şöyle sorulabilir: Atalardan kalma dağları arasında Antik dünyadan bir şeyleri korumuş olması İsviçre demokrasisinin bir erdemi midir?

• AYRINTI SANATI

Kentsoylu bayramının dingin yüceliği Keller'in biçemine geniş bir yaşam sevinci vermektedir. Bölümleri ayrıntılı olarak, büyük bir zevkle betimlemekten hoşlanmaktadır; ama gündelik değil, tuhaf şeyleri betimler, örneğin, kedinin keseye benzeyen kuş kursağını ya da evde kalmış bir kızın gurur kaynağı olan ve kâğıtlardan oluşturduğu mucizevi şatoyu büyük bir ustalıkla paramparça edişi. Uzun tümcelerini, tuhaf, gözüpek bir biçimde oluşturulmuş sözcüklerini de benzer bir zevkle yapıştırıp birleştirir, onda eski kentsoylunun, eski el sanatçısının sevincini duyumsarız, sanatı gerçekten de çalışma sırasında duyulan sevincin anlatımıdır; tıpkı teknik sanatları canlandıran William Morris'in beklediği gibi. Mizahı da buradan kaynaklanır: Şövalyelik yüzyıllarının kimi formalitelere bağlanmış yabanıllığını daha yetkin bir biçimde anlatmak olanağı var mıdır? Örneğin, şövalye Maus der Zahllose'nin burnundan altı parmak uzunluğunda sarkan at kılı düğümü; üstüne üstlük saç örgüsü gibi örülmüş ve sonunda da incelikli (zierlich) bir kırmızı kurdeleyle süslenmiş olarak.

• VAZGEÇİŞ

Yaşam sevincini kentsoylu bilgeliği ve vazgeçişi frenler. Keller yaşlanan Goethe'nin izleyicisidir, uyumu, ölçülülüğü, vazgeçişi önerir. Gençliğinin romantik ölçüsüzlüklerinden sonra Yeşil Heinrich'i ve yaşamın anlamını yararlı çalışmada bulur; tıpkı bir zamanlar Wilhelm Meister'in bulduğu gibi. Keller bilge bir yazardır, o denli bilgedir ki artık yalnızca sevinmeyi bilir, duygusallaşmayı ve coşkuya kapılmayı değil.

• DÜŞKIRIKLIĞI

Bilgeliğine kadın-erkek ve din konularından söz ettiği zaman dost canlısı olmayan, düşkırıklığına uğramış bir ses tonu karışır. Yüzyılın ortasında yeniden canlanan ve güncel biçimlere bürünen Aydınlanma, materyalist dünya görüşünün giderek daha geniş bir alana yayılması –ki yolu daha sonra olguculuğa (pozitivizm) ve Marksizme çıkacaktır– onu güçlü bir biçimde etkilemiştir. Yeşil Heinrich'te ışıklar saçarcasına, neredeyse dindar bir mutlulukla herkese o büyük buluşunu anlatan ateistle eğlenir: Tanrı yoktur – ama onda da dine karşı yerinde ter ter tepinerek coşkuya kapılan bir karşıtlık vardır. Olağanüstü eğlenceli *Yedi Söylence'sini* (1872) esinleyen budur; eski dindar öyküleri becerikli bir biçimde gerçek anlamlarından çıkarıp işlemeyi ve kaçınığı gülünç bir renk tonuyla göstermeyi öyle bilir ki Anatole France bile onu kıskansa yeridir.

• ŞİİRLERİ

Ozan olarak da önemsiz biri değildir; iki kış yöre görünümü (*Winterabend, Winternacht*) büyük şiirler arasındadır.

TARİHSELCİLİK

Bu dönemde, Alman yazınında başka yerlerde egemen olan büyük romanın yerini yetkin tarihsel yapıtlar doldurur. Yüzyıl ortası dünya ölçüsünde tarihsel ilginin altın çağıdır; *tarihselcilik* ilgiden de öte bir şeydir, artık bir dünya görüşüdür. Plastik sanatları ve mimariyi yüzyıl dönümünün "modern" çıkışına değin tümüyle egemenliği altında tutar: Her yanda, Yeni-Rönesans bulvarları arasında Yeni Gotik katedraller yükselir ve bulvarlarda Floransa'yı taklit eden şatoların duvarlarında büyük tarihsel tablolar asılıdır; tiyatrolarda çağına en ayrıntılı bir biçimde sadık kostümlerle, çağa sadık dekorlar arasında tarihsel oyunlar oynanır.

Tarihselcilik yazında da belirleyici önemi olan bir olgudur: Hugo'yu etkiler. Lecont de Lisle'i, Flaubert'i, Tennyson'ı, Browning'i, bizde János Arany'ı düşünelim bir – ama hiçbir yerde Alman alanında olduğunca merkezi bir öneme sahip değildir; Alman bölgesinde, insanlar, bu çağda, başka yerlerle karşılaştırıldığında siyasal ve toplumsal gündeme çok daha gevşek bir bağla bağlıdırlar.

Yüzyıl başı romantizmi arzularını, düşlerini tarihsel geçmişe olabildiğince iradesiyle, gönlünce yansıtırken yüzyıl ortası gerçekçi karakterdedir, geçmişte kendisini aramaz, nesnel olarak tanımak ister, hatta tarihi yaşamak ister, geçmiş bir yüzyılda tıpkı yabancı bir kentteymiş gibi dolaşmak ister. Bu arzuda bir *sich-fliehn* vardır: sıkıcı günden uzaklaşmak ve nostalji, renkli geçmişe geri dönme arzusu; ayrıca, bunun dışında dünya görüşü göreliliği de vardır, günün egemenlerini hiçbir şeyin sonsuz olmadığını, zamanla her şeyin değiştiğini göstererek yıkmak. Ve içinde Faust insanının emperyalizmi de vardır: Coğrafi dünyayı fethetmek yetmez, tarihin imparatorluklarını da fethetmek isterler.

• RANKE

Tarihselciliğin bu iş için biçilmiş kaftan taşıyıcıları, Alman tarih bilginleridir. Diziyi *Historische Schule*'nin kurucusu Leopold von Ranke (1795-1886) açar; Ranke romantizmin "ılgınsal" yöntemlerinden kopup katı bir kaynak araştırmasını getirmiş ve ideal olarak tarih biliminin siyasal ve dünya görüşünden bağımsız *nesnelliği* amaç edinmiştir. Bu ideal sanattaki *l'art pour l'art*'ın bilimsel karşılığıdır; tıpkı barışçı bir biçimde kuşkucu büyük kentsoylu toplumunun anlatımı olduğu gibi. Estetizm ve tarihselcilik toplumsal açıdan yakın akrabadırlar.

Alman tarih yazarlarının parlak dizisinden yalnızca iki adı belirginleştireceğiz, kısmen etkileri, kısmen de yapıtlarının yazınsal değeri açısından: Burckhardt ve Gregorovius.

• BURCKHARDT

Jakob Burckhardt (1818-1897) üçüncü büyük İsviçrelidir, başyapıtı *Die Kultur der Renaissance in Italien*'dir (1860). Kuramını şaşılası bir biçimde seçip bir araya getirdiği binlerce renk taşıyan veriler yığınıyla, her veçhesini göstererek ve aydınlatarak tanıtır: İtalyan Rönesansı bireyin Ortaçağ'ın anti-bireyci yüzyıllarından sonra yeniden canlanmasıdır. Birey bireysel olarak yaşamını sürdürme arzusundadır: Rönesans'ın büyük siyasal eylemlerinin ve sanatsal yaratılarının esinleyicisi Ün Kazanma Arzusudur. Kuramının gerçeklikle bağlantısı konusunda Rönesans'tan söz eden bölümün başında bahsetmiştik; burada yalnızca yazıntarihsel öneminden söz edeceğiz. Burckhardt, Ferenc Baumgarten'i[16] izleyerek Rönesansizm diyeceğimiz o yeni akımın temellerini atar. Yüzyılın ortasında romantizmin Ortaçağ-kültünün yerini bu alır. Rönesans insanının utkulu bencilliğini, içgüdüsel sanatsallığını ve sorumsuz yaşam sevgisini, varoluşsal mahmurluğunu Taine'nin yanı sıra en etkin biçimde, sanatsal biçeme sahip bilimsel nesnelliğin büyük, XIX. yüzyıl büyüsüyle canlandıran Burckhardt'tır. O zamandan beri Borgialar, Roverler, Sforzalar, Esteler bilince eşlik etmekten geri kalmazlar, kolektif söylence hazinesine dahil olmuşlardır; Yunan tanrılarının, Ortaçağ şövalyelerinin ve azizlerinin yanında yer almışlardır.

• GREGOROVIUS

Burckhardt'ın büyük yapıtının esinleyicilerinden biri XIX. yüzyıl Almanlarının İtalya'ya duydukları büyük arzudur; Ferdinand Gregorovius'un (1821-1891) çalışmaları ise tümüyle bunun hizmetindedir. Yaşamının büyük yapıtı *Geschichte der Stadt Rom in Mittelalter* (1857-1872) Roma'nın gündelik tarihini V. yüzyıldan XVI. yüzyıla dek tanıtır; Ortaçağ'ın anılarının üstünü örttüğü, bir gezginin üzerinde uykulu düşlere dalarak gezindiği tüm yaşamdır söz konusu olan: Sekiz kalın cilt düşünsel bir nostaljidir. Yapıtını yazarken İtalya'nın tarihsel yörelerini dolaşmıştır ve de bu gezisinin anılarını geniş kapsamlı inceleme-derlemesi *Wanderjahre in Italien* (1856-77) saklar. Bu kitapta okuyucu İtalya'yı üç değişik biçimde görür: İçinde sonsuz olanı, bugün de geçen yüzyılın ortasındakinin

16) Ferenc Baumgarten (1880-1927): Estetikçi, eleştirmen. Macar yazın tarihinde adını taşıyan yazın ödülü dolayısıyla ünlüdür. (ç.n.)

aynısını bulur; bundan yüz yıl önce, demiryollarının hemen öncesinde ülkenin nasıl olduğunu ve bu arada kent-devletlerin nasıl birleştiğini öğrenir; ve de tarihsel İtalya hakkında –belki de Gregorovius'tan başka hiç kimsenin bilmediği– muazzam perspektifler edinir. Gregorovius'un denemelerinde yöre atmosferi ve tarihsel atmosfer tıpkı İtalya'nın kendisinde olduğu gibi büyük bir uyum içinde birleşir. İngiliz denemelerine göre bir parça ağırdır, Gregorovius esprili değildir ve mizahı da hiç hoş değildir – ama büyüleyicilikte yitirdiğini bilgi gerecinin zenginliğiyle ve çok çeşitli olmakla kapatır.

• C. F. MEYER

Dördüncü ve en büyük İsviçreliyi, Conrad Ferdinand Meyer'i[17] sona bıraktık; onun yapıtlarında Rönesansizm ve İtalya'ya duyulan Alman arzusu kesin olarak sanatsal bir biçime kavuşur. Tarihsel öykülerini ve şiirlerini Rönesans'ın büyük heykel atlılarının, Colleoni'nin ve Gattamelata'nın kahramanlık edimlerini, jest ve ağırbaşlı eril saygınlığı konusunda eşit düzeyde arkadaşları olmasına niyet ederek yazmış olmalı. "Ein goldner Helm in wunderwoller Arbeit," der onlarla ilgili olarak Detlev von Liliencron.

• PLASTİSİTE

Fransa'da Flaubert'in ve parnasyenlerin temsil ettiği anti-duygusalcı tepkiyi Alman yazınında C. F. Meyer temsil eder. Her yapıtını yeniden ve yeniden yazar, her yazılış bir süzgeçtir: duygusallığın takıldığı bir süzgeç; her yazılışta yapıt kısalır, ta ki sonunda yalnızca özlü bir plastisiteye sahip anlatım kalıncaya dek. Michelangelo'nun ağzından söylediklerini, karakterleri konusunda o da söyleyebilir:

Ihr stellt des Leids Gebarde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid![18]

Ferenc Baumgarten'e göre, büyük İsviçrelinin gerçek ya da düşsel heykeller üzerine yazmasının nedeni kendisini tümüyle plastisiteye zorlamaktır. Şiirlerini başka lirik ozanların şiirleri gibi duyumsamak ve duymak değil, ruhsal gözlerimizle görmemiz gerekir.

• EPİGRAM BİÇEMİ

Şiirde plastisitenin aracı özlü, epigram nitelikli belirginleştirme işlemidir. Şiirlerinin tümü birer epigram yaratır. Büyük soluklu, devirli bir yapıya sahip şiiri *Huttens letzte Tage* (1871), denebilir ki, epigramlarla anlatılmış bir kahramanlık şiiridir; bu gereçle başka biri kapsamlı bir roman yazardı. Victor Hugo gibi büyük açıklamalarda bulunmayı ve büyük deyişleri sever; dünya tarihinin devleri, II. Frederik, Michelangelo, Cesare

17) Conrad Ferdinand Meyer 1825'te Zürih'te seçkin bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Öğrenim gördü, yolculuğa çıktı, kentsoylu uğraşısı yoktu. 1852'de geçici olarak akıl hastanesinde kaldı. Yazarlık kariyerine çok geç, 1864'te, yani 39 yaşında başladı; önceleri uzun süre Almanca mı yoksa Fransızca mı yazacağı konusunda ikircimlendi. 1898'de kapanmış bir zihinle öldü.

18) *Acı olmaksızın işaret ediyorsunuz / Acıya çocuklarım.*

Borgia, Prens Guise vb. birer büyük jestte canlandırılmış olarak belirir şiirlerinde. Ama onda Hugo'nun kahramanca saflığı eksiktir; özgürlüğün ve insana saygının süslü sözler eden başmelekleri Hugo'nun büyük insanlarını ellerinden tutarak yönlendirir – Meyer'in karakterleri her zaman şeytan ve ölüm arasında at sürer; tıpkı Meyer'in o çok sevdiği Dürer gravüründeki şövalye gibi.

Rönesans'ın insanüstü insanının, kayıtsız koşulsuz *'individuum'*un iyiyi ve kötüyü aştığını, onun salt varoluşunun bir ahlaksal başkaldırı olduğunu iyi bilir; yapıtında yüzyıl sonu yazınını işgal eden şeytan öğesi belirir. Korkunç Esteler ve Borgialar (*Angela Borgia*, 1891), zalim diktatör Ezelino (*Die Hochzeit des Mönchs*, 1884), Bertalan Gecesi (*Das Amulet*, 1873), büyük ihanetler (*Jürg Jenatch*, 1874; *Die Versuchung des Pescara*, 1887), tarihin şeytansı anları ilgisi dahilindedir. Ve en büyük öyküsünde, *Der Heilige*'de (1880) şaşılası bir ustalıkla bir azizin, Becket Thomas'ın karakterinde şeytansı öğeyi tanıtır. Duyarlı ve insancıl ruhunda bir cinayet eylemine dönüşemeyen nefret Becket'i azizleştirir ve kendisine yönelir. Bağışlamanın şehidi olacaktır, çünkü öç alma yeteneği yoktur; nefretin uçup gitmediği o aziz kanı hastaları iyileştirir, ama düşmanları, kral ve adamları için ölümcül bir zehirdir.

• İNSAN

C. F. Meyer de lirik bir ozan olduğu için, hatta büyük bir lirik ozan olduğu için şu soru kaçınılmazdır: Altın tolganın ardındaki insan nasıl biriydi? Neredeyse şunu da sormak olanağı vardır: acaba herhangi bir biçimde bir insan var mıydı altın tolganın ardında? Çünkü onda insani, kişisel ve dermansız olan şey derinlerde gizlidir. Ölçüsüz bir biçimde utangaç ve yüksek soylu bir ruhu vardır; sevi şiirleri arasına eski hümanistler gibi bir ekleme yaparak bu sevinin yalnızca ozansal bir oyun olduğunu belirtir; okuyucudan şiirlerini bir itiraf olarak algılamamasını ister. Her türlü gerçekliğin ona ilişmesinden hastalıklı denecek ölçüde kaçınmıştır, çıldırmaya varıncaya dek geriye çekilmiştir; ta ki sonunda melankoli onu tümüyle egemenliği altına alıncaya dek. Yaşamöyküsünün yazarı A. Frey bir gün ona uğradığında kendisine şimdi hangi yılda, hangi yüzyılda olduklarını sormuştur. Bu sıralar artık tarihsel düşlerine öylesine çekilmiş bir durumdadır ki geri dönüşü olanaksızdır. Ama daha gençlik dönemi şiirlerinde bile modern ruhun büyük sorunu, herhangi bir biçimde yaşayıp yaşamadığı, bir yığın maske arasından hangisinin kendisi olduğu sorunu belirir. Canlılığı o denli cılızdır ki bunu kuşkuya yer bırakmayan bir bilinçle doldurmaz: Ben buyum! En yüksek uygarlığın bu katmanında artık izlenimler yoktur, yalnızca takınılan tutumlar vardır, güneş ve ay parlamıyor, yalnızca karlı bölgelerin yansısı aydınlatmakta:

In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firmelicht,
Das grosse stille Leuchten.[19]

19) *Varlığımda ve şiirimde orada / Göksel kubbeler ışıldıyor, / Tıpkı büyük, sessiz ışıklar gibi.*

• RUHSAL BETİM

Rönesans'ın güçlü öğle güneşine, devlerin büyük jestlerine yakınlığını, onların çekimine kapılmasını, yaşama dönük bu uzaklığı, "uzaklık coşkusu" açıklamaktadır. Onu yaratmaya esinleyen, yaşama duyduğu özlemdir. Onu tarihselcilik tehlikelerinden kurtaran da bu olmuştur. Geçen yüzyılın tarihselciliği sahnede, mimaride, resim sanatında ve yazında çoğunlukla boş ve budalacadır; bir biçemin ve tutkunun eksikliğini duyan çağ beceriksiz bir biçimde küçük kentsoylular için yaratılmış olmayan büyük perdelerin kıvrımlarında kıvranmaktadır. Ama insana acı veren nostalji C. F. Meyer'i kurtarır; bu ozan kendisiyle Rönesans arasındaki uzaklığı ruhsal betimle aşar. Onun içinde yüce bir tarihsel buruşturma olan şey belki de geçen yüzyılın tarihsel freskleriyle birlikte eskir; ama derin ruhsal betim kalır: Azizin, Pescara'nın, Huten'in, Astorre'nin ve arkadaşlarının acılı içsel yaşamı.

• SCHEFFEL

Yüzyılın ortasında kentsoylu okuyucu kitlesinin en güncel ve en karakteristik yazarı, tarihselciliği birasını "delikanlıca" yudumlayan bir keyifle ve Güney Alman sevimliliğiyle talihli bir biçimde birleştiren Joseph Victor von Scheffel'dir (1826-1886). Sorunsuz ve sevinç dolu bir çağın sorunsuz ve sevinç dolu bir yazarıdır. Manzum öyküsü *Der Trompeter von Sackingen* (1854) kuş cıvıltıları ve trompet şarkılarıyla doludur ve yüzü aşkın bir baskıya ulaşmıştır. Tarihsel romanı, X. yüzyılda geçen *Ekkehard* da (1855) ondan geri kalmamıştır.

• BUSCH

Her ne denli tarihselcilikle bir ilgisi yoksa da sevinç dolu şiirin, yerginin ve karikatürün büyük Alman ustası Wilhelm Busch'tan (1832-1908) söz etmemiz gerekir. Busch da kendisine göre bir Gesamtkunst yaratmıştır: Manzum öykülerini resimlerle donatmıştır ve de insan gerçekten de resmin mi yoksa şiirin mi daha eğlenceli olduğuna karar veremez. En ünlüleri çocuklar için yazdığı öykülerdir, örneğin *Max und Moritz* (1865) ve içlerinde hiç de çocuk keyifliliğinin anlatım bulmadığı yapıtları: Kahramanlar olağanüstü yoğun ve olağanüstü kolay bir biçimde –yazarı çok eğlenmiş olmalı– cinayetlerden kurtulurlar. Düşkırıklığına uğramış bir filozof ruhu vardı; Schopenhauer ve Darwin hayranıdır. Çağın dünya görüşü savaşlarına da katılmıştır: *Die fromme Helene* (1872) ve *Pater Filucius* (1875) gibi keskin ironileriyle klerikalizme karşı savaşım verir.

5.
Yüzyılın Ortasında İspanyol ve İtalyan Yazını

İSPANYOL GERÇEKÇİLİĞİ

Tüm dünyada güçlü renkler arayan sanatına tarihsel bir geri plan bulmak için büyük bir sevgiyle İspanya'ya yönelen, İspanyol Rönesansı'nın ve Baroku'nun yazınsal anılarından onca esinlenen romantizmin İspanyol yazınının kendisinde hiçbir biçimde kök salamaması yazın tarihi için tuhaftır; buna karşılık, gerçekçilik çağı zengin ve özgün yeteneklerin utkuya ulaşmasını sağlamıştır.

• DÜŞKIRIKLIĞI

İspanyol gerçekçiliğinin en güçlü çizgisi tam da romantizmle hesaplaşmasıdır; yazınsal romantizmle değil de insan ruhunda yer alan romantik eğilimlerle, İspanyol ölçüsüzlüğüyle, kibirle ve düşsel şövalyelikle, Don Quijote çizgileriyle, ki onun yüzünden İspanya halkı XIX. yüzyılda Avrupa'nın en geri kalmış halkı olmuştur. İspanyol gerçekçiliği Sancho Panza'nın utkusudur.

• HALKÇILIK

Konu açısından da egemen olan Sancho Panza'dır. İspanyol gerçekçiliğinin en iyi yaratıları köylü öyküleridir; bunlar İspanyol köylülerinin yaşamını keşfederler ve geniş, kimi zaman acı acı suçlayan, ama genellikle sevimli tablolarda onları tanıtırlar; yüzyıl ortasının gerçekçiliği iyimser eğilimdedir.

• KATOLİSİZM

Yabancı bir gözlemci için İspanyol gerçekçilerinin en kendine özgü çizgisi, her türlü anti-romantizm ve düş kırıklığı atmosferine karşın çoğunlukla dindar bir Katolikliği

amaçlayarak yazmalarıdır. Burada dünyadan bıkan kişi ruhun yavan nihilizmine batmaz da manastıra çekilir. Yüzyıl ortasının dehşet romanlarında çoğu zaman gizemli bir entrikacı olan Cizvit, burada gizemli bir iyi melektir; burada, başka yerlerin tersine, yaşamını sürdürmekte olan Byron tipindeki dünyevi genç sonunda yola gelir ve bir melek kadar iyi gelinini elinden tutup altarın önüne götürür.

• FERNAN CABALLERO

Fernán Caballero (1796-1877) İspanyol gerçekçiliğinin kurucusu sayılır. "Caballero", yani şövalye sözcüğünün yanına en güçlü İspanyol kralının, Ferdinand'ın adını ön ad olarak koyan bu devasa boyutlardaki savaşçı aslında Alman kökenli bir kadını gizlemektedir: Cecilia Böhl de Fáber. Yüzyıl ortasının öteki büyük kadın yazarları, George Sand ya da George Eliot gibi o da henüz eşit düzeyde bir taraf olarak erkek yazarlarla yarışmaya tutuşmak istemektedir; savaşçı takma adı bunun anlatımıdır; kadın yazarlar henüz kendileri için ruhsal dünyada ve yazında ayrı bir alan olduğunu bilmemektedirler. Ama içgüdüsel olarak yine de bunu sezmişlerdir; çünkü başyapıtı *La gaviota*'nın (1848) konusu çok sıradan bir kadının öyküsüdür; daha sonraları Fransız gerçekçilerinin büyük bir keyifle işleyecekleri bir konudur.

• VALERA

İspanyol gerçekçiliğinin en başta gelen adı Juan Valera (1824-1905) ozandır, politikacıdır, düşkırıklığına uğramıştır ve üstün, akıllı bir estetikçi ruha sahiptir; belki de tam da bu düşkırıklığı yüzünden düşüncelerini yaymak üzere eğlendirici roman türünü seçmiştir (*Las ilusiones del Doctor Faustino*). Başyapıtı *Pepita Jimenez* (1874) yine bir kadın portresidir, İspanyol *Madame Bovary*'si sayılır. Tüm dünyayı dolaşmış olan ve düşünsel ufuk çizgisi de çok geniş ve dünya yurttaşı düzeyinde olan Valera'nın romanlarında doğduğu yer Endülüs'ün o dar çevresini büyük bir ciddiyetle, sanki küçük kentinin surlarının dışına hiç çıkmamış gibi betimlemesi gerçekçi çağ atmosferinin olağanüstü karakteristik bir yanıdır.

• PEREDA

Jose Maria de Pereda (1833-1906) ülkenin bir başka bölümünün, Kuzey İspanya'nın deniz kıyısındaki Asturia'nın yazarıdır; düşkırıklığına uğramıştır; Flaubert'ce soğuk biçimsel yetkinliği kiliseci dünya görüşü ve gerici siyasal anlayışıyla tuhaf bir çelişki içindedir.

• ALARCÓN

İspanyol gerçekçileri arasında, yalnızca ucuz etkiler ardında koşan yapıtların hayli yakınında yer alan Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) önemli bir uluslararası başarıya ulaşmıştır. Bu tür güncel yazarlar çağın ve halkın beğenisini gerçekten büyüklere göre çok daha büyük bir biçimde karakterize eder. Eğer, örneğin, Alarcón'un en ünlü romanı *Skandal*'ı (1875) okuyacak olursak, İspanyol gerçekçiliğinin ötekilerden nerede ayrıldığı, her türlü romantizm konusunda tümüyle düşkırıklığına uğradığını duyumsarken bile ne denli romantik olduğu plastik bir biçimde gözlerimizin önüne

serilir. "Peder, benim adım Antonio Luiz Fabian Fernandez de Lara y Alvarez Conde, Conde de la Umbria." Kahraman kendisini böyle tanıtır; böylesi bir adla gerçekten de bir insan sıradan, ortalama bir kişi olamaz! Romanda, gözlerimizin önünde ateşli ve coşkulu bir şövalye öyküsü akar; sanki İspanyol altın çağının bir tiyatro oyunu gerçekçi biçimin diline aktarılmış gibidir; verilen sözler, yeminler, rehin almalar, yitirilmiş ve geri verilmiş onurlar birbirini izler; insanlar haykırırlar, inmeler iner ve tüm mal varlıklarından vazgeçerler, dine dönerler ve ölürler – başka, daha renkli bir dünyadır bu: İspanya'dır. Sancho Panza, Don Quijote'yi hiçbir zaman gömemeyecektir.

• ECHEGARAY

Jose Echegaray (1832-1916) matematikçi, mühendis, ulusal ekonomist ve bakandı ve, tüm bunların yanı sıra, 1874'ten başlayarak yazdığı oyunlarla İspanyol sahnesine egemen olacak zamanı da bulmuştur. 1904 yılında Nobel Ödülü'nü almıştır. Yığınla oyunu arasında en yüksek düzeyi tutturan *El gran Galeato* (1881) adlı manzum oyunu olmuştur. Ustalıklı bir kuruluşu olan oyunda soylu, temiz yürekli bir erkeği ve kadını dedikodunun, görünüşün, akrabaların dar görüşlü kötü iradesinin, erkek kıskançlığının, yani dünyanın, büyük Galeato'nun, büyük pezevengin soylu, temiz yürekli bir erkekle kadını birbirlerinin kollarına nasıl attığını görürüz; Büyük Böjgen'in Peer Gynt'ü kovaladığı o görünmez ve kaçınılmaz güç söz konusudur. Yüzyıl dönümünün o en başta gelen izlenimsel bilgileri arasında yer alan, toplumun kişiliksiz ve doğaüstü gücünün olağanüstü simgesel bir anlatımıdır. Oyunun kahramanı da yazarın kendisidir, bu arada, Büyük Galeoto üzerine bir oyun yazar ve bununla ilgili olarak sahne oyununun derinlerdeki anlamını açıklar – Echegaray bu buluşla modern yazının ustalarını, Gide'i ve Huxley'i önceler.

• BECQUER

Çağın tek büyük lirik ozanı Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) yoksul bir halde, hasta ve terk edilmiş bir durumda yaşamıştır, şiirleri ancak ölümünden sonra güncellik kazanmıştır. Sessiz, coşkudan uzak bir ozandır; pek az ironi ve bir yığın sentimentalizm Heine'nin reçetesine göre karışmıştır onda.

İTALYANLAR

• CARDUCCI

Yüzyıl ortası İtalyan yazınının en avunmasız çağıdır. Dünyaya büyük bir İtalyan'ı, Carducci'yi[1] vermiştir; o da gerçekçi değildir, düşünceleriyle ve yaşamıyla bir sonraki yüzyıla alabildiğine uzanmıştır.

1) Giosue Carducci 1835'te Val di Castello'da doğmuştur. 1860'tan başlayarak Bologna Üniversitesi'nde retorik dersleri verir. İlk şiir kitabı *Rime* 1857'de yayımlanır. 1870 ve 1890 yılları arasında İtalyan yazınının önderidir. 1906'da Nobel Ödülü'nü almıştır. 1907'de ölmüştür.

Carducci yüzyıl ortasının, Leconte de Lisle'in, Tennyson'ın, C. F. Meyer'in, János Arany'ın da yer aldığı, romantizme karşı, nesnel, biraz soğuk ve biçimine güvenen ozanlar kuşağına bağlıdır. Doğal olarak, İtalyan biçiminde yazar: Burada romantizmden kopuş klasik İtalyan geleneklerine geri dönüş anlamına gelmektedir. *Odi barbare* (1877-89) adlı şiir kitabıyla şiir ölçüsünde bile Antik dünyaya döner; Vergilius'un ve Horatius'un dingin, saygın durağan-betimlerini yeniden bulmaya çabalar. Çok güçlü bir biçimde retorik bir ozandır; savaşçıydı, prensti, komutandı, ozandı ya da İtalya'nın geleceğiydi, bunları kutsar ve över. Kişisel bildirisi yok denecek ölçüdedir, siyasal tutkuları toplumun tutkularıdır. Kendine özgü bir biçimde anti romantik olan bu ozan yabanıl bir devrimcidir; bir şiir dizisiyle Fransız Devrimi'nin kanlı eylemlerini şarkıya döker, cumhuriyetçidir ve de ateisttir, en ünlü şiiri muazzam bir coşkuya sahip *Inno a Satana*'dır; bu yapıtta dekadan, yüzyıl sonunun şehvetli Şeytanı'na selam göndermez, büyük Miltonvari asiyi, "usun öç alıcı gücünü" selamlar.

Erkeksi, güç dolu bir ozandır. Kendisine İtalyan halkının şah damarı adını verir. Çağın edilgen iç gözlemini bir yana bırakır, insanı dumura uğratan o üzüntüleri, ağırbaşlı bir gümbürtüye sahip Antik şiirleri, geleceğin şarkısını söyler:

Noi troppo odiammo e sofferimmo: Amate,
Il mondo e bello, e santo e l'avvenir.[2]

• DE SANCTIS

Ama belki de Carducci'den de önemli ve özgün belirim Francesco de Sanctis'tir (1817-1883). Bu ilk büyük modern yazın tarihçisi, ilk olarak, yazın tarihinin yalnızca öykü olmadığının, yalnızca yazarlardan, yazınsal olaylardan ve onların bağlantılarından söz edilmemesi gerektiğinin, ondan çok daha fazlasından, yazarların ve yapıtlarının gerisinde yer alan konulardan söz edilmesi gerektiğinin ayrımına varmıştır – çünkü yazın tarihi, denebilir ki, felsefenin bir dalıdır. Böylesi felsefi bir yaklaşımla, büyük bir ruhbilimsel gözlemle Dante, Petrarca ve Leopardi'den söz eden incelemelerini ve başyapıtı *Storia della Letteratura Italiana*'yı (1870) yazmıştır; bu yapıt günümüzde de en iyi İtalyan Yazın Tarihi olmakla kalmaz, genellikle Taine'in İngiliz Yazın Tarihinin yanı sıra en iyi yazın tarihsel bireşimdir de. Alman düşün tarihi okulunun 1920 dolayında ayrımına vardığı tüm yöntemsel yenilikleri o ve Taine önceden biliyordu.

2) *Biz aşırı ölçüde nefret ettik ve acılar çektik: Sevin! Dünya güzel ve gelecek kutsal.*

6.
Rus Yazınının Büyük Çağı

ÖNCÜLLER

Ruslar dünya yazınına ancak romantizmle adım atarlar ve birkaç onyıl sonra artık tüm Avrupa büyük Rusların yapıtlarını hayranlıkla okumaya başlar. Bu başlıkta bu şaşılası sürecin nasıl gerçekleştiğine bir yanıt bulmamız gerekiyor.

• TARİHÖNCESİ

Büyük Petro reformu öncesinde Rusya'nın yalnızca Avrupa yazınıyla değil, tüm Avrupa ile, hatta dünya tarihiyle bile bir ilgisi yoktur. Ruslar yarı yarıya bir *tarihöncesi* yaşamı sürdürüyorlardı o uçsuz bucaksız düzlüklerinde. Prenslerin, derken çarların biri gelip öteki gidiyordu, toprak ağaları acımasızca davranıyor ve ölüyorlardı, ama sonuç olarak her çar ve toprak ağası aynıydı, aynı biçimde "korkunç"tu; her ne denli bu sıfatı içlerinden yalnızca birine yakıştırsa da. Spengler, Çar III. ve IV. İvan'ın egemenliği sırasındaki olayların Batı tarihinin gerçekten karanlık olan tek dönemine, Merovenj dönemine –bu dönemi Tourslu Aziz Gregorius'un kroniği sonsuzlaştırmıştır– ne denli benzediğine dikkatimizi çeker. Burada, hiçbir sözde "bahanenin" yardımı olamaz; Eski Rusya gerçekten de karanlığın imparatorluğuydu.

• DİN

XIX. yüzyılın Rus milliyetçileri, *Slavofiller*, eski Rusya'nın değerini halkın dindarlığında ve içtenlikli yaşamında görürler. Ama olgular eski Rus dindarlığının tümüyle bir formalite olduğunu, büyüsel-ritüel karakterde olduğunu kanıtlıyor; Hıristiyanlık ve Şamanizm arasında tuhaf ve hiç de sevinilmeyecek bir geçiş dönemidir bu. Hıristiyanlık

–yüce öğretilerini henüz bilisiz papazlar bile anlamıyordu– eski paganlığı kovmamış, yalnızca bir dönüşüme uğratmıştı, eski yabanıllığı yola getirmemiş, artırmıştı; çünkü bir öte dünya yaşamı vaadi ruhların ölüm korkusunu azaltmıştı. Papaz bundan böyle de karşısında şapka çıkarılan bir şaman olarak kalır; çünkü büyüsel kural böyle gerektirmektedir, ama meyhanede aşağılanır, çünkü ondan nefret edilmektedir ve küçümsenmektedir. Resmi olarak dünyanın sonunun ne zaman geleceğini bildirmeleri Ortodoks kiliseyi zaman zaman felaket denebilecek bunalımlara sürükler; halk artık topraklarını ekmez ve dünyanın sonu da bir türlü gelmez. Büyük *raskol*, Rus halkının yüz binlercesini kiliseden ayıran büyük kopuş, Patrik Nikon'un 1653 yılında bundan böyle üç değil de Yunanlılar gibi iki parmakla haç çıkarılmasını buyurduğu zaman baş gösterdi. Eski dine bağlı olanlar bu durumda kaçınılmaz bir biçimde Üçleme'nin (Teslis'in) iyiliğinden olacaklarını düşündüler ve bir Rus kovuşturması anlamına gelen anlatılmaz acıları tercih ettiler. Papazlar Büyük Petro'nun adayını patrik olarak benimsemeye eğilimli değillerdir; çünkü Latince bilmektedir, arabacısı çeki atlarının yanına koşulmuş atın üstünde değil de arabacı oturağında oturmaktadır ve sakalı da yeterince uzun değildir. Sakal eski Rusya'nın büyük simgelerinden biridir. Eskil yasalar bir başkasının sakalını yolması durumunda kişiyi on iki para ödemekle cezalandırmaktadır – eğer biri bir köylüyü nedensiz yere öldürürse yalnızca beş para ödemektedir. Öteki büyük simge '*kançuka*'dır.[1]

• KIRBAÇ

Kançuka yalnızca çarlık düşüncesinin hizmetinde büyük bir rol oynamakla kalmaz, aile yaşamında da önemli bir rolü vardır; slavofiller sonraları bunu alabildiğine idilik renklerle betimleyeceklerdir. XVI. yüzyıla değgin *Domostroy*, evde uyulacak kurallar ve tavsiyeler derlemesi (yazarı Korkunç İvan'ın saray papazıdır) şunları söylüyor: "Yetişme çağından başlayarak oğlunun gözünü korkut ki yaşlılıkta rahat edesin, ruhunun da bir süsü olsun. Ve de zayıflığa kapılma eğer çocuğunu dövüyorsan, ölmez, merak etme, daha sağlıklı olur... Hiçbir suç için kulağına ya da gözüne vurma ve de yüreğinden aşağısını tekmeleme, kırbaçla onu, bu acı olsa da daha akıllıca ve daha sağlıklıdır."

Büyük Petro saray insanlarının sakalını kestirdi, ama eski çarların gayretkeşliğiyle kırbacın kullanımına bir son vermedi. Rus, dış görünüşüne bakıldığında artık bu sıralar kültür halkları arasına girdiyse de Avrupalı'nın gözünde yine korkunç ve tedirgin edici olmayı sürdürdü. Rus ruhunda bunca yabanıllığın ve bunca İsa iyiliğinin nasıl yan yana geldiği tümüyle anlaşılmaz bir şeydir; Rus ruhundaki o gerçekleştirmeye sıra geldiğinde görülen bunca temiz, olağanüstü düşünce ve bunca kaos nasıl olup da yan yana gelmektedir? Avrupalı, Rusların büyük erdemlerini anlamaz ve kendilerini tedirgin edici bulur; Avrupa'da onur en büyük ahlaksal değerken Rusya'da bu değer alçakgönüllülüktür, temel bir ayrımdır bu; Avrupalı uğradığı zararın tazmin edilmesini bekler, Rus ise suçunu açıkça kabul eder ve ağlayarak özür diler. İnsan şu konuda boş yere

1) Kançuka: Kırbaç. (ç.n.)

düşünür durur: Bu ünlü alçakgönüllülük uzun süren baskının mı bir sonucudur, yoksa Rus'un doğası gereği bunca alçakgönüllü olduğu için mi ezilmesi söz konusu olmuştur?

• KİEV DÖNEMİ

Rus Erken Çağının *Kiev Dönemi* (988-1240) adı verilen bir dönemi vardır; yiğitlik şarkıları burada da ortaya çıkmıştır. Bu *bilina*lar (olmuş bitmiş olaylar, *gesta*lar[2]) uzun süre gezgin şarkıcıların ağzında yaşamış ve günümüze yazılı bir yapay söylencede ulaşmıştır: *İgor'un Ordusunun Şarkısı*. Şarkı XII. yüzyılın sonunda Novgorod Prensi İgor'un Poloveçlere karşı düzenlediği trajik seferde olanları anlatır. Ama daha sonra gelen olağanüstü karanlık yüzyıllar, Tatarların, ardından çarın dehşet dönemleri, yola koyulmuş olan bu gelişmeyi boğdu ve yazınsal hiçbir değer oluşamadı.

• REFORM

Rus kültürünün temel özelliği, Merovenj çağından sonra, hiçbir geçiş olmaksızın, Geç Barok'un ve Rokoko'nun, Ortaçağ ve Rönesans olmaksızın gerçekleşmesidir. Bu, Büyük Petro'nun reformunun bir sonucudur. Spengler pseudomorphosis adını verdiği o tarihsel olguya en büyük örnek olarak Büyük Petro dönüşümünü gösterir. Pseudomorphosis, yani sahte-dönüşüm bir halkın ya da toplumun yabancı bir toplumun düşünsel biçimini alması ve bu yabancı giysi içinde gelişmeyi sürdürmesinden ibarettir. Eski Hıristiyan kültürü geç dönem Antik giysiyi böyle almıştır üzerine, Avrupa'nın tüm klasisizmi bu tür bir pseudomorphosistir. Rus pseudomorphosisi tüm öncekilerden daha büyük bir boyuttadır. Bir halkın yönetici katmanı eskil alışkılarının tümünden, yaşam biçiminden, huylarından, hatta dilinden bile vazgeçerek kendisine alabildiğine yabancı, daha üst bir kültürle benzeşir. Yabancı kültür içinde erime o noktaya dek varmıştır ki büyük Rus ozanları, Puşkin ve Turgenyev çocukluklarında Rusça bilmiyorlardı; Turgenyev'in annesi oğlunun yazılarının tek satırını bile okumamıştı; çünkü Rusça ve yoksul insanlar üzerine yazıyordu.

Rus düşüncesinin bundan sonraki yaşamında en önemli sorun pseudomorphosiste yiten özünü yeniden nasıl bulacağıdır. Bu sorun yazını ikili bir biçimde tedirgin eder: 1. Önemli olan nedir, uygarlık mı yoksa Rus gelenekleri mi? 2. Pseudomorphosisi benimseyen üst katman ile pseudomorphosisin dokunmadığı sıradan halk arasındaki o korkunç uçurum nasıl aşılabilir?

• BÜYÜK PETRO VE II. KATERİNA

Pseudomorphosisin ilk yüzyılında yazın yaratıcı değildi. Büyük Petro (hükümranlığı 1682-1725) yazını kollamamakla kalmıyor, onu gereksiz sayıyor ve aşağılıyordu; ardılları da onun kültür politikasını izlediler. Avrupa kültüründen yalnızca pratikte yararlı olanı aktarmak istiyorlardı; düşünsel üstyapının yerinde kalmasını öngörüyorlardı. Du-

2) Gesta: Ortaçağ tarihyazımının kronikten daha gelişmiş, olayları anlatırken artık belli bir tutum sergileyen yapıt türü. (ç.n.)

rum ancak Alman II. Katerina tahta çıktığı zaman değişti (hükümranlığı 1762-1796). Katerina'nın kendisi de yazardır, Aydınlanma ustalarının dostu ve destekçisidir, Fransız yazarları ondan öyle sarsılmış bir biçimde söz ederler ki onun Rus topraklarına sanki cenneti getirdiğini belirtirler. Ama çariçenin çevresinde oluşan bu cennet ve düşünsel yaşam bir Potemkin köyüdür,[3] bir dekordur ve yalandır. Çariçe bir buyrukla Rusya'da herkesin mutlu olduğunu, serflerin durumunun burada Avrupa'ya göre çok daha iyi olduğunu, memurların halka bir baba sevgisiyle davrandıklarını belirtti – ve başka bir şey yazmaya cesaret edeni, örneğin Novikov'u ve Radyişçev'i, izleyen yılların "maskeleri indiren" yazınının öncülerini Sibirya'ya sürdürdü.

• YENİLENME

Ama Rus yazınsal yaşamı yine de yola koyuldu. Bu başlangıç niteliğindeki ithal yazın Yenilenme Çağının Macar yazınını ve tüm Orta Avrupa halklarının yazısal başlangıçlarını anımsatır. Rusların da bir yazınsal yasa koyucusu, Kazinczy'leri[4] vardır: Lomonosov; klasik bir oyun yazarları vardır: Sumarokov; geç kalmış bir La Fontaine'leri de vardır: Krilov; bir halk ozanları vardır, Rus Burns'ü: Koltsov; klasik odlar yazan ozanları vardır: Gyerjavin; klasik komedi yazarları vardır: Fonvizin; ve zamanı gelince Rus *Werther*'i yayımlanacaktır, Nikolay Mihayloviç Karamzin'in (1766-1826) *Zavallı Liza*'sı. Karamzin Rus yazınını klasisizmden preromantizme taşır ve Rusya'nın –alabildiğine idealize edilmiş– tarihini o yazar. Preromantik gömüt-ozanları da vardır: idealist Çar I. Aleksandr'ın eğiticisi Jukovski.

Tüm bunlar bizim için yalnızca birer addır. Böylesi Karamzinler, Gyerjavinler, Jukovskiler her yazında vardır, her ne denli başka yerlerde bu denli iyi öğrenciler olmasalar da, ulusal kişiliklerinden bu denli vazgeçmezler. Rusya şimdilik Avrupa düşünsel ortaklığının edilgen bir üyesidir.

• I. ALEKSANDR ÇAĞI

Büyük değişim XIX. yüzyılın yirmili yıllarında gerçekleşir. Napoléon savaşları sırasında Kutuzov yenilmez imparatoru yener, hem de Batı yöntemleriyle değil, gerçekten Ruslara özgü bir yöntemle, edilgenlikle ve Rus bozkırlarının kış soğuğuyla. Utku kazanmış olan Rus orduları daha sonra Paris'e de girer ve Avrupa'nın yeni haritasının çiziminde Çar I. Aleksandr'a belirleyici bir söz düşer. Ulusal özsaygı alabildiğine artar. Genç çar romantik ve liberal düşüncelere bağlıdır ve ozanlara şimdiye dek görülmemiş bir özgürlük verir. Romantik düşünce dünyası da –ulusallık karakterini, halk ruhunu ve *couleur locale*'i, yerel renkleri arayan– tıpkı tüm Orta ve Doğu Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da büyük bir canlılığa yol açar.

3) Potemkin köyü: Göz boyamaya yarayan yaratı, isteyerek canlandırılan sahte görünüş (Çariçe Katerina'yı yanıltmak için örnek köyler kurduran Çarlık Rusyası komutanlarından Potemkin'in adından). (ç.n.)

4) Ferenc Kazincy (1759-1831): Macar yazınının örgütleyicisi, ozan, yazar, dil yenileme hareketinin ve beğeni, biçem reformunun önderi. (ç.n.)

• GRİBOYEDOV

Griboyedov'un komedisi *İnsan Ne Çekerse Aklından Çeker* 1824 yılında elyazmalarıyla elden ele dolaşmaya başlar, derken, 1829'da sahnelenmesine sıra gelir; kendisine özgü Rus sorunsalının dile geldiği ilk yapıt budur. Oyunun kahramanı Çatskiy yabancı bir ülkeden yeni gelmiştir, midesi kalkarak Rus koşullarını izler ve görüşlerini bir güzel belirtir, bunun üzerine herkes onu deli yerine koyar ve ona sırt çevirir, en başta da sevdalı olduğu ve yüreğini budala, konformist bir açıkgöze sunan kız yapar bunu. Ruslar bu komedinin değerini biraz fazla abartır, ama Çatskiy gerçekten de daha sonraki roman karakterlerinin atasıdır: İlkin aydın bir kişi olduğu için Rus toplumunda köksüz kalmış olmasıyla, ikinci olarak görüşünü belirttikten sonra arabasına binip gitmesi ve bir şey yapmayı akıl edememesiyle.

• YAZARLARIN YAZGISI

"İnsan Ne Çekerse Aklından Çeker..." Büyük Rus yazarlarından söz etmeye başlamadan önce genel bir olguyu belirtmemiz gerekliyse, bu da aklın her zaman ve her yerde insanın başına gerçekten işler açtığıdır, ama çarlık Rusya'sında hiçbir yerde görülmedik bir biçimde olagelir bu. Rus yazın tarihlerinde yazarların yaşamöyküsü öyle sarsıcı bir okuma parçasıdır ki insan otuzuncu yazarla ilgili olarak da aynı korkunç olayları okuyunca zorunlu bir biçimde gülümser. Daha önce söylediğimiz gibi, Novikov ve Radyiçev, yani ilk Rus gerçekçileri ölüme mahkûm edildiler ve Sibirya'ya gönderildiler; Puşkin'i kendi mülkünün bulunduğu yere, Kafkasya'ya sürdüler, Lermontov'u Puşkin'in ölümü üzerine yazdığı od yüzünden Kafkasya'ya gönderdiler; Puşkin'in izleyicilerinden Polejayev'i yirmi beş yıl er olarak askerlik yapmaya zorladılar, uysal, Alman-romantiği Prens Odoyevskiy'i on iki yıl zorunlu çalışmaya mahkûm ettiler, daha sonra da er olarak hizmet etmeyi sürdürdü; Rileyev'i idam ettiler, Griboyedov'u hapsettiler, Belinskiy'i Sibirya'dan ancak hastalığı kurtardı, ölüm döşeğindeyken bir jandarma sürekli olarak ne durumda olduğunu izledi. Çadayev'i akıl hastanesine kapattılar, bu da Çarizmin sevdiği bir cezalandırma biçimiydi. Herzen altı yıl Vyatka'da, derken, uzun süre Novgorod'da sürgün yaşadı ve sonunda yabancı bir ülkeye kaçtı, Saltikov sekiz yıl sürgünde yaşadı, hatta bir melek doğasına sahip Turgenyev'i bile Gogol ile ilgili bir nekrolog yazdığı için hapsettiler ve de Çernişevski'nin Sibirya'daki yirmi yıllık hapisliğinin yanında Dostoyevski'nin o bildik yazgısı bile cüce kalır. Ve de bu yalnızca birkaç yıllık bir süreçte olup bitenlerdir.

• TOPLUMSAL DURUM

Bu tehditkâr yazgıya bir de Rus yazarının katı terk edilmişliğini eklememiz gerekir. Çarlık Rusya'sında yazar olan ya da başka bir biçimde "*intelligentsia*"nın üyesi olan kişi kendisini toplumdan dışlardı. Yüksek katmana dahil olanlar kuşkulu bir birey diye, suça katılmak anlamına geldiği için ondan uzak dururdu, kültürlü bir orta katman yoktu, köksüz kalmış olan 'intellectuel'in uğruna acı çektiği halk ise okuma yazma bile bilmiyordu. Aydınların küçük bir kümesi yazgılarının bir ötekine bağlı olduğunu başka yerlere göre çok daha güçlü bir biçimde duyumsamaktadır; tıpkı sekteryanlar gibidirler,

sürekli olarak birliktedirler, sonu gelmeyen Rusça söyleşiler yapmaktadırlar (Rusça "duma" sözcüğü hem söyleşi, hem de düşüncelere dalmak anlamına gelmektedir), dostlukları ve düşmanlıkları başka yerlere göre daha yoğundur. Bu durumda, Rus yazarlarının melankolisini ve devrimci eğilimini yalnızca Slav ruhu değil, daha çok Rus yazarlarının yazgısı ve durumu belirlemektedir.

Rus Romantizmi

• PUŞKİN

Dünya yazınına sunulan ilk ad Puşkin'dir.[5] Saray aristokrasisinden gelmedir, ana tarafından Büyük Petro'nun zenci subayı Hannibal dolayısıyla zenci kanı da taşımaktadır; portrelerine bakılacak olursa, Puşkin'in yüzü gerçekten de bir zenciye benzemektedir.

• TARİHSEL YERİ

Puşkin'in yazın tarihi açısından görevi ortak Avrupa romantizmini Rusça'ya aktarmış olması ve aynı zamanda romantizmin kendine özgü bir Rus biçimini bulmuş olmasıdır; bu Rus romantizmi ise artık gerçekçiliğe bir geçiştir. Puşkin'in yapıtları üç dönem arasında bir köprüdür; kariyerine hafif ve açık saçık Rokoko şiirleriyle başlar, ardından Rus romantizmini yaratır ve *Anyegin*'iyle Rus gerçekçiliğini başlatır.

• BYRON

Onu da tıpkı tüm Rus yazınını olduğu gibi Byron ve E. T. A. Hoffman çok güçlü bir biçimde etkilemiştir. Özellikle Byron, hem de her iki Byron, manzum öykülerin ve oyunların "yazgısal" Byron'ı ve Don Juan'ın kinik dünyevi çocuğu Byron. O olmasaydı Puşkin belki de Rus romantizminin yörelerini, Kafkasya'yı ve Karadeniz'in yabanıl-romantik kıyı bölgesini keşfedemezdi. Hiç kuşku yoktur ki, *Kafkasya Tutsağı*'nı, yani kendisi üzerine bir şiir yazması için de Byron gerekliydi. *Çingeneler*'de de Byron'ın çağ atmosferi yansımaktadır, manzum öykünün kahramanı düşkırıklığına uğrayarak kenti terk eder, çingeneler arasında bir "yerli" olacaktır, ama o yazgısal karanlık doğasından bir türlü sıyrılmaz, kıskançlıkla çingene kızın sevgilisini öldürür, bunun üzerine çingeneler onu dışlarlar.

Ama tüm bunlar henüz yalnızca yerel bir önem taşımaktadır; Puşkin dünya yazınında tek bir yapıtıyla rol alır: *Yevgenyi Anyegin* (1825-31).

5) Aleksandr Sergeyeviç Puşkin 1799'da Moskova'da doğdu. 1817'de üniversiteden atılır, ama ozanlık ünü bu sıralar artık pekişmiştir. 1820'de *Özgürlüğe* yazdığı od nedeniyle Güney Rusya'ya sürülür, derken, 1824'ten başlayarak Mihaylovskaya'daki mülkünde bulunması gerekir, ta ki 1826'da özgürlük düşüncelerinden vazgeçip Moskova'ya geri dönünceye dek. Bu tarihten sonra şiirlerini resmi sansürcülere göre pek de fazla olmayan aydın kişiliğiyle çarın kendisi sansürden geçirmektedir. 1830'da tanınmış bir saray güzeliyle evlenir ve onun yaşam düzeyini korumak için 1834'te küçük bir saray memurluğu işini üstlenir, mabeyinci yardımcısı olur ve bu tarihten sonra aydınlar arasındaki saygınlığını yitirir. 1837'de karısı yüzünden yabancı bir serüvenciyle düello eder ve yaralanıp ölür.

• *ANYEGİN*

Manzum romanın kahramanı Anyegin, Çatskiy tipinin geliştirilmişidir: Aklından mustarip aydın bir soyludur; çünkü toprağından ve kendisinden kopmuştur. Çatskiy ve Byron: Anyegin çevresiyle özdeşleşmiş bir kişidir, bulmadan önce yaşamının anlamını yitirmiştir, yurtsuz bir insandır, az da olsa eğlencelerde ve Byronvari pozlar takındığı o ikiyüzlülükte aramaktadır avuntuyu. *Longus post me ordo* diyebilir o da; onun ardından yurtsuz Rus soylularının uzun bir dizisi gelir. *Anyegin* yazınsal açıdan bir konuda Byron esinli öncüllerinden çok daha farklıdır: Onlar gerçeklikte seçkin yabancılar olarak kalırken *Anyegin*'i Rus çevresine binlerce bağ bağlamaktadır ve çevrenin gerçekliği yüzünden *Anyegin* Byronvari pozları aşıp canlı bir kişiye dönüşmektedir. Byron hiçlikten ve kendisinden yaratmıştır karakterlerini, Puşkin yaşayan insanı betimlemektedir, Byronizmin etkisiyle dünyayı saran o insan türünü anlatır. Ve de hâlâ, yine de bir parça soyut, kitaplarla yetişmiş Anyegin en kuşku götürmez "yaşam" ile karşılaşır, kendisine sevilenecek olan Tatyana ile. Tatyana dünya yazınının en güzel sevi mektubuyla aşkını belirtir. Rus yazınında genellikle sevide başı çekenler kadınlardır; Rusların doğuştan gerçekçiliğini bu da göstermektedir. Şövalye gelenekleriyle Petrarca gelenekleri onları erkeklerin sevileriyle soğuk ve çekingen kadınları kovaladığı kurmacaya bağlamamıştır. Sevi itirafıyla Tatyana hiçbir biçimde daha az kadınsal, daha az bakire olmayacaktır – biz yalnızca Anyegin'e üzülürüz; dünyevi delikanlı bu seviyi o dost canlısı olmayan kişiye yakışır üstünlükle yanıtladığı için. Belli ki, Dostoyevski şunu söylerken haklıdır: Eğer Byron'ın şiirinde bunun bir örneği olsaydı, Anyegin Tatyana'ya ölümüne sevilenirdi.

• SOYLU DÜNYASI

Manzum romanın tuhaf, eskimek bilmez çekiciliğini atmosferi sağlar. *Anyegin* Rusların dışında Macarların yaşamında da kesin bir rol oynayan toplumsal bir katmanın sanatsal bir anlatımıdır: Toprak sahibi soyluların dünyası. Bu manzum roman, Macar atmosferinin en büyük temsilcisi Gyula Krúdy'ye,[6] hiç kuşku yok ki, kendisini bildik bir çevrede duyumsadığı için, sanki bir Macar taşra malikânesinden, biten Macar yüzyılından söz edermiş gibi olduğu için o denli sevimli gelmiştir. Eğer *Anyegin*'de neyin gerçekten güzel olduğunu anlatmak istiyorsak, bu soylu malikânelerin yaşamında neyin o denli güzel olduğundan söz etmemiz gerekir – ama düzyazıda o belirlenemeyen uyumu, sevinci, savaşım vermeksizin amaca ulaşmayı, içgüdüsel yaşama sanatını ve toprağa, mevsimlere, geçmişe, en derin ve en sessiz gerçekliklere yapışıp sarılmayı anlatmak pek güçtür. Puşkin idealize etmez; manzum romanda yetkin, biraz komik yan karakterler vardır, örneğin, evi çekip çevirirken, koyun kırkarken, hizmetçilerle çekişirken Richardson'ın kahramanlarına sevilendiğini yavaş yavaş unutan Tatyana'nın annesi – bu yüzden, Tatyana karakterini de boş bir idealizm olarak duyumsamayız. Tatyana soylu malikânesinin övüncüdür.

6) Edebiyatçı kimliğinin yanı sıra bir gazeteci olarak da Macar düşünce dünyasının önde gelen kişiliklerinden biri sayılmıştır. (ç.n.)

• LERMONTOV

Rus romantizminin öteki büyük adı Mihail Yuryeviç Lermontov (1814-1841) Puşkin'in karakterini tıpkı karanlığın aydınlığı tamamlaması gibi tamamlar. Yazgıları birbirine benziyordu, birbiriyle iç içe geçmişti: Puşkin zenci atasıyla övünür, Lermontov İskoç kökeniyle (Learmouth); Lermontov'u da üniversiteden atarlar, onu da Kafkasya'ya sürerler, üstelik Puşkin'in ölümü üzerine yazdığı od yüzünden, o da bir serseriyle yaptığı düelloda ölür. Her ikisi için de Byron en büyük örnektir ve her ikisi de Byron'dan alabildiğine uzaklaşır, gerçekçiliğe doğru yol alır. Ama neşeli, uçarı Byron her yerde sevilirken, kendisi de dost canlısı bir insanken ve gençleri kollayan biriyken, Lermontov'u antipati dünyadan ayrı tutar, kıskançlık ve incinmiş özsaygı onu insanlardan kaçmaya yöneltir. Puşkin uyumlu bir arı sanatçıdır; Lermontov ile Rus yazınının şeytansılığı başlar.

• YAPITLARI

Puşkin gibi hem şiir hem düzyazı yapıtları vardır. Gençlik dönemi yapıtları henüz Puşkin'inkilere göre daha güçlü bir biçimde Batı etkisindedir, *Demon*'u, Fransız romantizminin onca sevdiği düşmüş bir melek tarafından kandırılan kız konusunun bir çeşitlemesidir. Puşkin'den daha derin ve daha sezgisel bir lirik ozandır; *Filistin Palmiyesi* adlı şiirinin özgün, muazzam Shelley-Keats esinli bir şiir olduğunu sezebiliriz.

• *ÇAĞIMIZIN BİR KAHRAMANI*

Dünya yazınında o da bir kitabıyla yer alır: Bu, *Çağımızın Bir Kahramanı* (1839-1840) adlı romanıdır. Adının da gösterdiği üzere, bu da Byronizmin etkisiyle oluşmuş yeni bir insan tipinin nesnel betimidir. Ama *Anyegin* ve *Çağımızın Bir Kahramanı* arasında on yıl geçmiştir. Romanın (daha doğrusu öyküler dizisinin) kahramanı Peçorin de yaşam ve ölümle yorgun bir biçimde oynar, Anyegin gibi düelloda birini öldürür, Tatyana rolü ise Prenses Mary'nindir – ama Anyegin tüm melankolisine karşın yüzeysel ve yaşamı seven bir dünyevi delikanlıyken Peçorin'de Byronvari şeytansılıktan çok daha gerçekçi ve çok daha önemsiz, belirlenemeyen bir şeytani çizgi vardır. Byron'ın kahramanlarının olağanüstülüğü onda görülmez. Yalnızca kötü değil, zaman zaman kötü niyetli ve acımasızdır. Düelloda rakibini vurduğu bölümde ise, tıpkı Dostoyevski ya da Tolstoy'un büyük bölümleri gibi, tam bir Rus yazı yazma biçimine ulaşır. Rus yazını artık Batı kaynaklı aydınlıktan çıkar, burada artık Karanlığın İmparatorluğu dile gelir. Çağdaşları onu anlamamışlardır; ünü ancak yüzyılın sonunda, Dostoyevski'nin ruhları Rus şeytanına yatkın kıldığı sıralarda artar.

RUS GERÇEKÇİLİĞİ

• DÜNYA YAZININDAKİ YERİ

Puşkin'in *Anyegin*'i artık Rus gerçekçiliğine bir geçiştir. Puşkin Rus gerçekçiliğinin kurucusu Gogol'e saygı duyan ve onu koruyan biridir, hatta Gogol'ün en önemli yazı-

ları için fikir veren odur. Rusların en büyük romantiği artık bir gerçekçi olarak da gerçekçiliğin Rus düşüncesine tıpkı Fransız düşüncesine klasisizmin, Almanınkine ise romantizmin bir temel öğe gibi nasıl uyduğunu gösterir. Teleskopla gökyüzünü izleyenler güzel ve parlak bir yıldızın saygın bir yavaşlıkla teleskopun ufkuna doğru yüzerken kapıldığı o duyguyu bilirler; ulusların da bu türden mutlu anları vardır. Dünyanın yönü halkın iç eğilimiyle buluşur ve düşünsel hegemonya hiçbir zorlama olmaksızın kendiliğinden halkın kucağına düşer. Ruslar için geçen yüzyılın ortası ve ikinci yarısı, yani gerçekçilik çağı böyle bir çağdır.

• RUS YAPIT TÜRÜ

Her halkın bildirisinin doğal bir biçimde yerini bulduğu yazınsal bir biçimi vardır; çünkü biçim halkın ruhsal temposuna ve yapısına uygun düşer: Aydınlık bir kafaya ve kahramanca bir beğeniye sahip Fransızların biçimi tiyatro oyunudur, duygulu Almanlarınki lirik şiirdir; Ruslar için, denebilir ki, tek olası biçim biçimsiz, karman çorman, ama yaşamın tüm zenginliklerini ve çelişkilerini içermeyi bilen *roman*dır. Rus yazınının altın çağı kaçınılmaz olarak romanın altın çağıyla aynı çağa rastlar.

• SİYASAL NEDENLER

Rus romanının şaşılası çiçeklenişine siyasal nedenler de katkıda bulunmuştur. 1825'ten, *Dekabrist Hareketi*'nin ortaya çıkarılmasından başlayarak, altmışlı yıllara dek Rusya'nın üzerine yine en katısından bir polis istibdadı çöker. Sansür toplumsal konular üzerinde açıkça konuşmaya izin vermediği için reform düşüncesi masum görünen ve bu yüzden de göreceli olarak daha az denetlenen yazın ve yazın eleştirisi kılığında ortaya çıkmak zorunda kaldı. Tüm düşünsel enerji romana aktı.

• TOPLUMSAL DUYARLILIK

Rus romanını sarıp sarmalayan, onu ısıtan reform arzusu ve devrimcilik, bildiğimiz gibi, toplumsal bir karakterdedir. Rus romancıları toplumdaki yoksulları, küçük insanları keşfeder, alçakgönüllüleri ve ruhsal olarak aşağılanmışları, toplu olarak acı çekenleri, insan-kümesini, insan-türünü, sentimental-olmayan, seçkin-olmayan, gerçekten acı çekenleri bulup çıkarır. Romantik halk kavramına da belirleyici ve elle tutulur bir anlam kazandıran onlardır. İnsanlık açısından Rus yazınının en büyük eylemi budur.

• SERFLER

Yoksulların keşfedilmesinin de dışsal, siyasal bir nedeni vardı: Serfler sorunu. Kırklı yıllar boyunca baş gösteren demokratik genel kanı her yerde serfliği siler, bu kurum (ki Yeniçağ'da halkın üzerine Ortaçağ'a göre çok daha ağır bir biçimde çökmüştür) artık yalnızca Rusya'da yaşamını sürdürmektedir. Rus yazınına 1861'e, yani Çar II. Aleksandr'ın serfliği sonunda ortadan kaldırdığı tarihe dek o dolaysız konuyu veren bu sorundur. Ondan sonraysa Rus yazarı –serfler kurtuluşlarını kısmen ona borçlu oldukları için– muazzam bir özsaygıyla ve sorumluluk duygusuyla dolup taşar. Kırım Savaşı

(1854-55) yazınsal protesto yöntemini güçlendirmiştir. Çarlık istibdadının ne çok zayıflık gizlediği bu sırada ortaya çıkmıştır, bu saygınlık-sisteminin gerekçesinin, halkı güçlü kıldığı biçimindeki gerekçenin bile yerinde olmadığı ortaya çıkmıştır. Ayrıca, Ruslar kolayca özgüvenini yitirir ve kendisiyle ilgili olarak her türlü kötü şeyi severek dile getirir; şimdi, yenilgiden sonra, gerçekten de, bir *suçlayıcı* ya da olan biteni sergileyen yazın, yüzyıl ortasının Rus biçimi gelişir.

• KIRIM SAVAŞI

Ama Rusların ruhunda bir toplumsal eğilim her zaman vardı; Batı'da bu tür seslerin pek duyulmadığı ta o eski çağlarda bile. Ulusal söylencelerin kahramanı İlya Muromets bile kiliselerdeki altın küreleri vurup düşürür ve bununla elde ettiği parayla yalınayak gezenleri ve yoksul delikanlıları ağırlar. Rus halk şiirinin övüncü *haydut şarkıları*dır, örneğin, şu görkemli "Aman ses etme, yeşil orman, anacığım..." dizeleriyle başlayanı. Rus halkı, Gogol'ün yazmış olduğu gibi, suçlularda talihsiz insanları görür ve köyden geçerken mahkûmları armağanlara boğar. Rus *Werther* çeşitlemesi olan Karamzin'in *Zavallı Liza*'sı artık toplumsal bir sorun üzerine kuruludur, Rus *Werther*'i serf kızı soylu sevgilisi onu terk ettiği için intihar edecektir; ve Gogol'ün *Palto*'sunu –küçük insan yazınının başlangıcı diye bilinir– esinleyen preromantik-sentimental bir yazarın, Çulkov'un öyküsüdür – burada artık preromantizm de toplumsal bir karakterdedir.

• DİN

Toplumsal çizginin yanı sıra Rus romanının en göze çarpan özelliği dinsel karakteridir – en büyüklerde bu ikisini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Rus için her sorun dinsel bir sorundur, Rus yazarı neden söz ederse etsin, her zaman için ruhumuzun selametinden söz edilmektedir. Rus sağ kanadı, Slavofiller dünyanın kurtuluşunu Rus Hıristiyanlığından beklerler, Rus sol kanadı ise atalarının dünyanın kilisece belirlenen tarihlerdeki akıbetini bekleyişleri gibi, aynı dindar coşkuyla büyük devrimi bekler. Rusya'yı soğuk ve dindarlıkta da rasyonel Batı'dan ayıran en çok bu dindarlıktır. Büyük eleştirmen Belinski ile ilgili olarak anlatıldığına göre, bir gün bir tanıdığının evinde Tanrı'nın varlığını tartışıyorlarken uşak yemeğin hazır olduğunu söyler ve bunun üzerine ev sahibi ayağa kalkar: "Nasıl?" diye bağırır Belinski, "daha Tanrı'nın var olup olmadığı konusunda bir karar veremedik ve siz yemeğe mi oturmak istiyorsunuz?" Tanrı var mı? Ve de eğer varsa nasıl yaşamalıyım? Ya da eğer yoksa bundan böyle yaşayabilir miyim? En büyük Rus romanları bundan söz eder. Tyuçev'in sık sık alıntılanan şiirine göre, Rusya kutsal bir ülkedir; çünkü İsa Efendimiz her köyünü bir köle kılığında dolaşmıştır.

• PİŞMAN SOYLU

Rus romanının toplumsal durumu üzerine bir söz daha: Roman kentsoyluların yapıt türüdür. Rusya'da her ne denli ülke yüzyıl boyunca hızla kentsoylulaşsa, hatta küçük kentsoylu toplumuna dönüşse de, henüz kültürlü bir kentsoylu katmanı yoktur; burada da, tıpkı Macaristan'da da olduğu gibi, soylulardan kopan aydınlar kentsoylu rolüne

bürünür. Ama Macaristan'da entelektüel olan soylu sınıf bilincini ve saygınlığını korurken, Rusya'da bunlar "pişman soylu" olacaktır; kendisini ya da atalarının geçimini serfler sağladı diye utanır, soylu ayrıcalıklarına karşı en güçlü biçimde karşı çıkan kendisi olur. Turgenyev, Nekrasov, Saltikov, Pisarev, Garsin, Herzen ve pişman soylu rolünün peygamberliğe yüceldiği Tolstoy bu tip pişman soylulardandır. Dahası, Dostoyevski de bunlar arasındadır, onun babasının da iki mülkü vardı ve serflerine öyle kötü davranıyordu ki bir gün bunlara katlanamayıp onu öldürmüşlerdi. Dostoyevski yaşlı Karamazov'un köylerinden birine babasının mülklerinden birinin adını vermiştir.

• GOGOL'ÜN ROMANTİK DÖNEMİ

"Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan çıktık," demiştir Dostoyevski, Rus romancılarından söz ederek. Küçük insanların yazarı Gogol de[7] bir küçük insandı; Güney Rusyalı, yoksul düşmüş bir soylu, bozkırların çocuğu, yabanıl Zaporojye Kazaklarının torunudur. Büyük bir başarı kazanan ilk yazıları, *Tanya*[8] *Akşamları* (1831), *Mirgorod* (1835) henüz romantiktir, bunların arasında dünya yazınının en etkileyici hayalet öyküsü *Viy* de vardır ve de düzyazı destanı *Taras Bulba* da bu dizide yer alır. Bu sonuncu yapıtta, Gogol, korkunç bir biçimde tüm öfkesini sergileyerek kendisini yatıştırır; belirli bir dehşete kapılmaksızın okumak olanaksızdır onu. Kazak önder Taras Bulba onunla ilk tanıştığımız sırada bir beden egzersizi yaparcasına oğluyla dövüşmektedir; daha sonra da pek dostça bir babalık göstermez, oğullarından birini kendisi idam ettirir, ötekinin idamını izler baştan sona. Gogol ötekilere göre Batı'nın daha az etkisi altındadır, Rus *couleur locale*, göreceğimiz gibi, yapıtlarında daha özgür bir biçimde yer alır.

• *MÜFETTİŞ*

Bir gerçekçi olarak ilkin *Müfettiş*'i, en iyi Rus tiyatro oyununu yazmıştır (ama ancak 1839'da sahnelenebilmiştir). Tip yaratma gücü burada artık ortaya çıkmaktadır; oyun Rus toplumunun tembelliği, bilinçsizliği ve rüşvetçiliği üzerine keskin bir yergidir. İlk sahnelenişinde alkışı Çar I. Nicholas başlatmış ve Gogol'ün herkese dersini nasıl verdiğini görerek pek güzel eğlenmiştir.

• *PALTO*

Rus yazınının tarihsel dönüm noktası *Palto*'nun yayımlanış tarihidir (1836). Öyküsünün kahramanı Akakiy Akakiyeviç trajik bir küçük insandır, öylesine bir "hiç kimsedir" ki artık bu olgunun kendisi bile trajiktir. Ezilmiş küçük memur aç kalarak biriktirdiği parasıyla bir palto diktirir kendisine ve daha o gün çaldırır; Akakiy Akakiyeviç üzüntüsünden ölür.

7) Nikolay Vasilyeviç Gogol 1809'da Ukrayna'daki Soroçintsi'de doğdu. 1828'de Petrograd'a gider, Puşkin ile sıkı bir dostluk kurar. 1836'dan 1848'e dek yabancı ülkelerde, çoğunlukla Roma'da yaşar. Sonra yurduna döner ve ölümüne, 1852 yılına dek bir hacı gibi yaşar.

8) Tanya: Küçük çiftlik. (ç.n.)

• *BURUN*

Bir başka ustalıklı öyküsü *Burun*'dur. Küçük bir memur bir gün burnunun başından ayrıldığının ve kendi yaşamını sürdüğünün ayrımına varır; büyük bir kariyer yapar, faytonla dolaşır, kürk giyer ve sahibinin ulaşamadığı her şeye ulaşır. Küçük adamın öyküsü bir söylenceye karışır. Peter Schlemihl'in öyküsü gibi bu öykünün anlamını da tam olarak kestiremiyoruz, ama derin bir bilgelik açımladığını ve tümüyle haklı olduğunu duyumsuyoruz.

• *ÖLÜ CANLAR*

1835'te yaşamının başyapıtı *Ölü Canlar*'a başladı (1842). Çiçikov ölümsüz troykasında geniş kapsamlı bir üçkâğıtçılık için ölü serfler satın almak üzere Rusya'yı dolaşır ve bu alışverişi yaparken Rus yöresinin tüm tipleriyle tanışır. Bu tipler *Müfettiş*'te şöyle bir görünüp yitmişlerdir; şimdi tüm ayrıntılarıyla gülmemiz ve onlara şaşmamız için karşımızdadırlar. Çünkü Gogol'ün mizahı okuyucuda gerçek bir keyif yaratmaz; ama ahlaksal kızgınlık da yaratmaz, uysallıkla, "Evet, insan işte böyledir," dememizi bekler – öte yandan hayalet görmüş gibi tüylerimiz diken diken olur. Bu ikilik Rus gerçekçiliğidir.

Rus ve Batı gerçekçiliği arasındaki o büyük ayrım nedir? Batı'da gerçekçilik bir çözülme belirtisidir. Klasisizm ve romantizm, Avrupa kültürünün kapalı en son iki biçim dünyası geçerliliğini yitirince geride gerçekçilik, biçimsizlik, boşluk kalır. Batı gerçekçiliği bir parça olumsuz karakterdedir. Flaubert ve Thackeray gibi en arı gerçekçiler büyü bozuculardır; romantik düş dağılınca geride ne kaldığını gösterirler – boşluğun sanatçılarıdırlar. Rus gerçekçiliği de toplumun gizli kalmış yanlarını sergiler, yine de olumludur: Rusların Rus gerçekliği konusunda uyanmaları, Rusluk bilincine varmaları, tıpkı Macar yazınında yüzyıl ortasının halkçı-ulusal akımı gibi bir olgudur. *Palto*'yu Macarca'ya János Arany'ın çevirmiş olması ve Akakiy Akakiyeviç takma adını severek kullanması bir rastlantı değildir.

• ROMANTİK ÇİZGİLER

Rus gerçekçiliği romantizme bir tepki olmadığı için romantizmin içindeki o daha derin dünya gerçekliğini tanıma özelliğini korur; Gogol'deki ve büyük ardıllarındaki sezgisellik, insanın içini ürperten o özellik buradan kaynaklanır. Batı gerçekçiliği romandaki mucize öğesini kesinlikle ortadan kaldırır; çünkü mucize romantik bir şeydir; Rus gerçekçilerinin satırları arasında her zaman olmamış bir mucize belirip yiter; çünkü mucize de gerçekliğin bir yanıdır. Akakiy öldükten sonra hayalet olur ve yüksek düzey memurların kürklerini çalar. Bu salt bir romantik ekleme değildir; Akakiy'in yazgısına ve Rus gerçeğine hayalete dönüşmek de dahildir. Rus gerçekçiliğine dahil olan bir başka şey de tümüyle gerçek olmamasıdır. Batı uygarlığının gerçekliği gibi öyle kuru ve katı bir biçimde gerçek değildir. Dış ve iç dünyanın sınırları birbiri içinde erir. Saltikov yalancılığı Rusların ulusal suçu saymıştır.

• İKİNCİ BÖLÜM

Puşkin *Ölü Canlar*'ın birinci bölümünü okuduğu zaman şöyle bağırmıştır: "Tanrım, ne hüzünlü bir yer bu bizim Rusya'mız!" Kitabının yıkıcı etkisi Gogol'ü dehşete sürüklemiş ve üzüntüye salmıştır. İstediği bu değildir; Rusya bunca hüzünlü bir yer değildir

yine de... Bu onun yalnızca bir yanıdır. Kitabının ikinci bölümünde avutucu motifler, güzel, kutsal Rusya'yı göstereceğini bildirir. Ama bu ikinci bölümü yakmıştır, ancak kimi kırıntılar kalmıştır geriye. Çünkü, her durumda, Rusya gerçekten de bu denli hüzünlü bir yerdi. İkinci bölümü yalnızca gerçekdışı kentsoylu azizlerle ve insanın içini okuyan prens yöneticilerle doldurabilmişti.

• DİNE DÖNÜŞ

Bu arada, Gogol'ün kendisi de büyük bir dönüşümden geçti: Yazar olmaktan vazgeçti. İçsel yazgısı Tasso'nunkine benzer. İçindeki dindar insan yavaş yavaş sanatçının üzerine çıktı ve kendi yaratıcı yanını lanetledi. Yabancı ülkelere ve kutsal topraklara yaptığı tedirgin yolculuktan yurda dönünce Rusya'da daha da tedirgin bir gezgin yaşamı sürdürdü. Bir *yurodiviy*, yani yoksul hacı olarak kentten kente dolaştı, dilenerek yaşadı ve katı bir öz-işkenceyle organizmasını ölümüne zayıflattı. Dostoyevski'nin ve Tolstoy'un yalnızca gerçekçilik açısından değil, dine o büyük geri dönüşte de öncüsü olmuştur.

• BELİNSKİ

Son yıllarında artık pek yazmamıştır; yalnızca *Dostlara Mektup*'u kaleme alır; bunda Rusları Ortodoks kilisesine ve çara kayıtsız koşulsuz boyun eğmeleri konusunda uyarır. Can çekişen Gogol'ün mektubunu yine aynı biçimde ölmek üzere olan en büyük Rus eleştirmeni, keskin, savaşçı yazılarıyla gerçekçiliği utkuya ulaştıran ve reform düşüncelerinin tutkulu bir yandaşı olan Belinski (1811-1848) yanıtladı. Gogol'ün dine dönmesinin ve benzeri dönüşlerinin insanlık davası göz önünde bulundurulduğunda ne denli tehlikeler gizlediğini belirterek hatasını yüzüne vurdu. Gogol insanlık davasını göz önünde bulundurduğumuzda dinsel değerlerin en üst düzeyde olduğunu ve toplumsal sorunlara göre başka bir düzlemde yer aldıklarını kabul eder – ama bundan daha insani bir yazgı için savaşımı şimdilik bir yana bırakmak ve bakışlarımızı yalnızca sonsuz konulara çevirmek gibi bir sonuç çıkarırsak –ki bu konuları Belinski kuşkuyla karşılamaktadır– en karanlık gericiliğe hizmet etmiş oluruz.

Gogol ve Belinski'nin savaşımı artık kırklı yıllar boyunca Rus aydınlarının iki partisinin, *Batıcıların* ve *Slavofillerin* sürdürdüğü o büyük savaşıma dahildir. Bu ilkesel savaş şu yönüyle daha da ilginçtir: bizim yazınımızda bu savaş o zamandan beri, hiç durmaksızın sürmektedir. Rus yazınının da yakıcı sorunu, tıpkı Macar yazınının sorunu gibi, Avrupa'yla nasıl bir ilişkinin kurulacağıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir başka sorun düşüncenin halkla ilişkisidir.

• BATICILAR

Batıcıların tutumu açıktır; doğal olarak, Büyük Petro'nun reformunun bir sonucudur: Avrupa'nın ilerici düşüncelerini özümsemek üzere onları Rusya'ya getirmek, halkı ise uygarlık düzeyine çıkarmak gerekir. Ulusun bu süreç içerisinde kişiliğini yitirmeyeceğine güvenmektedirler, ama bu sorun onlar için ikincil bir sorundur; çünkü düşünsel yükselişi ve maddi mutluluğu ulusun kişiliğinden daha önemli saymaktadırlar.

• SLAVOFİLLER

Slavofillerin dünya görüşü daha karmaşıktır. Giydirilen iki yüzyıllık deli gömleğine karşı duyulan antipati düşünsel biçimine onlarla vücut bulmuştur. Yabancılardan nefret edenler bu durumda da ideolojiyi yabancılardan, hatta en çok nefret ettikleri yabancılardan, yani Almanlardan almıştır: Slavofiller, halkları yaşlılık ve gençlik dönemleriyle ve misyonlarıyla organik bir varlık sayan Herder-Hegel-Schelling türü tarih felsefesinden yola çıkarlar. Yaşlı Batı, der Slavofiller, artık görevini tamamladı, çürüdü, bozuldu, artık insanlığa vereceği bir şey yok. Gelecek genç Rus halkınındır. İyi ama Rusya Avrupa'ya neyi öğretecek? Slavofiller Rus Hıristiyanlığında, Rus *mesihçiliği*nde ararlar bunun yanıtını. Bireyci Batılı halklar dünyaya savaşı getirmişlerdir, barışçı Slav ruhu ilerde sevgiyi, İsa barışını getireceklerdir. En büyük Slavofil Dostoyevski *Puşkin Anısına Konuşma*'sında şunları söylüyor: "Son amaçlarına bakıldığında, Rus halk ruhunun gücü dünyanın birliğine, evrenselliğine ve insanlığın birliğine doğru ilerlemekten başka nedir ki? Gerçek Rus, tümüyle Rus olmak, her insana kardeş olmak ya da, isterseniz, evrensel insan olmaktan başka bir şey değildir."

• RUS TARİHİ

Düşünceleri uğruna Rus halkının etnolojisini ve tarihini çarpıtmaları gerekiyordu. Öğretilerine göre, Rus yaşamı Büyük Petro'ya değin mutlu bir idilik yaşamdı. Her türlü kötülük yabancı uygarlıkla çökmüştü Rusların tepesine. Rusları her zaman ezmişler miydi? Doğru, der Aksakov, ama Rus halkının özgürlüğü de işte buna bağlıydı; Rus halkı tüm Avrupa'da bu yüzden tek özgür halktır: Çünkü Batılı devletler zor kullanarak işgal sonucu oluşmuşken Ruslar hükümdarlık etmek üzere Vareg-Norman[9] prensleri *kendileri çağırmışlardır*; öteki Avrupa halklarını prensler Hıristiyan yapmışken Ruslar kendi istekleriyle Bizans kilisesine boyun eğmişlerdir. Rus halkının ana çizgisi onlara göre alçakgönüllülük ve sevgidir.

Slavofiller, Homyakov ile Kiryeyevski ve Aksakov kardeşler yaratıcı değillerdi; Slavofilizmi kalıcılığı açısından daha sonra dine yönelen Dostoyevski temsil etmektedir. Buna karşılık, Batıcılar pek çok yetkin yazar vermişlerdir.

• HERZEN

İlerici düşüncelerin en savaşçı temsilcisi o dönemde Herzen'dir.[10] Rusya ve Avrupa ilişkisine değgin görüşünü şöyle özetler: "Slavlar benimseyici ve o büyük dönüştürülebilme özellikleri yüzünden, öteki halklara göre, başka halklara daha çok muhtaçtırlar. Kendi başlarına kalırlarsa, Bizans kroniğinin belirttiği gibi, şarkılarla kendilerini uyuturlar; ama eğer başka bir halk onları uyandırmazsa nihai sonuca değin ilerlerler." İşte,

9) Vareg: Normanların Yunanca ve eski Slavca adı. (ç.n.)

10) Aleksandr İvanoviç Herzen 1812'de doğmuştur, Jakovlev adında çok zengin bir toprak ağasının oğludur, annesinin soyadını taşımaktadır, çünkü Rus kilisesi ana-babasının yabancı ülkede gerçekleştirdiği evliliği onaylamamıştır. 1830'da öğrenci hareketlerine katıldığı için sürgüne gönderilir. Paris'te, İsviçre'de, Londra'da sığınmacıların siyasal hareketlerine etkin bir biçimde katılır. 1870'te ölmüştür.

tam da bu yüzden –ve burada Herzen de bir mesihçidir, Rus halkının bir misyonu olduğuna inanır– gelecek Ruslarındır, sosyalizmi onlar utkuya ulaştıracaktır.

• ANI YAZILARI

Çok yönlü ve yetenekli Herzen yazınla da ilgileniyordu ve bilgindi de; Paris'te serflerin kurtuluşunun en başta gelen hazırlayıcısı olan *Kolokol* (Çan) adlı dergiyi o yönetmiştir. Yine de, kalıcılığı olan yazıları *Anılar*'dır. Bu dingin, aşırılıklardan uzak yazıların değeri özgürlük hareketleriyle ilgili bir yığın veriden değil, sığınmacıların içinde bulunduğu atmosferi yetkin bir biçimde yansıtmasından gelir. Yüzyılın ellili-altmışlı yıllarında çağın en ilginç insanları, en büyük politikacıları, örneğin, Kossuth, Garibaldi, Mazzini, Victor Hugo, Ledru-Rollin sığınmacı yaşamı sürdürmektedirler. Herzen, Kossuth'un[11] ötekilerden gerçekçi düşünceleriyle ve her şeye baskın gelen ulusalcı duygularıyla ne denli farklı olduğunu anlatır. Ötekiler bir araya gelmekte, tan atıncaya dek ateşli ateşli konuşmakta, planlar yapmakta, yurttan gelecek haberleri dört gözle beklemekte ve bu arada, göçmenin trajedisi olduğu üzere, ruhsal sağlıkları bozulmaktadır. Dünyayı yerinden oynatan planlar yapmaktadırlar, Mazzini kendisine bağlı olanları kesin ölüme birbiri ardına göndermektedir, Orsini bomba atmaktadır – yine de onlar uysal ve soylu bir ruha sahip yüzyıl ortası insanlarıdır, en başta da Herzen'in kendisi, sentimental, geçmişe dalıp giden, cilalanmış güzel sözcükler için ölüp dirilen biridir. Anılarını öylesine ilginç kılan bu çelişkidir.

• TURGENYEV

Batıcıların tapındığı put Turgenyev'di; doğrudur, kendi yandaşları onu taşladıklarınca pek az putu taşlamışlardır.[12]

Eskil, seçkin ve zengin bir toprak ağası aileden gelmektedir. Kendisi de seçkin, suskun, çekingendir ve sonuna dek sanki yüksek soylu bir sanatsevermiş gibi davranır. Yapıtlarına konu sağlayan şey toplumsal katmanıdır. Pişman bir soyludur; ilk öyküleriyle (*Bir Avcının Notları*, 1847-1852), incelikli sanatsal araçlarla serflerin kurtuluşu için savaş alanına çıkar; bunlarla bir anda ün kazanır, Rus Beecher-Stowe'u olacaktır, etkisi de çok büyük ve verimlidir, Çar II. Aleksandr, Turgenyev'i okurken serf kurtuluşu yandaşı olmuştur.

• PİŞMAN SOYLU

Dönüp dönüp karşımıza çıkan kahramanı pişman soylunun kendisi, onun verdiği adıyla "gereksiz adam"dır. Her işe kâhyalarını ve serflerini koşturan kişidir; ülkenin

11) Lajos Kossuth (1802-1894): Politikacı, gazeteci, XIX. yüzyıl Macar tarihinin en büyük kişisi. 1848-49 Özgürlük Savaşlarının önderi. Bu savaşın yenilgiyle sonuçlanması üzerine Osmanlılara sığınmış ve bir buçuk yıl çevresindeki kalabalık yandaşlarıyla birlikte Kütahya'da yaşamıştır. (ç.n.)

12) İvan Sergeyeviç Turgenyev 1818'de Oryol'da doğdu. Çocukluk çağı cana yakın kılmaz onu, Rusça'yı serflerden öğrenir. 1838-41 arasında Berlin Üniversitesi'nde öğrenim görür, öğretim üyesi olmak ister. 1852'de hapsedilir, derken mülküne sürülür. 1854'te ülke dışına çıkar. 1863'te Baden-Baden'e, 1870'te Paris'e yerleşir. Flaubert, Goncourt kardeşler, Zola, Daudet, Maupassant arkadaşlarıdır. Ölümünden önce yazdığı mektupta Rus yazınını Tolstoy'a emanet eder. 1883'te ölmüştür.

üzerine çökmüş olan zulüm onu daha yüce siyasal ve düşünsel zorlamalara girişmekten alıkoymaktadır ve hayalci Slav doğası da onu engellemektedir; yaşamı boyunca ne edeceğini bilememektedir. Aslında, daha önce Anyegin ve Peçorin de bu tip insanlardandır; Turgenyev'in kahramanları öncüllerinden vicdanlarının daha kötü oluşlarıyla ayrılmaktadır. Kendileri ve halk için bir şey yapmaları gerektiğini duyumsamaktadırlar, ama ne yapacaklarını bilmemektedirler, ne olduğunu bilseler bile nasıl olacağını bilmemektedirler, ve eğer onu da bilirlerse, o zaman bunun için gerekli iradeleri yoktur.

• İRADE ZAYIFLIĞI

Bu konuda en başta irade güçleri yoktur. (*Ata Toprakları*, *Soylu Yuvası*, *Bayram Arefesi* vb.) Turgenyev, *Don Quijote ve Hamlet* adıyla bir inceleme yazmış ve burada kendisi dışındaki amaçlar uğruna savaşım veren Don Quijote ile amaçsız, içine kapanık Hamlet'in insanlığın iki temel tipi olduğunu kanıtlamıştır. Eylem insanı için Don Quijote'den başka bir simgeyi seçememesi ne karakteristik bir şeydir! Kendisi, yüreğinin sesine kulak verdiğinde, Hamlet'ten yanadır. Yüzyıl ortası büyük bir haklılıkla irade zayıflığını çağın zayıflığı sayar. Turgenyev'in arkadaşı Flaubert *Education sentimentale*'i yazar, ama Ruslar zayıf iradenin gerçek betimleyicileridir. Bir Fransız belki de bir Turgenyev-karakteri ölçüsünde iradesiz edemez. Flaubert yalnız, sıkı bir çalışmayla geçirmiştir yaşamını; Turgenyev'in başlıca uğraşısı sevilisi olduğu ünlü bir dansçı kadını kentten kente sadık ve alçakgönüllü bir biçimde izlemekti.

• ELEŞTİRMENLER

Belinski'nin ölümünden sonra Rus yazınının en başta gelen eleştirmeni konumuna yükselen Dobrolyubov (1836-1861) *Gerçek Güneş Ne Zaman Doğacak?* adlı incelemesinde Turgenyev'in kahramanlarının edilgenliğini yüzüne vurdu ve Rus okuyucularının, kendilerine eyleme geçiş konusunda yön gösterecek yeni bir kuşağı sahiplenmesi dileğini açıkladı. Turgenyev bunun üzerine en büyük romanı *Babalar ve Oğullar*'ı (1862) yazdı; bu romanda babalarının sentimentalizminden kopan ve şiirden doğal bilimlere yönelen soğuk, mantıklı, nesnel ve devrimci yeni insanı çıkardı sahneye. Romanın kahramanı Bazarov hiççidir (nihilisttir), artık yaşlanan ve seçkin Turgenyev hiççileri nasıl düşlüyorsa o tür bir hiççidir. İlericiler bu portreden memnun kalmadılar, Herzen tümüyle koptu Turgenyev'den, çağın yeni, çok canlı eleştirmeni Pisarev (1840-1868) ise *Gerçekçiler* adlı incelemesinde Bazarov'u savundu. Pisarev'in incelemesi yeni kuşağı tanımak açısından Turgenyev'in romanından daha öğreticidir. Pisarev'in kendisi de yeni bir insandır; doğal bilimlere dayalı bir dünya görüşü ve kadın bağımsızlığı düşüncesi, yani çağın tüm "ilerici" düşüncesinin büyüleyici ve biraz komik bir biçimde naifleştirilişi sarıp sarmalamaktadır onu. İncelemesi Turgenyev'e ve eski kuşağın estetizmine karşı hasımlarını can evinden vuran bir saldırı olmayı amaçlar – ne ki, artık estetik çağ kapanmışsa, o zaman kendisinin de romanlarla ilgili eleştiriler yazmakla değil, daha çok doğal bilimlerle uğraşması gerektiği bir an olsun gelmez aklına.

• ÇAĞA KARŞI

Kendisine bağlı olanların, ilericilerin sahte ve naif saplantılarını, dizginlenemeyen bağımsızlığını Turgenyev'den daha açık bir biçimde hiç kimse görmemiştir. Çağından giderek daha da uzaklaştı ve hüzün dolu *Duman*'ı yazdı; bu romanında hem boş kafalı aristokrasiyle, hem de yaşamlarını yabancı kaplıcalarda, sonu gelmek bilmeyen boş devrimci konuşmalarla geçiren ve tıpkı eski romanların "gereksiz adam"ları gibi hiçbir şey yapmayan sahte sığınmacılarla alay etti. Bunlar da gereksizdirler ve üstüne üstlük dayanılmazdırlar da. Ama yalnızca insanlar konusunda düşkırıklığına uğramıştı, düşünceleri konusunda değil. Hiç değişmeyen bir antipatiyle bakıyordu Slavofillere; *Duman*'ın '*raisonneur*'üne[13] şunları söyletir: "Uygarlık sözcüğü anlaşılır bir şey, kutsal ve lekesiz bir şeydir, ama ötekiler, ulusallık, şan ve şöhret – tümüyle kan kokusu getiriyor insanın burnuna."

• SEVİ

Lirik bir doğası vardır. Her romanı bir sevi romanıdır, en güncel yazıları salt sevi öyküleri olanlardır: *Bahar Dalgaları*, *İlk Sevi* vb. Seviyi Baudelaire ve yüzyıl sonu ozanları gibi o da ruhun yapısını mahveden yazgısal bir hastalık olarak görür. Romanlarında ve öykülerinde sevili erkeklerin tümü alçakgönüllü ve talihsiz kölelerdir; kadın karakterleri onlardan daha da enerjik ve buyurucudurlar. Kadının sevide başlatıcı oluşu bir Rus geleneğidir. Turgenyev'in olağanüstü ruhsal betimleme gücü en başta kadının ve erkeğin savaşımında görülür.

• GÜNCELLİĞİ

Avrupa ölçüsünde dev bir başarıya ulaşan ilk Rus yazarı odur. Batı'nın dikkatinin çok büyük bir ölçüde Rus yazınına yönelmesini sağlayan Turgenyev olmuştur. Doğal olarak, tümüyle yeni bir şey belirdiğinde, öncelikle ilgi gören unsur onda tümüyle "yeni olmayan"dır. Turgenyev'in de böylesine güncellik kazanması büyük Ruslar arasında en az Rus olmasındandır, Batı gözlemine en yakın olan odur. Görkemli yöre betimleri, couleur locale tanımlamaları vardır, ama yöre betimi ve renk dünyası iç dünyayla ilgili, yalnızca ruh üzerine kurulu Rus romanında doğası gereği önemsizdir. Kompoze etmeyi bilen tek Rus o olduğu için sevildi – Rus romanının temel özelliği kompozisyonunun olmamasıdır. Onu keşfedenlerden biri olan Prosper Mérimée betimlemesindeki keskinliği övmüştür – ama Turgenyev'in karakterleri büyük Rusların keskinliğinin yanında silik kalır!

• TARİHSEL YERİ

Daha sonraki eleştirmenleri ve Dostoyevski, onun, seçkinliğinin ve yüzyıl ortası uysal beğenisinin belirlediği belli bir sınırda durduğunu yüzüne vurmuşlardır; karakterleri her zaman incelikli bir biçimde konuşurlar, utanacak hiç ama hiçbir düşünceleri yoktur, beklenmedik jestler patlak vermez onlarda. Turgenyev yüzyıl ortasının karakteristik yazarıdır, geçmişe dalıp giden, elejik, suskun ve yumuşak bir yetenektir; Duma

13) Raissonneur: Yazarın sözcüsü. (ç.n.)

Fils'e, Daudet'ye göre çok daha büyük bir yazar olsa da tarihsel yerine bakıldığında o da ikinci, yani geç dönem sentimentalizmine bağlıdır.

• GONÇAROV

Öteki büyük Batıcı, Turgenyev'in rakibi ve düşmanı Gonçarov'dur.[14] Turgenyev'in meleksi doğasına karşılık, Gonçarov, umutsuz, mani ölçüsünde kıskanç bir yazardır. 1923'te günyüzü gören anılarına göre, Turgenyev'in kendisinden roman konularını çalmakla kalmadığını, Batılı yazarlara, örneğin Flaubert'e sattığını savlar. Katı ve yasaları harfi harfine uygulayan sansür de yazar arkadaşları için büyük üzüntüler yaratmıştır. Serflerin kurtuluşuyla da ilgilenmemiştir. Ne var ki, Turgenyev hiçbir zaman bir *Oblomov* yazamazdı; şaşılası güzellikteki, yalnızca Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin yaratılarıyla eşit düzeyde olan bu yapıtı meydana getiremezdi.

Gonçarov Rus yazınının kentsoylu kökenli tek yetkin yazarıdır. Tüm Rus yazarları arasında *l'art pour l'art* ilkesine en yakın olanın o olması bir rastlantı değildir ve de en çok düşkırıklığına uğramış olan da odur. Tüm ruhsal yapısı Flaubert ile, en büyük kentsoylu yazarıyla akrabadır. Düşünceleri de Batı burjuvasının düşünceleridir: Çalışmak, ehillik ve sermaye biriktirimi kurtarabilir Rusya'yı; eğer Rus insanı bunları becerebilirse. Büyük romanında bu iyi özellikler bir Rus-Alman'da beden bulur. Rus tıpkı Oblomov gibidir.

• *OBLOMOV*

Birçok roman yazmıştır ama bunların arasında dünya yazınına giren yalnızca *Oblomov*'dur. Oblomov karakterinde, bu "gereksiz adam", iyi niyetli, ama eylem konusunda tümüyle yetersiz o sonsuz Rus roman kahramanı tıpkı Falstaff ya da Werther gibi geçerliliği süreklı bir figüre dönüşür. Yüzyıl ortasının ve yüzyıl sonunun insanları yalnızca Rusya'da değil, dışarıda da acımasızca kendilerini gördüler; bir vicdan hesaplaşmasına girişmişlerdir ve *Oblomovculuğun* belirtileriyle ve de olası tedavi yöntemleriyle büyük bir literatür uğraşmaktadır.

Ama Oblomov *yalnızca* tembel, ne yapacağını bilmeyen bir soylu kişi değildir. Her ne denli yaşam biçimi Pál Pató'nunkine[15] benzese de onu Oblomov'dan dünyalar ayırmaktadır. Oblomov'u Oblomov yapan zengin iç dünyasıdır. Dış dünyanın, etkinliğin, yaşam denen şeyin gereğini hiç duymaz. Pál Pató'nun ahlaksal özellikleri konusunda pek fazla bir bilgimiz yoktur; Oblomov iyi ve temizdir, yiğit insanlar onu hayranlıkla severler, kötüler ise onun yanındayken utanırlar. Gonçarov onu insanın yüreğine dehşet salan bir örnek olsun diye yaratmıştı – ve yine de Dostoyevski'nin o görkemli Prens Mişkin'inin akrabasıdır. Bu olağanüstü karakter, yaratıcısının kentsoylu niyetine karşın gelişmiştir.

Oblomov akıllı ve Rus yazınsal geleneklerine uygun olarak etkin bir genç kıza sevilenir; bu kız onu hiçbir şey yapamamaktan olabildiğince "kurtarmak ister". Oblomov

14) İvan Aleksandroviç Gonçarov 1812'de Simbirsk'te doğmuştur. İlk yapıtı *Talihli Yanılgı* 1839'da yayımlanmıştır. 1852'de uzun bir deniz yolculuğu yapar ve *Pallada Fregatt* adlı yapıtında bunu anlatır. *Oblomov* 1859'da yayımlanmıştır. 1891'de ölmüştür.

15) Pál Pató: Büyük Macar ozanı Sándor Petőfi'nin soyluları yerdiği şiirinin kahramanı. (ç.n.)

kararını verir, yeni bir yaşama başlayacaktır, sevili ve mutludur... Ama yeni bir yaşama başlamak o denli güçtür ki. Oturduğu evi değiştirmek gerekecektir, öğle sonrası uykusundan vazgeçecektir, nişanlısının topluluğuna dahil olan sıkıcı insanlar arasında yaşayacaktır. Nişanlısından ayrılmayı yeğler, nişanlısı yetkin bir insan olan Alman'a gider, Oblomov'un kendisi ise ev sahibi kadınla evlenir, giderek şişmanlar, ta ki gut hastalığı onu yere serinceye dek. İşte insanı dehşete salan örnek budur!

• *OBLOMOV* VE *FAUST*

Ama bu örnek o denli de dehşet verici değildir. Çünkü Oblomov kendisini bu yaşam biçiminde bulabilmektedir; eğer nişanlısı onu kurtarmayı başarabilseydi, dayatılan bu daha iyi yaşamda öylesine mutsuz olacaktı ki tıpkı Büyük Petro'nun pseudomorphosis'indeki, Batı kültüründeki Rus'a dönüşecekti. Evet, iki kültürün savaşımından söz edilmektedir burada: Oblomov yalnızca Faust kültürü, "wer immer strebend sich bemüht" kültürü açısından talihsiz, yitik bir insandır – ama aslında tümüyle yitik gibi göründüğünde, ev sahibinin kendisine bir köle bağlılığıyla davrandığı ve eylemsizliğinde onu hiç rahatsız etmediği zaman bulmaktadır mutluluğu; küçük Oblomovcuğu, çocukluk çağının cennetini –Oblomov'un gördüğü düş bunun yetkin bir betimini yapmaktadır– bu sırada bulur, o zamanlar herkesin gün boyu kestirebildiği bir köşesi olurdu, hiç kimse hiçbir şey yapmazdı ve herkes kendisini çok iyi duyumsardı. Oblomov doğum öncesi durumunu, ana rahmindeki tam korunmuşluğu keşfeder yeniden ve bu da yeryüzünde ulaşabileceği her şeyden daha fazlasıdır. Herkes kendi yolu yordamına göre kurtuluşa varır. Bu yüzden, okuyucu, yazarın tümüyle ters niyetine karşın, Stolz'un başına gelenlerle eğlenir; Stolz arada sırada çıkar gelir ve yaşlı gözlerle Oblomov'u tümüyle mahvolmadan önce kurtarmaya çalışır ve yitik Oblomov'un kendisinden, kendisine benzeyen insanların olabileceğinden çok daha mutlu olduğunun ayrımına varmaz.

Eğer yine de melankolik bir romansa, belki de Oblomov'u kıskandığımızdandır bu; kıskanırız, çünkü biz Avrupalılar, koşullarımız elverse bile yaradılışımız gereği kendimize bu debdebeyi, Oblomov gibi olmayı yakıştıramayız. Hepimiz içimizde bir Stolz taşırız, bizleri çalışmaya kışkırtan bir Stolz'dur o ve ona boyun eğmezsek mahvoluruz – ve bu arada Oblomov'un o boş vaktini ve dingin bir biçimde tadına varılan eylemsizliği gerektiren içsel zenginliğini yitiririz.

Gonçarov'un da gizlice bunu göstermek istemesi olasıdır: Zorlu bir amaç ardındaki yaşamın anlamsızlığını, bir yastığın yetip de artacağı gerçek mutluluğu göstermek istiyordu. Kendisi Stolz'a hiç benzemiyordu ve yaşamının son döneminde tam anlamıyla bir Oblomov gibi yaşadı.

• OSTROVSKİ

Rus gerçekçiliğinin büyük oyun yazarı, *Fırtına* adlı sahne yapıtı bizde de sergilenen Aleksandr Nikolayeviç Ostrovski'dir (1823-1886). Oyunlarında romanlardan arta kalan Rus katmanını betimler: Rus tüccarlarını, kentsoylular dünyasını...

• LİRİK OZANLAR

Rus altın çağı büyük lirik ozanlarla da doludur. Devrimci Nekrasov (1821-1878) bunlardandır ve yoksulların ozanıdır; halkçı Nyikityin, çok incelikli Tyutçev (1803-1873) vb. Ama onlar dilsel nedenler dolayısıyla dünya yazını ölçüsünde önem kazanamamışlardır.

DOSTOYEVSKİ VE TOLSTOY

Rus yazını üzerine şimdiye dek söylediklerimizin tümü bir uvertür gibidir. Rus yazınının anlamı Dostoyevski ve Tolstoy'dur.

İki devin okuyucu açısından ortak çizgisi onların yapıtlarını başka yazarlara göre başka bir biçimde okumamızdır: Onlarda yazının "tadına varmayız", çok daha ciddi ve sorumluluk dolu bir konuyla karşı karşıya olduğumuzu duyumsarız: Vicdan hesaplaşmasına benzer bir şeydir bu. Rilke'nin Antik, kimi âzâları eksik bir Apollon-heykeli üzerine görkemli bir şiiri vardır; sanki heykelin her bir yanında bulunan gizli bir gözle insanı izlediğinden ve insana şunu söylediğinden söz eder: Du musst dein Leben ändern.

• DOSTOYEVSKİ

Ama Tolstoy evrensel bir yazarken ve herkese seslenen bir yanı varken, onu okumanın verdiği zevk insanda artan yaşıyla birlikte olgunlaşırken, Dostoyevski[16] herkese göre değildir. Okuyucuların ayrımlaşması kültüre göre gerçekleşmez, Dostoyevski okuyucusunun düşünsel elite bağlı olması gerekmez, elite bağlı olmak da insanın severek Dostoyevski okuduğu anlamına gelmez. Belli bir ruhsal yapı gerekir bunun için. Latin ruhu genellikle pek az duyarlıdır ona karşı. Ve de gerçekten onu yaşamak için iyice genç olmak salık verilir. Genç ruhları öyle sarsar ki bu artık fanatizmdir ve tehlikedir de; Grazia Deledda *Büyü Altında* adlı romanında bu Dostoyevski'ce zehirlenmeyi anlatır.

Tolstoy henüz yazınsal işlerin düzenine bağlıdır; Dostoyevski tümüyle apayrıdır. György Lukács roman kuramından Dostoyevski'yi çıkarır, çünkü onunla yeni bir yazınsal yapıt türü başlar; Spengler de Dostoyevski'ye henüz ölçülüp biçilemeyen, yeni bir yazın çevresinin başında bulunan biri olarak bakar.

• YAŞAMI

Yaşamöyküsü doğal olarak böylesi bir dehayı açıklayamaz, ama yine bir iki anahtar sunar. Dostoyevski *déclassé* idi, hali vakti yerinde, soylu bir babanın tümüyle varlıksız

16) Fyodor Mihayloviç Dostoyevski 1821'de Moskova'da, babasının doktorluk yaptığı yoksullar hastanesinde doğdu. Savaş mühendisliği okuluna gider. Babası 1839'da ölür, Dostoyevski kalan mirasın hemen hakkından gelir, geçimini çevirilerle sağlar. İlk başarısı *İnsancıklar*'dır (1846). 1848-52'de Sibirya'dadır. Yurduna bir er olarak döner, derken subay olarak hizmet sunar. 1856'da evlenir. 1860'ta Petrograd'a döner yeniden, 1861-63'te ağabeyiyle Slavofil bir dergi çıkarır. 1863'te ağabeyi ölür, onun borçlarını Dostoyevski üstlenir. 1867'de yeniden evlenir ve kendisine kredi açanlardan kurtulmak için yurtdışına kaçar, Paris ve Lyon'da bulunur. 1871'de geri döner, borçlarını öder. 1881'de ölmüştür. En önemli yapıtları şunlardır: *Ölüler Evinden Anılar* (Sibirya üzerine) 1861; *Suç ve Ceza*, 1867; *Budala*, 1868; *Ecinniler*, 1870-71; *Delikanlı*, 1875; *Karamazov Kardeşler*, 1880.

oğludur ve tüm yaşamı işkenceye benzer bir savaşımdır, basımevlerinden aldığı avansları "kapatması" gerekir sürekli olarak – incinmişliğinin, aşağılanmışlığının nedenlerinden biri bu olmalı. Gençlik döneminde siyasal bir harekete karışır, ölüm cezası verilir, infaz edilmek üzeredir ve ancak son anda çarın onu bağışladığı bildirilir. Sibirya'da en sıkı çalışma koşulları altında dört yıl kalır, ardından iki yıl boyunca er olarak askerlik yapar. Saralıydı, olasılıkla ruhsal, histerik bir temeli vardı bunun, anlatıldığına göre ilk nöbeti bir serfin babasını acımasızlığı yüzünden öldürdüğünde tutmuştu. Babası ve ağabeylerinden biri hastalık derecesinde içki içen kişilerdi, kendisi ise iskambil oyununa tutkundu. Ruhtaki şeytansılığı dış gözlem yoluyla incelemesi gerekmiyordu.

Bir yaşamöyküsel anekdotu daha anacağız ki, Dostoyevski'nin yaşadığı çevreyi duyumsatalım: İlk romanını yazdığında ve o zamanların önde gelen dergisine götürdüğünde sabah saatin beşinde kapısı çalındı. *Doğal olarak* henüz uyanık olan Dostoyevski kapıyı açtı ve içeriye derginin yöneticisi Nekrasov ve oyun yazarı Grigoroviç girdi. Akşam elyazmalarına baktıklarını ve bir an önce bitirmek istediklerini söylediler. Ama yarıda bırakamamışlardı bir türlü, sırayla birbirlerine okumuşlardı, ancak bu sesli okumayı durmaksızın yarıda kesmek zorunda kalmışlardı; çünkü gözyaşlarına boğulmuşlardı – sonunda da bitirmişler ve hemen kızağa binip Dostoyevski ile konuşmaya gelmişlerdi.

• DÜNYASI

Şimdi kapısından içeri adım attığımız bu dünyada insanlar hiç uyumazlar. (Tolstoy'un karakterlerinin uykuları öyle iyidir ki Pierre sürmekte olan Borodyino çarpışması boyunca uyur.) Gece yalnız başlarına, düşünerek, bir aşağı bir yukarı yürür dururlar ya da birlikte oturur, ölçüsü belirsiz nicelikte çay içer ve ateşli ateşli konuşurlar, kendilerini denetlemeksizin, sanki dakikaları sayılıyınış ve de her şeyi anlatmak gerekiyormuş gibi. Moskova'da ya da Petrograd'da ateşli ve usdışı bir atmosferde yaşarlar ve Dostoyevski'ye göre güzel bir gün sisle birlikte yitip gidecektir.

• ROMAN YAZMA YÖNTEMİ

Romanı –Tolstoy'un dünyası gündüz ve '*plein air*'ken– gececil ve oda karakterindedir. Odanın aydınlatılışı Rembrandt'ı anımsatır. Rol alan karakterlerin giysileri, dış görünüşleri üzerine hiçbir şey öğrenemeyiz, Dostoyevski'de "betimleme" yoktur. Olayları da ivedilikle, ana çizgileriyle anlatır. Anlatım aracı monolog ve diyalogdur. Bu en büyük roman yazarı tümüyle tiyatro oyununa kurguludur. Kurgusu da dramatiktir. Romanları bir felaketle son bulur, cinayetle, intiharla, Sibirya'yla. Felaketi sürekli olarak açık sezdirmeler belirtir: "Ve bu sırada henüz bilmiyordu...", "bu sırada korkunç bir şey oldu..." tümceleri romanlarının dönüp dönüp karşımıza çıkan formülüdür. Bir oyun yazarı gibi o da oyuncularını aynı yerde toplamayı sever. İnsan bu çoğunlukla gece gerçekleşen yığınsal buluşmaları bir zorlamaymış gibi görür, ama onun dünyasında insanların içsel bir zorunlulukla birbirlerini bir kentsoylu gibi olasılık dışı yerlerde ve zamanlarda aramasından daha doğal bir şey yoktur. Okuyucu tam da bu sırada "bunların böyle insanlar" olduklarını duyumsar.

Bu insanlar eylemleriyle bizden başka bir biçimde ilişkilidirler. Eylemler tümüyle beklenmedik bir anda, ruhlarının derinliklerinde, us ile izlenemeyen yollarda ilerler; kolları bir anda kalkar ve kendileriyle konuşana bir tokat indirir, tokatı yiyen de ansızın ve hiçbir açıklama yapılmaksızın bu tokatı niye yediğini anlar, başını önüne eğer ve rıza gösterir. Bir başka yerde, tam da eylem, iradenin yolu ruhun içinde yüzlerce atoma bölünür, iradenin yavaşlatılmış filmine dönüşür: Raskolnikov'un cinayeti, Kirilov'un intiharı (*Ecinniler*).

• CİNAYETLER

Cinayet ve intihar bu atmosferde o denli sık ve o denli doğaldır ki sanki dehşet romanı okuyormuş gibi duyumsarız. Yalnızca Shakespeare bunca ölüyü işlemiştir yapıtlarında. Dostoyevski'nin estetik engelleri yoktur. Örnek aldığı yazar ucuzluktan kaçınmayan Balzac ve çağın önde gelen dehşet romanı yazarı Sue'dür. Dostoyevski romanlarının anlattığı, çoğu zaman, gizli belgelerle, yiten büyük paralarla, suikast girişimleriyle, ilkel gizlerle sıradan bir dehşet öyküsüdür. *Ecinniler*'in sonunda, tıpkı Hamlet'in sonundaki gibi, bir yığınsal ölüm vardır. Yine, yalnızca şunu söylemeliyiz ki, en büyükler ucuzluktan çekinmezler. Tiyatro oyununun ve romanın bitmek tükenmek bilmez konusunun güç kullanılan ölüm olduğunu bilirler. Eğer yazar estetik nedenlerle bu motiften vazgeçerse, insan yazgısının sonul cangıllarını aydınlatmaktan da vazgeçmesi gerekir.

• DÜŞÜNCELER

Ama dehşet romanıyla sınırdaş dramatik kompozisyon yalnızca bir çerçevedir. Dostoyevski'nin büyük gerçekçilerden ayrıldığı yan, gündelik yaşamın karakteristik bir parçasını değil, düşünceleri betimlemek istemesidir. Dostoyevski'nin öteki roman yazarlarının epey üstünde bulunduğu duygusuna kapıldığımızda bu duygumuzun temeli kısmen sorunlarının üst düzeyde olmasıdır. Dostoyevski'nin karakterleri tutkularının değil, düşüncelerinin tutsağıdır. Raskolnikov yalnızca yaşlı kadını öldürmeyi düşünür. Kirilov'un düşüncesi intihardır. Kraft'ın (*Delikanlı*) ölmesi gerekir; çünkü Rusların alt değerde bir soy olduğunun ve bir Alman'ken Rusluğa dönerek yaşamının yanlışını işlediğinin ayrımına varır. Düşüncenin büyüsel bir değeri vardır; Dostoyevski'nin *doppelgänger* karakterlerini bu açıklamaktadır. Doppelgänger'in görevi daha önce Alman romantizminde de kahramanın yapmaya cesaret edemediğini yapmaktır ve bu sırada sanki kahramanın özgür kalmış bilinçaltı gibidir. İlk doppelgänger romanı olan *Bay Golyadkin* henüz Gogol'ün etkisi altındadır; küçük memurun doppelgänger'i kariyer yapar; ama büyük romanların doppelgängerleri artık cinayet işlemektedirler; çünkü ustalarında cinayet düşünceleri belirmiştir: Smerdyakov, İvan Karamazov'un doppelgänger'idir, Verhovenski ise Stavrogin'in (*Ecinniler*).

• DÜŞLER

Karakterleri tutkulu bir gevezelikle düşüncelerini açıklar (Dostoyevski'nin kendisi hiçbir zaman açıklamaz, yalnızca karakterlerini konuşturur) – ama bu düşüncelerin

doğaları açıklanamaz olmalarıdır. Bu romanların arkasında, düşlerde olduğu gibi –ki bunlar aracılığıyla kimi zaman açıklanamayan anlam aydınlığa kavuşur– sürekli olarak daha derin bir anlam olduğunu sezeriz. Dostoyevski'nin romanlarında bu tür düşler kesin bir rol oynar: Hippolitos'un düşü (*Budala*), Svidrigaylov'un düşü (*Suç ve Ceza*) ve özellikle de *Karamazov*'daki Mitya'nın düşü.

• DİN

Rus yazınını Batı için ilk keşfedenler arasında bulunan Melchior de Vogüé, Dostoyevski'nin merkezi düşüncesini "tutkuyu üstlenmek" olarak belirlemiştir. İnsanı tanrısal işlere bağlayan tutkudur. İsa, Dostoyevski'nin yaşantısına göre insanın çektiği acıları kutsamıştır, bunu Tanrı olmasına karşın kendisi de acı çekerek yapmıştır. "Eğer," der, "İsa ve gerçeklik iki ayrı şeyse ve bu ikisi arasında bir seçim yapmam gerekirse, ben İsa'yı seçerdim." İsa ve acı gerçeklikten de ötedir. Dünyanın temeli ve özüdür.

• ACI ÇEKMEK

Çünkü, çekilen acılar, Dostoyevski'nin gördüğü biçimiyle bir rastlantı değildir, bunlar belli insanlara belli saatlerde, daha sonra yok olmak üzere, ardından yeni acılar bunu izlesin diye mi gelir? Hayır, ve de bu öğretisinin en mistik ve en Rus kökenli yanıdır: Acı sonsuzdur ve *kişiliksizdir*. "Senin önünde değil, tüm insanlığın çektiği acıların önünde diz çöküyorum," der Raskolnikov Sonya'ya. Mitya düş görür ve, ister suçlu olsun ister olmasın, Sibirya'ya gideceğini anlar, "çünkü küçük çocuk ağlamaktadır". Herkes her suçta suçludur, der Zosima, o kutsal yaşlı. Bu evrensel ortaklık sonul Rus inancıdır. Kişilik insanı insandan ayıran şeydir, yalnızca yüzeysel bir şeydir bu, önemli değildir, insanın en az değere sahip yanıdır, Dostoyevski'nin gözleri önünde beliren derinliklerde her insan aynıdır, tüm zamanların ortaklaşalığının, toplumsal uzlaşmasının bir parçasıdır. Herkes herkes için acı çeker. Bu türn-acı İsa'dır. Alçakgönüllülükle çarmıhını sırtlanan kişidir, yaşamın gizli anlamını bulmuştur.

• İNANÇSIZLAR

Modern insan, bireyci uygarlığın insanı eskilerden daha talihsizdir; çünkü inancını yitirmiştir. Dostoyevski'nin kendisi de inançsızlığın tüm bunalımlarından geçmiştir, inancına karşılıksız konmamıştır. "Tanrı bana tüm yaşamım boyunca işkence yaptı," der Kirilov. Kurtulamadığı Tanrı'ya karşı verdiği ateist savaşımı pek çok kez betimlemiştir: Svidrigalyov, Kirilov, Stavrogin ve en üst derecede de Karamazov karakterinde yapmıştır bunu. Dostoyevski bu karakterlerle artık yalnızca dünya yazını değil, dünya tarihi misyonuna ulaşır: XIX. yüzyılın en büyük bunalımına –bu bunalım sırasında ruhun Tanrı'dan kopuşu söz konusudur– bir anıt diken odur.

• SLAVOFİL

Gerçek bir Slavofil olarak inancını yitirmiş Batı'yı yargılar. İnsanlığı kutsal Rusya kurtaracaktır; Rus İsa'sı, acının Tanrı-insanı Batı inançsızlığının insan-tanrılarına üstün

gelecek ve daha sonra insanlığı yeni bir kardeşlik içinde birleştirecektir. Ama pek çok Slavofil gibi kendisi de düşüncelerini Batı'dan almaktadır. Etiği Kant etiğidir: İnsan kardeşlerini araç değil, amaç say der öğreti. Eğer tüm dünyayı kurtarmak için bir küçük çocuğu kurban etmek gerekseydi, o zaman bile bu çocuk kurban edilmemelidir der İvan Karamazov. Değer piramitinin tepesinde, onun düşüncesinde de Batılı insanın geçtiğimiz yüzyılda uğruna ölüp dirildiği özgürlük düşüncesi vardır. Ateistin yazgısı özgürlüktür, özgür olduğunu kanıtlamak üzere Raskolnikov cinayet işler, Kirilov bu yüzden intihar eder; İsa da yalnızca kendisini özgürce izleyenleri kabul eder, bu muazzam *Büyük Engizisyoncu Söylencesi*'nden çıkan ders budur.

• RUHSAL BETİM

Dostoyevski için en önemli şey, hiç kuşkusuz, mistik öğretisiydi, romanlarını bunun için yazdı. Batı'da, yine de, dinsel bildirisiyle değil, ruhsal gözleminin gücüyle kendisine tutkulu bir okuyucu kitlesi bulmuştur. İnsan ruhunda yeni bir dünyayı gözler önüne sermiştir; daha önce hiç anlatılmamış olan ruhsal süreçleri bilincin aydınlığına çıkarmıştır. Dostoyevski'den sonra insanı Dostoyevski öncesine göre başka bir biçimde görürüz ve modern "derinlik psikolojisi" bilimi, yavaş ve ağır yöntemlerle, Dostoyevski'nin hayalinin ruhun gizleri üzerine ansızın ve yığınlar halinde sunduğu şeyi işlemeye çabalamaktadır.

• USDIŞI ÖĞELER

Sanatsal ve bilimsel ruh bilgisi Dostoyevski'den önce usçu (rasyonel) bir doğadadır; büyük ölçüde Fransız klasik ruhbiliminin yarattığı hatlarda ilerlemektedir. Aklı, duyguyu ve iradeyi birbirinden ayırmaktadırlar. İçsel savaşım, örneğin, akıl ve duygu birbiriyle çarpıştığı zaman ortaya çıkmaktadır ya da ruhta iki karşıt yöndeki duygu ya da irade birbiriyle savaşım içindedir. Aralarında süregiden savaş, örneğin, Balzac'ta diyalektik bir karakterdedir: İki karşıt duygu gerekçelerini sıralar, ta ki sonunda biri üstün gelinceye dek; çünkü gerekçelerinin, sahte gerekçeler olsalar bile, daha baskın oldukları ortaya çıkmaktadır. Dostoyevski ruhun usçu doğaya sahip olmadığını bilir, süreçlerinin diyalektikle hiçbir ilgisi yoktur. Akıl, duygu ve irade çözümlenemeyecek bir birlik içindedir, insan ruhunda en çelişkili şeyler bile yan yana yer alır, aynı şey iki değişik anlamda olabilir. Ruhsal yaşam öyle karmaşıktır ki her türlü usçu düzenleme onu sahte bir kılığa sokar. O karakterlerini hiçbir zaman çözümlemez, onları kaotik durumlarıyla, öz-çelişkileriyle birlikte sunar.

• KARARSIZLIK

Ruha bakışının temel yasası modern ruhbiliminin kararsızlık, karmaşık duygular beslemek adını verdiği şeydir: Sevgi ve nefret tümüyle birbirine yakın komşulardır ve çoğu kez de sevgi nefrettir, nefretse sevgi. Sürekli olarak karşımıza çıkan motif sevginin nefrete dönüşmesi ya da tersidir: Düşmanlar hıçkırarak birbirlerinin boynuna sarılırlar, dostlar bir katil gibi birbirlerinden nefret etmektedirler. Aglaya, Prens Mişkin'e, eğer tüm bu acılara hatırı için katlanacak olursa, onu daha büyük bir biçimde ödüllendirmek

için korkunç acılar çektirmektedir; Kamas, babasına, Versilov'a acılar çektirmektedir; çünkü kendisini yine de sevmesini istemektedir. İyilik ve kötülük birer hayalet gibi birbirlerini çekmektedirler: Versilov, Kamas'ın annesini yoldan çıkarır; çünkü büyük arılık ve utangaçlık onda saldırgan dürtüler uyandırmaktadır; Rogojin cinayeti Mişkin'de sonu gelmez iyilik ve merhamet kaynaklarının fışkırmasına yol açar.

• RUHUN KENDİSİ

Batı yazınının ruhu en ayrıntılı bir biçimde bilenleri, örneğin, Stendhal ya da Thackeray, çoğu zaman, ruhu betimlemeyip toplumsal uzlaşmaları, *'behaviour pattern*'ları, uygarlığın insan ruhuna bir giysi gibi giydirdiği davranış örneklerini çözümlerler. Hakları da var; pek çok insan toplumsal katmanının davranış kurallarına göre yaşar ve düşünür. Ama Dostoyevski'yi insanın uzlaşmalarla ilgili bölümü pek ilgilendirmez; karakterleri arasında bu yüzden kuralların bağlamadığı, içlerinden doğrudan doğruya ruhun kendisinin dile geldiği *outcast*, toplum dışı insan çoktur. Ruh yalnızca Shakespeare'de böylesine dolaysız bir biçimde konuşur; ama orada anlatım bulduğu sitilize edilmiş dramatik dil içsel süreci maskeler. İnsanlar genellikle büyük Batılıların betimlediği gibidirler – ama kimi zaman son anda daha yabanıl, daha gerçek benlikleri, Dostoyevski'nin betimlediği yönleri patlak verir. Dostoyevski'nin romanları böylesi "kaçınılmaz son" anlarında geçer.

• KARAKTER

Bir insanın ruhu onu doğrudan doğruya yönetiyorsa, o insan karakter olamaz. En güçlü "davranış örneği"ne karakter diyoruz, her koşulda işleyen, kısa devreleri olmayan şeye bu adı veriyoruz; güvenilirlik, tepkilerinin hesaplanabilir oluşudur karakteri karakter kılan. Toplumsal uzlaşmalardan yoksun kılınmış ruh tümüyle ne yapacağı belli olmayan bir ruhtur ve tümüyle güvenilmezdir. Dostoyevski'nin karakterleri genellikle "zayıf karakterlerdir", verdikleri sözü tutmazlar, alabildiğine etki altında kalırlar ve her zaman, her şey beklenir onlardan. Batılı kentsoylu onlarla bir geceyi olsun severek geçirmek istemez. Zayıf karakterleri onları sürekli olarak berbat durumlara sürükler. Dostoyevski *berbat durumların* şaşılası ustasıdır. Karakterleri neredeyse bu berbat durumları ararlar, bu durumda rahat ederler, bu berbat durumun yol açtığı aşağılanma onların ruhunun doğrudan doğruya açılımını sağlar. *Budala*'da, Dostoyevski'ce bir tesadüf sonucu bir araya geliveren toplulukta, herkesin yaşamında en aşağılık eyleminin ne olduğunu anlatması oyunu oynanmaktadır. Topluluğun her üyesi kendisinden utanır – ama yine de oyuna katılır.

• PATOLOJİ

Bu çevrede rahatsızlık duyumsamayan, yalnızca kentsoylu ruhuna sahip insan değildir. Dostoyevski'nin dünyası gerçekten de hasta bir dünyadır – belki de onun tanıtıcı işareti olan en belirgin özellik budur. İnsanları sinir bunalımı geçirirler, çıldırırlar ve çıldırmazlarsa bile içlerinde her zaman için yanlış yapan bir şey vardır. Alman ve Fransız romantizminin ilkel girişimlerinden sonra patolojiyi yazına ilk sokan odur. Bu yenilik

bir sonraki dönemin yazınında kesin bir önem kazanacaktır; bu konuyla ayrıntılı olarak orada ilgileneceğiz.

• SEVİ

Sevi, onun dünyasında göreceli olarak küçük bir rol oynar. Sevisel tutku her ne denli karakterlerinin itici gücü olsa da (Rogojin, Mitya), Dostoyevski sevdalıları çoğu zaman dışarıdan izler. Bu açıdan saygın yüzyılının çocuğudur. Sevi hiçbir zaman geçen yüzyılın ortasında olduğunca bir uzlaşma konusu olmamıştır ve Dostoyevski'yi insandaki uzlaşmalar ilgilendirmemiştir; buna karşılık, çağın utangaçlığı onu da sevinin derinliklerini günışığına çıkarmaktan alıkoymuştur.

• İNCİNMİŞLİK

Özsaygının ruhsal betimindeki yeri daha da merkezde konumlanır. Seksüel olgular üzerine kurulu Freud çözümlemesinin Dostoyevski'den öğreneceği çok şey yoktur; buna karşılık, daha sonraki bir başka derin ruhbilimi akımının, Adler'in "*bireysel psikolojisi*"nin keşfettiği her şeyi yüz kez daha iyi bir biçimde söylemiştir. "Daha az bir değer taşımak", "protesto", "aşırı telafi duygusu" karakterlerinin en temel olmasa da en sürekli itici öğesidir. Karakterleri, ilk romanlarından birinin başlığının da belirttiği üzere, *incinmişler ve aşağılanmışlardır*; aslında, bu, her romanına da başlık olabilirdi. Yalnızca basit ruhlar bilmez incinmişliği. Atasal ortak yaşamdan kopup da birey olan, kentsoylu toplumunun üyeleri olan kişilerin tümü de incinmiş kişilerdir. Başka bir şey değilse en azından toplumun katmanlaşması, insanla insan arasındaki ayrım onları aşağılanmış kılar. Birey olmak aşağılanmak demektir; çünkü kendisinden daha farklı, daha zengin, daha talihli bireyler vardır. Bu incinmişlikten kurtulmak için iki yol vardır: Toplumu değiştirmek ya da kendimizi değiştirmek. Birincisi Dostoyevski'nin sonsuz bir ölçüde nefret ettiği nihilistlerin yoludur; çünkü görünüşte insanı mutlu kılan düşüncelerin ardında hiç önemi olmayan bir incinmişliğin gizli olduğunu duyumsar. Öteki yol ise Prens Mişkin'in Hippolitos'a salık verdiği şeydir: "Bizden uzaklaşın ve mutlu olduğumuz için bizi bağışlayın." İncinmişlik toplumsal ortaklaşalık duygusunda, alçakgönüllülükte, kişiliksiz acının yaşanmasında çözülür.

• ŞEYTAN

Derin ruhbiliminde Rus romanının sürekli başkahramanı olan pişman soylu, yani gereksiz insan da şaşırtıcı yeni ufuklar kazanır. Bunlar Dostoyevski'nin en heyecanlı, en gizemli karakterleridir: Svidrigalyov (*Suç ve Ceza*), Versilov (*Delikanlı*), *Stavrogin* (*Ecinniler*) ve *İvan Karamazov*. Soylu insanları iradesi zayıf kişiler değil, iradeleri iki olanak arasında, Tanrı ve Şeytan arasında inme inmiş gibi kalakalmış kişilerdir. Ve de eğer irade gösterirlerse vah onlara – irade kötü yola yöneltir, iyi olan insanın kendisini bırakmasıdır. Dostoyevski yalnızca Tanrı'ya inanan biri değildir, İvan Karamazov'a uğrayan ve yalnızca bir kâbus olduğunun sanılmasına izin vermeyen şeytana da inanır. Salta, nedensiz kötülüğe, Kant'ın "köktenci kötüsüne" inanır, ki bunun varlığını gerçekçi bakış açısı yadsımaktadır. Büyük

gerçekçilere göre (Dickens dışında) gerçekten kötü insan yoktur – ama Svidrigalyov ve Stavrogin öyledirler. Vicdanları korkunç ve nedeni belirsiz suçların baskısı altındadır, Byron'ın soylu bir biçimde şeytansı kahramanlarına göre cinlere daha yakındırlar. Gizemli, iki karşıt duygu arasında gidip gelen ruhlardır, Yeraltı Dünyası (cehennem) gibi, onlar da gözden geçirilemezlerdir, onlar üzerine bir görüş oluşturmak olanaksızdır.

• KURTULUŞ

Onların karşısında varoluşlarını gerçekçi görüşün yadsıdığı salt iyiler yer alır: Dostoyevski'nin unutulmaz genç azizleri, Prens Mişkin ve Alyoşa Karamazov. Bunca güzel ve iyi karakterleri yalnızca eski söylenceler çizebilmiştir; Gökler Ülkesini bir gerçeklik sayan o eski çağlar. Dostoyevski için gerçekliktir bu. O bu yeryüzünde Zosima'dan dönerken yıldızlı gökyüzü altındaki gecede yaşayan Alyoşa gibi, nöbetleri tuttuğunda Prens Mişkin gibi kurtuluşu yaşamıştır. Dostoyevski ruhun dünyasal bağlarından kurtulup yükseldiği o uzun anları bilir. Kirilov *Ecinniler*'de şöyle konuşur: "Beş ya da altı saniyeyi geçmeyen ve benim birdenbire sonsuz, tümüyle oluşmuş uyumun varlığını duyumsadığım anlar vardır. Bu dünyasal bir şey değil; göksel olduğunu söylemiyorum, yalnızca insanın dünyasal biçimiyle buna katlanamayacağını söylüyorum; fiziksel olarak dönüşüme uğraması ya da ölmesi gerekir. Sanki insan birdenbire tüm doğasını tanır gibi olur ve şunu söyler gibidir: Evet, bu çok iyi. Bir öfke sarmaz insanı, sevince benzeyen bir şey sarar. İnsan bağışlamaz, çünkü bağışlayacak bir şey yoktur. İnsan sevmez... Ah, bu, sevginin çok daha üzerinde bir şeydir. En tuhaf olanı da bu duygunun öylesine belirgin olması ve de sevincin öylesine büyük olmasıdır. Bir beş saniye daha sürse, insan ruhunun buna dayanamayacağını, yok olması gerekeceğini sanır. Bu beş saniye boyunca bir yaşamı yaşıyorum ve onun uğruna tüm yaşamımı veririm, buna değer. Buna on saniye dayanabilmem için tüm fiziksel varlığımın dönüşüme uğraması gerekir."

Kirilov –ve Dostoyevski– bu anları sara nöbeti öncesinde yaşar. Fizik ötesi ve bedensel hastalık tuhaf, çözülemez bir biçimde birbirine kaynaşır, Dostoyevski'nin gizemli dehasında en yüce göksel ve en kırılgan dünyevi şeyler mistik bir birlik içindedirler.

• DOSTOYEVSKİ VE TOLSTOY

Dostoyevski ve Tolstoy[17] ortak bilinçte yan yana yaşamaktadır; Goethe ve Schiller gibi "ikiz yıldızlardır". Her ikisi de Rus'tur. Thomas Mann'ın ortaya attığı Goethe ve Schiller ile koşutluk gerçekten de pek çekicidir. Schiller'e ruhlara karışmış, düşüncelerle savaşan, hasta bir beden sahibi Dostoyevski karşılık gelir, Goethe'ninki ise Tolstoy'dur. Dış çizgilerde de onları rahatlarının yerinde oluşu, seçkinlik, erkenden tadına varılan

17) Kont Lev Nikolayeviç Tolstoy 1828'de zengin, soylu bir ailenin çocuğu olarak Yasnaya Polyana'da doğmuştur. Ana-babasını çocukken yitirir. Üniversite yıllarından sonra mülküne taşınır (1847-51) ve köylülerine karşı iyi davranmaya çalışır, derken, 1851'de aldanmış bir yürekle Kafkasya'da subaylık yapar. İlk kitabı *Çocukluk Çağı*'nı (1852) burada yazar. 1854-55'te Sivastopol savunmasına katılır, 1855'te Petrograd'a gider ve yazınsal yaşama dahil olur. 1860-61'de köylerinin okulları için halk eğitimi görmek üzere yurtdışına çıkar. 1862'de evlenir, Yasnaya Polyana'daki mülküne yerleşir. 1910'da ölür.

dünyacıl ün ve yaratıcı gücü azalmaksızın ulaşılan uzun yaşam benzer kılar. İnsan her ikisini de tam bir ak sakallı dede olarak düşlüyor. Utku dolu yaşlılık çağı, onlara neredeyse bir seçkinliğin bağışlandığının elle tutulur bir belirtisi gibidir. Ama tanrıların gözdesi olduğu bilinci Goethe'yi bir Olympos sevinciyle doldurmuşsa da, bu, Tolstoy'u tedirgin etmiş, vicdan azaplarını artırmıştır.

• ÖZYAŞAMÖYKÜSEL İNSAN

Goethe'yle en büyük ortaklığı kendisinin de bir özyaşamöyküsel insan oluşudur, onun yapıtları daha çok bir evrensel günah çıkarmanın kırıntılarıdır. Dostoyevski karakterlerinin ardında tümüyle yitip giderken, Tolstoy "kendisini tırnak içine almayı" sevmez, görüşlerini açıklamak üzere anlatmayı keser, yazarlık uğraşısına özyaşamöyküsel bir üçlemeyle başlar (*Çocukluk Çağı*, *Yeniyetmelik Çağı*, *Gençlik*) ve büyük romanlarındaki Pierre, Levin ve Nyehlyudov'un maskesi altında kendisini sergiler. Özyaşamöyküsel insanın temel çizgisi, Goethe'nin *Ehrfurcht von sich selbst* dediği şeydir: Kendisine karşı derin bir saygı ve buna karşılık olarak da dünyadan kayıtsız koşulsuz bir sevgi beklentisi. Çok değer verdiği Rousseau gibi Tolstoy da kendisini dünyaya olduğu gibi, hiçbir düzeltme yapmaksızın, hatta yanlışlarını belirginleştirip itiraf ederek tanıtmak ister; bunun nedeni insanların kendisini *yine de* nasılsa öyle sevmelerini istemesidir; çünkü bizi gerçekten seven, yanlışlarımızı da seven kişidir. Nişanlı olduğu sıralar gelecekteki eşine delikanlılık çağı günlüğünü baştan sona okutmuştur; gençlik çağının sevi serüvenleri de bunun içindedir.

• GÜNAH ÇIKARMA

Yazar olmak için zorunlu olan gönüllü itiraflar Ruslara özgü bir inanç olan itirafların ahlaksal gücüne eklenir. Tolstoy'un sarsıcı tiyatro oyunu *Karanlığın Gücü* (1886'da yazmıştır) devasa bir biçimde suçu açıkça kabul edişle doruğuna ulaşır; Dostoyevski'nin kahramanları da zaman zaman günahlarını açıkça kabul etmenin gereğini duyarlar. Tolstoy en önemli kuramsal yazılarından birine yalnızca yazınsal nedenlerle *Günah Çıkarma* adını vermemiştir, yazıları yalnızca Goethevari anlamda günah çıkarma parçaları değildir, dinsel anlamda da öyledirler ya da, daha doğrusu, açıkça günah çıkarmalardır.

• TANRI'YI ARAYIŞ

Tolstoy'un kendi portresine benzeyen roman kahramanları "gereksiz", soylu kişilerdir, neredeyse basitliğe varacak ölçüde temiz ruhlardır; çoğu kez Oblomov gibi ne yapacağını bilemeyen kişilerdir ve Oblomov'dan daha içtendirler; onları sevmemek olanaksızdır, her okuyucu onlarda kendisini bulur, çünkü tepkileri en normal tepkilerdir. Tanrı'nın eziyet ettiği kişiler değil de Tanrı'yı arayan kişilerdir ve bu yönleriyle tıpkı Dostoyevski karakterleri gibi bir öneme sahiptirler: Ateistin yanı sıra "arayış" peşindeki karakter, XIX. yüzyılın ikinci yarısının en önemli düşünsel tipidir. Ama Tanrı'yı arayan kişi aslında Dostoyevski'nin tanrısızına göre daha olumsuzdur: İvan Karamazov *var olan* Tanrı'yı yadsır, Levin *olması gereken* Tanrı'yı arar. Dostoyevski Tanrı'nın var olduğundan emindir; Tolstoy sanki varmış gibi davranır.

• SANATÇI

Tolstoy geç dönem yazılarından birinde (*Sanat Nedir?*) gerçek sanatın üç göstergesini belirler: İçtenlik, açıklık, özgünlük. İçtenliği yazılarının günah çıkarma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Modern okuyucunun *yalnızca* yazın olan, yazarın bir teminat olarak tüm varlığıyla ardında yer almadığı her türlü yazıya karşı bir yabancılık duyduğunu kabul eder. Açıklık, bir yazar için, Tolstoy'un bir insandan beklediği en başat ahlaksal erdemle aynı şeydir: Basitlik. En büyük amacı olduğu üzere yazdıklarını en basit insanın bile anlaması doğrultusunda çaba göstermişse de, buna, belki de, yalnızca olağanüstü *Halkçı Öyküler*'iyle ulaşmıştır; büyük romanları da okuyucuda bunları sanki kendisinin de yazabileceği duygusunu uyandırır; çünkü içlerinde herkesin gördüğünden başka bir şey yoktur.

• GERÇEKÇİLİK

Ancak sanatsal açıdan en önemli beklenti özgünlüktür. Tolstoy sanki hiç kimseden bir şey öğrenmemiş gibidir. Oysa, biçimsel açıdan yenilikçi değildir, romanları kurala uygun, gerçekçi romanlardır, olağanüstü karakterlere, olağanüstü çevrelere yer vermez, her şey en alışılmış biçimiyle yer alır kitaplarında. Ama her şeyi sanki ilk kez kendisi görmüş gibi yazmayı bilir. Yapıtları dünyanın yeni baştan belgelenmesinden başka bir şey değildir; var olan her şeyi hesaba katar ve ne denli *gerçek* olduklarını anlatır: Bir insanın resimden anlamadığı halde bir ressamın işliğini ziyarete gitmesi, genç bir kızın ilk gittiği baloda titreyerek ilk kavalyelerini beklemesi, genç bir babanın bir çocuğu olduğunun bilincine ilk kez varması, bir askerin ateş hattına girmesi ve insanın ölmesi vb. Okuyucunun duyumsadığı en büyük sevinç sürekli bir öğrenme duygusudur: Her şeyin gerçekten de böyle olduğu, bunu kendisinin de duyumsadığı duygusu. Bu özdeşleşmeyi başka hiçbir kitapla ilgili olarak bu ölçüde hissedemeyiz. Tolstoy'un kitapları bizden, hepimizden söz ederler. Tıpkı nereye geçersek geçelim bize bakan resimlere benzerler. Eğer sanatın amacı gerçekliğin tam bir betimiyse, o durumda Tolstoy en büyük yazardır.

• BÜTÜNSELLİK

Romanlarında her şey bulunur; Tolstoy'un yapıtları tıpkı Homeros'un ve Shakespeare'inki gibi tüm dünyadır. Ama onun bütünselliği de her sanatsal bütünsellik gibi eksiktir: Düşünsel dünya eksiktir içlerinde. İnsanları yazına, sanata karşı duyarsızdır, bundan söz edilmez romanlarında. Ve belli bir tek yanlı eğilim vardır, özellikle de geç dönem yapıtlarında, acılara ve çirkinliğe karşı bir eğilimdir bu. Dostoyevski de ateşli, bir kâbusa benzeyen karakterlerinin ayakları yere bassın diye, bir yere demir atsınlar diye grotesk bir biçimde çirkin, insanda işkence duygusu uyandıran gündelik çizgileri kullanmayı sever – ama Tolstoy'da bu motifler amaçsızdır, kendiliğindenlik söz konusudur, tuvaletlerin yerinin ayrıntılı betimi, yapıtlarındaki yaşamın belgelenmesi işlemine dahildir.

• ROMANLARI

Her ne denli öykünün de ustaları arasındaysa (*Polikuska*, *Üç Ölüm* vb.) ve her ne denli kısa romanları arasında da *İvan İlyiç'in Ölümü* ve özlü, insanın yüreğine korku

salan *Kreutzer-Sonat* (1890) gibi başyapıtlar varsa da, gerçek olağanüstülüğü büyük romanlarda çıkar ortaya. "Düşüncesinin doğal yolu," der Romain Rolland, "bireysel yazgıların romanından orduların ve halkların yazgısına çıkar, bunlarda milyonların iradesi birleşip kaynaşır." En başta gelen romanı *Savaş ve Barış*'tır (1864-1869).

• *SAVAŞ VE BARIŞ*

Bu muazzam Napoléon çağı romanında her şey, insan yaşamının tüm zenginliği vardır – yalnızca, her nasılsa, Napoléon çağı eksiktir. Karakterleri günümüzde de yaşıyor olabilirlerdi. Bir iki önemsiz çizgi yaşadıkları çağı belli eder ya da etmez. Tolstoy, belki de, tarihsel roman yazarlarının "çağ atmosferi" serpmeye alışkın oldukları çok ucuz ve ukalaca eğilime karşı yabancılık duyuyordu. Ama çağın tarihini ne ölçüde ihmal etmişse, genel olarak tarih konusundaki bildirisi o ölçüde çoktur. Belgelenecek nesneler dizisine dahil olan şey kimi dönemler değil, tarih olgusudur. Tarihin gerçekten nasıl olduğunu anlatır. Bakış açısı anti-bireyseldir, Rus bakış açısıdır söz konusu olan: Tarihte tekil insan göz önünde bulundurulmaz, bütün ele alınır yalnızca, milyonların iradesi bir bütün oluşturur: Büyük insanlar yoktur. Napoléon'u acınası bir figürdür; ordusunu kendisinin yönettiğini sanır, oysa ordu onu yönetmektedir. İdeal komutan o değildir –çünkü tek buyruğunu bile yerine getirmezler–, kendisini ve ordusunu yazgıya emanet eden Kutuzov'dur.

• *ANNA KARENİNA*

Öteki büyük romanı *Anna Karenina* (1875-1877) içinde yaşadığı çağda geçer. Belki de en yetkin yapıtı budur; Tolstoy'un kendi çağını ve katmanını, kendisini (Levin) ve yaşamıyla bağlantılı insanları nasıl gördüğü burada açığa çıkar. Sevinin ve evlilik yıkımının romanı olarak da en büyüklerden biridir. Oysa, Tolstoy bu romanı keyifsizce bitirmiştir. Yazarken bir bunalıma kapılmış ve bunun sonucunda tüm yazarlık çalışmasını yargılayıp mahkûm etmiş, peygamberlik dönemi başlamıştır.

• *DİRİLİŞ*

Üçüncü büyük romanı *Diriliş*'i (1900) artık yaşlılığının geç döneminde yazmış ve içinde din ahlakı inanışlarına sanatsal bir biçim vermiştir. Ama roman şans eseri bu konuya saplanıp kalmamıştır. Tolstoy yoksul insanların yaşamına ve ölümüne ilişkin engin deneyimlerini değerlendirir. Bu kitap acıların ansiklopedisidir, dünya yazınının en sarsıcı yazılarından biridir.

• YAŞAMA SEVGİSİ

Ama yaşam yine de güzeldir. Bunu Tolstoy gibi duyumsatan pek az yazar vardır, acıları hesaba katmakta üzerine yoktur. Romanlarında ne çok çocuk ve tümüyle genç delikanlı ve kız vardır! Onların varlıkları sevimli, hayvansal bir sıcaklık yayar. Doğa da ne güzel ve sıcaktır; romantize edilmemiş, pozlara bürünmemiş, yalnızlığa gömülmemiş, birlikte yaşayan "gerçek" doğadır. Yaşamı bu denli adanmışlıkla belgelemeyi ancak onu

çok seven biri başarabilir. Tolstoy'un romanlarını muazzam, hiçbir şeyin yok edemediği bir yaşama arzusu sarıp sarmalar, onun gözünde her şey önemli ve her şey değerlidir; çünkü gizli gizli William Blake ile aynı düşüncededir: "Yaşayan her şey kutsaldır."

• BEDEN VE RUH

Dünyayı tüm bedeniyle yaşar. En özgün alanı bedenin ve ruhun karşılıklı etkisidir. İnsan betiminde dışarıdan içeriye doğru ilerler: Karakterlerinin dış görünüşünü, davranışlarını, konuşma biçimlerini aktarır ve bu işaretlerden yola çıkarak içsel durumlarını okur. Yalnızca insanların ne duyumsadığı konusunda değil, köpeklerin ve atların ruhsal dünyası konusunda da bilgi sahibidir. Diyalog, Dostoyevski'nin yaşamsal öğesi onda ikincil öğedir; insanları konuşmadıkları zaman açıklamada bulunurlar, hiçbir şey düşünmedikleri zaman –ama bedensel ortaklaşa duyguları kendileri yerine düşünür– yalnızca davranışlarıyla kendilerini anlatırlar.

Mereskovski dikkatimizi Tolstoy'un kadın karakterlerinin çoğu zaman öldüklerine ya da hayvansal bir yaşam biçimine geçtiklerine çeker. *Savaş ve Barış*'ın büyüleyici Nataşa'sı evlendikten sonra şişmanlar, dış görünüşüne aldırmamaya başlar, cimrileşir ve yalnızca çocuklarının kundağını inceleyip araştırır. Ve Tolstoy gözle görülür bir biçimde bunu onaylar: "Gerçek" yaşam budur, içten, basit ve herkesinkiyle ortak olan budur. Başka her şey yapmacıktır ve uzlaşmadır.

• PEYGAMBER

Yaşlılık dönemi Tolstoy'u, yani yeni bir din kurucusu ve genel dünya reformcusu daha önce ta gençlik çağı yazılarında ve mektuplarında da göze çarpar. Pierre ve Levin her şeyi bilirler, ama yaşamlarını öğretiye adamaya henüz kalkışmamışlardır. "Pişman soylu" tipi Tolstoy'da doruğuna ulaşır; pişmanlıkla kalmayıp bunu eyleme ve öğretiye dönüştürmeye çabalayan kişi odur. Ve basitlik arzusu da onu peygamber kılar. Basitlik arzusu yaşamın sonu gelmez bir biçimde artan karmaşasının bilincine vardığı kimi dönemlerinde biteviye ortaya çıkar; Erasmus dinbilimini kutsal metne geri dönerek basitleştirmeyi bu biçimde arzular, Tolstoy'un doğrudan atası *Rousseau* tüm toplumsal yaşamı doğaya geri dönerek bu biçimde basitleştirmek ister

Tolstoy, mujike, Rus köylüsüne geri dönmek ister.

• İNCİL YAŞAMI

Onlar gibi yaşayalım ve gerçek basitliği bulalım. Tolstoy'a göre mujikler İncil'in öğretilerini sözcüğü sözcüğüne algılamaktadırlar. Bunu biz de yapalım: Mal varlığımızı yoksullara dağıtalım; gösterişli yaşamdan vazgeçelim; mujik gibi giyinelim, gereksinme duyduklarımızı kendimiz yapalım, kol gücümüze göre yaşayalım. Uysal ve de bağışlayıcı olalım, kötüye karşı koymayalım, bize taş atana ekmek verelim; en soylu düşünceler uğruna yapılsa bile savaş cinayet ve küfürdür. Böylece, başka bir yönden yola çıkıp aynı yere, Slavofil Dostoyevski'nin olduğu yere, *non-resistence*, yani direnmeme ilkesine çıkar, "barışçı, sabırlı Slav ruhu"nun mesihçiliğine varır.

• KÜLTÜR KÖTÜMSERLİĞİ

Sanattan ve bilimden de vazgeçilmelidir. Sanatın varoluş anlamı çağın dinsel bilincini açıklamaktır. Eski Yunan, Yahudi ve Ortaçağ'ın sanatı bu tür bir sanattı. Rönesans'tan beri sanatın dinsel bir içeriği yoktur, salt yüksek katmanların hizmetindedir, gereksiz ve lüks bir maddedir. Shakespeare, Michelangelo ve Beethoven de gereksizdir; kendisinin daha önce yazdıkları da zararlıdır. Yalnızca dinsel duyguyu açıklayan sanatın bir değeri vardır ya da çağın temel dinsel ideali değerlidir: Çağımızda bu evrensel kardeşliktir.

• TOLSTOY VE KİLİSE

Ama her şeyden önce inanmamız gerekir. Tolstoy İncil'i bulduktan sonra tuttuğu yolda devam etti ve Ortodoks kilisenin öğretilerini özümsemeye çabaladı. Bu sırada bunu yeni bir bunalım izledi. Kilisenin her konuda İncil'e dayalı olmadığı sonucuna ulaştı; dünyasal egemenlik karşısında kayıtsız koşulsuz bir saygıyla eğilmekteydi, savaşa izin vermekte, utku için dua etmekteydi, yani kan dökmenin başarısı için yakarıyordu. Kilisenin dinsel öğretileri de mantıklı akılla çelişmektedir, tümü salt bir masaldır, aslında, İsa öyküsü de bir yığın söylenceden biridir – İncil'in yalnızca ahlaksal öğretileri dikkate alınabilir. Romain Rolland'a göre, Tolstoy'un kültür kötümserliğinde bir yığın katman kibri vardır, bir yüksek soylunun "entelijensiya"yı, yazınla ve gevezelikle yaşayan ve Rusya'da Batı kültürünü temsil eden kentsoyluları küçümsemesi vardır. Kendi anlayışına göre dinsel gerçeklikler arasında seçimler yapışında da naif bir yüksek soylu sanatseverliği söz konusudur. Sonuçta, kendisini yadsıyan kiliseye yüz çevirir ve yeni bir tarikatın, İsa'sı olmayan bir Hıristiyanlığın kurucusu olur.

• ÇELİŞKİLER

Çağdaşları ve kimi zaman onu izleyen çağ da Tolstoy'un büyük çelişkisi, öğretisi ve gerçek yaşamı konusunda severek dedikodu yaptı. Mujik gömleğinin altına ipek gömlek giydiğini, ölmeden ancak birkaç gün önce hacca gitmek üzere kontluk arazisi Yasnaya Polyana'yı terk ettiğini ileri sürdüler. Ama asıl büyük çelişki derinlerde yatıyor.

Tolstoy'un bir Tanrı vergisi olan zengin, muazzam ve açık doğası, yaşamı ve güzelliklerini Shakespeare ve Goethe soyundan büyük bir sanatçı olmaya adamıştı. Ama toplumsal durumu, yani pişman bir soylu oluşu, yüzyıl sonunun dinsel bunalımı ve kimbilir daha hangi kişisel zorunluluklar düşünür Tolstoy'u yaşayan Tolstoy ile karşı karşıya getirmişti. Yaşamı onaylamak yerine yaşlılık çağına ulaştığında yaşamı yadsımanın sözcüsü oldu, geçmiş yüzyılların katı kaçınıklığını canlandırdı. Düşünür, içindeki sanatçıyı yadsıdı.

Sanatçı Tolstoy'un her zaman ve her konuda hakkı vardır. Ya din düşünürü olarak Tolstoy'un?... Mantıklı aklın incelemesinden sonra gelen Hıristiyanlığı Hıristiyanlık değildir, din de değildir; Spengler'in dediği gibi, "düpedüz yanılgıdır. Tolstoy İsa'dan söz etmiş, ama Marx'ı düşünmüştür".

7.
İskandinavlar

Dünya yazını kitabımızın girişinde de belirttiğimiz gibi, yaklaşık olarak XIX. yüzyılın ortasına değin yazın iki klasik dilin, üç büyük modern Latin dilinin ve iki büyük Germen dilinin yazınıdır. Ama XIX. yüzyılda "kültür" "uygarlığa" dönüşünce ve o zamana değin geçerli olan dünya kavramı her açıdan gevşeyip genişleyince yazınsal *oikumene*nin[1] sınırları da açılır ve dışa doğru genişler, Batı ve Orta kesimlerden sonra Kuzey de dünya yazınına eklenir. İskandinav halklarının yazını dünya yazınına aşağı yukarı Rus yazınıyla aynı zamanda katılır.

• GERÇEKÇİLİK

XIX. yüzyılın ortasının düşünce dünyasında kentsoylular Avrupa ölçüsünde salt bir egemenliğe ulaşırlar, İskandinavya devletleri Avrupa'nın en gelişmiş kentsoylu ülkeleridir. Aristokrasinin bu üç ülkeden Norveç'te hiçbir rolü yoktur. Köylülerle kentsoylular arasında başka yerlerde olduğu gibi büyük bir uçurum bulunmaz; köylüleri bilinçlendiren Lutherciliktir, kentler kırsal yörelerdedir ve sakinleri atasal üretimle maddi açıdan da doğrudan bir ilişki içindedirler. İskandinav ülkelerinin yaşamı dış olaylar açısından yoksuldur, büyük dönüşümlerini kansız bir biçimde gerçekleştirirler; buna kuzeyin iklimi ve katı Protestanlığın sıkıcı, sesleri körelten etkisi katılır; tüm bunlar Kuzey insanını basit, gündelik yaşamında, dışa kapalı, özel bir çevrede kendisini ve sanatını bulmaya yöneltir. Onu her şey mantıklı, ayrıntılı bir *gerçekçiliğe* yönlendirir, yüzyıl ortasının ve yüzyıl sonunun insanının hoşuna giden sanatsal bakışa götürür.

1) Oikumene: Evren. (ç.n.)

• TEMEL TİP

Rus yazınının temel tipinin "pişman soylu" olduğunu görmüştük. Bir parça zorlamayla İskandinav yazınının temel tipinin, tam tersine, suçsuzluğundan yakınan kentsoylu olduğunu söyleyebiliriz. Daha renkli, daha zengin yaşamlara duyduğu nostaljinin acısıyla kıvranan, saygınlık içinde geçirdiği sıkıcı yıllarından dolayı pişmanlık duyan kentsoylu. Bu yörede yazarın kendisi de, İskandinavlara yakın duran Kuzeyli Alman Thomas Mann'ın söylediği gibi, böyle bir "verirrter Bürger"dir: toplumun ciddi, mantıklı ve saygı duyulan bir üyesidir, yazarların arasında pek çok üniversite öğretim üyesi, papaz, piskopos vardır – ve bu yazar çoğu kez pek fazla gizlenmiş bir biçimde kitapları aracılığıyla nostaljisini itiraf eder.

• BİREYCİLİK

Üçüncü karakteristik çizgi ise –yine Rus düzlüklerinin büyük ortaklaşalık duygusuna karşıt olarak– inatçı bireyciliktir, bu bir Viking mirasıdır. "Kendin ol der" Ibsen ve bu beklentiye karşılık her türlü hümanistik ve toplumsal ortaklaşalık idealini önemsiz bulur. Rus yazınının her türlü güç hattı *merkezcil*dir, topluluğu arar, İskandinavlarınki ise *merkezkaç* niteliklidir, yalnızlığa koşar.

AYDINLANMA VE ROMANTİZM

• HOLBERG

Dünya yazını ölçüsünde ilk İskandinav yazarı Norveç doğumlu, ama Kopenhag'da yaşayan Ludvig Holberg'dir.[2] Usçuluğun ve erken dönem Aydınlanması'nın olağanüstü karakteristik bir kişisidir. Tuzlanmış bir balık gibi kurudur; fanatik mantıklılığıyla o çok saygı duyduğu Büyük Petro'yu anımsatır. Örneğin, neden erkeklerin çevresini değil de kadınların çevresini yeğlediği konusunda gösterdiği gerekçe çok karakteristiktir: Çünkü kadınlar sürekli olarak budalaca şeylerden söz ederler ve bir fikir işçisi için en iyi dinlence budur.

• KOMEDİLERİ

Gezginlik yıllarının en güzel aylarını İtalyan komedi oyuncularıyla birlikte oturduğu Roma'da geçirmiştir. Tiyatro oyunları İtalyan '*commedia dell'arte*'nin kuzey çeşitlemeleridir. İtalyan komedi oyuncuları yalnızca taslağı (*canavaccio*) işleyip gerisini emprovize ederken, sistematik Kuzeyli yazar bu yapıt türünü katılaştırır, sürekliliği olan bir

2) Ludvig Holberg 1684'te Bergen'de doğmuştur. Babası askerdir. Dinbilimi öğrenimi görür, sık sık yurtdışına çıkar, Almanya'da, Paris'te, Oxford'da bulunur, ünlü bir polihistordur (çok yönlü bilgin). 1718'den başlayarak Kopenhag Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. Yaşlılık döneminde içine kapanıklığıyla ve cimriliğiyle ünlüdür, 1747'de daha sonra Sorö okuluna bırakmak üzere bir baronluk satın alır. Oyunlarını Kopenhag'daki Dan Tiyatrosu için yazmıştır ve bunlarla oradaki Fransız tiyatrosuyla rekabet etmeyi amaçlamıştır. En iyileri 1724-27 arasında yazdıklarıdır. 1754'te ölmüştür.

metin yazar. Mizah büyük ölçüde burada da uşakların işidir ve adları da çoğu zaman Henrik'tir. Dövüş sahnesi çok önemlidir; açık saçık şakalar için de uzağa gitmelerine gerek yoktur. Toplumsal açıdan oyunlarının en ilginç yanı, alt katmanlara, küçük kentsoylulara ve köylülere yer vermesidir; Dan yazını daha başladığı sıralarda demokratiktir. En ünlü oyunu, özellikle de demokrasinin daha sonraki en büyük hasmı olacak sanatsever politikacıları, küçük kentsoylu ve soylu katmanının "her şeyi en iyi bilenlerini" alaya aldığı *Politikacı Çizmeci*'dir. *Jeppe pa Bjerget*'i Dan köylüsünün ikili değer taşıyan, saygıya ve aşağılanmaya değer karakterinin betimidir. *11 Temmuz* (Danimarka'nın aldığı borçları bu tarihte ödemesi gerekiyordu) çok eğlenceli bir aldatma komedisidir. Günümüz okuyucusu için *İthakalı Ulysses* daha da eğlencelidir; Holberg bu parodide, bir iki saat içinde, rakip Alman tiyatrosunun kırk yılın öyküsünü anlatan büyük Barok oyunlarını gülünç duruma düşürür. Ama oyun bunun da ötesindedir, tüm Barok dünya anlayışının, kuru usçuluğun bakış açısıyla karikatürize edilmesidir. Bu oyunda şişirilmiş, yüksekten atan kültürel biçemi, Fransız taklitçiliğini, aşırı kibar sevisel afra tafrası, mitolojik yapıyı, Barok kahramanlığını gülünçleştirir. Yarattığı atmosferi yansıtması açısından şu şakayı sunalım: Bir adam yitirdiği tek oğlunu aramaya gider ve geri döndüğünde artık dört oğlu vardır.

• BELLMAN

İlk büyük İsveçli ozan Carl Michael Bellman da (1740-1795) benzer biçimde gerçekçiliğin öncüsüdür. Bu Kuzeyli Villon, şiir dizilerinde --en ünlüsü *Saatçi Fredman'ın Mektupları*'dır (1790)– meyhanelerde mahvedilen yaşamını belgeler. Sarhoş saatçi Fredman'ın, ondan daha sarhoş müzisyen Mowitz'in ve güzel, yıkılmaz Ulla Winblad'ın Stockholm gecelerindeki serüvenlerini ve duygularını anlatır keyifle. Rokoko dans müziği üzerine kurulu bir natüralizm söz konusudur; köhne meyhanelerin bira ve daha sert içkilerinin pis kokusu arasında Baküs, Venüs ve gerçek, büyüleyici yaratıklar belirir, sonunda da kayığıyla Kharon çıkagelir.[3]

Preromantizm Avrupa'nın öteki halkları için olduğu gibi İskandinav halkları için de kurtarıcı bir etki yaratmıştır. Ossian başarısından sonra dünya ölçüsünde gelişen Kuzey kültü İskandinavların dikkatini de daha XVII. yüzyılda keşfettikleri ve yayınladıkları, üç ulus arasından hangisini ilgilendirdiği konusunda kapıştıkları ve sonunda da unuttukları Ortaçağ yazınımıza çekti. İskandinav romantizmi o zamana dek izlenen Fransız örneklerinden Alman romantizmine yönelir büyük bir sevgiyle; çünkü Almanlar, Klopstock ve çevresi daha önceleri Kuzey mitolojisini özümsemişlerdir ve şimdi sıra İskandinavların miraslarına sahip çıkmalarına gelmiştir.

1800'de Kopenhag Üniversitesi şu soru üzerine bir yarışma açmıştı: "Yunan mitolojisi yerine Kuzey mitolojisi kullanılsa, bunun şiire bir yararı olur mu?" Yarışmayı Adam Oehlenschläger kazandı ve hemen bunu bir görev bilip çalışmalarına başladı.

3) Kharon: Eskiçağ Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasının kayıkçısı; ölülerin ruhunu sınırdaki ırmaktan öte yana taşır. (ç.n.)

• OEHLENSCHLÄGER

Oehlenschläger (1779-1850) Danların çelenkli ozanıdır; erdemlerinin karşılığı olarak Kopenhag Üniversitesi'nin estetik profesörü olmuş ve uzun yaşamı boyunca sayısız kral göğsüne liyakat madalyası takmıştır. İyi eğitim görmüş, biçimine güvenen, biraz sıkıcı bir ozandır; tıpkı böylesi resmi büyüklerin genellikle olduğu gibi. Henrik Steffens'in (1773-1845) doğrudan doğruya yerinden, Jena'dan getirdiği Alman romantizminden yola çıkmış ve 1802'de üniversite derslerinde bunu yaymaya başlamıştır. Oehlenschläger daha sonraları "romantizmin ölçüsüzlüklerinden kurtulmuş", tıpkı Grillparzer gibi bir klasik-romantik olmuştur. Büyük ulusal konuları "işlemiştir", Kuzey söylencelerini (*Helge*, 1814; *Kuzeyin Tanrıları*, 1819 vb.) alabildiğine yumuşatarak şiir dizilerine dökmüş, Kuzey söylencelerine ve *Bin Bir Gece*'ye (*Aladdin*, 1804) dayanarak sahne oyunları yazmıştır. Almanca'ya kendisinin çevirdiği ve Goethe'nin hiç beğenmediği *Correggio* adlı oyunu yurdunun sınırlarını aşmıştır. Maddi kaygıların mezara sürüklediği, ama karısı sevdiği, çocuğu yetenekli olduğu ve resimlerini Michelangelo övdüğü için dinginlik içinde ölen ressamdan söz eden sevimli, biedermeier bir oyundur.

• İSVEÇ ROMANTİZMİ

İsveç romantizmi biraz geç bir tarihte, 1810'da Atterbom'un yönetimindeki *Phosphoros* adlı dergiyle yola koyulur. *Phosphoros* mistik Alman romantizminin temsilcisidir, onu dengelemek üzere bir yıl sonra ulusal, İsveç romantizmini utkuya ulaştıran *Got Birliği* kurulmuştur. Tegner bu kümelenmeye bağlıdır.

• TEGNER

Tegner'in[4] başyapıtı *Frithiof Söylencesi*'ne (1825), açıktır ki, Oehlenschläger'in *Kral Helge*'si ve benzeri çalışmalar örnek olmuştur. Manzum öykünün şiir ölçüsü burada da havaya uygun olarak şarkıdan şarkıya değişir, çoğunlukla lirik kıtalardır, ama içinde *heksametros* da vardır, *blank verse* de, hatta Nibelung döneminin ve Eski İskandinav çağının aliterasyonlu şiiri de, öyle ki, tüm yapıt sanki bir şiir bilgisi kitabının örneği gibidir. Kuzey sagasını[5] o da yabanıllığından ve biedermeier çağının beğenisini incitecek her türlü öğeden arındırır: Frithiof ve Ihgeborg –tüm alçakça iftiralara karşın– geceler boyunca Baldur korusunda bir başlarına söyleşmektedirler yalnızca, Frithiof istemeden Baldur Kilisesi'ni yakar ve böylece, iradesi dışında, "kutsal yerdeki kurt", kutsal şeylere saygısızlık eden biri olur ve ağlayarak uzaklaşır; zamanla Baldur Tanrı'yı, Ingeborg'un ailesini ve bozuştuğu herkesi yatıştırır. Manzum öykü biedermeier çağların gözdesi olmuştur. Yirmi dört kez Almanca'ya, on altı kez İngilizce'ye, yedi kez Fransızca'ya çevrilmiştir; Vilmos Győri'nin çevirisi en iyi Macarca çevirilerden biridir. Brandes

4) Esaias Tegner 1782'de Kyrkerud'da, Varmland'da doğmuştur. Babası rahip, ataları köylüdür. 1810-25'te Lund Üniversitesi'nde Yunanca öğretir, 1826'dan başlayarak Vawjö piskoposudur. 1825'ten beri çektiği sinir hastalığı 1840'ta iyice artar. 1846'da ölmüştür.

5) Saga: Efsanevi kahramanlardan söz eden düzyazı anlatı; erken Ortaçağ İskandinav (özellikle Eski İzlanda) halkçı yazınının kendine özgü ürünüdür. (ç.n.)

zamanında İskandinavya'da her genç kıza *konfirmation* sırasında armağan olarak bu kitap verilirdi; olasıdır ki, bu güzel alışkanlık o zamandan beri sürmektedir.

• KAHRAMANLIK

Ama Tegner, yine de, salt biedermeier bir ulusal büyük olarak kalmaz; izlediği Oehlenschläger'den ve kendisini taklit eden Longfellow'dan daha büyüktür. Tutturduğu kahramanca ses tonu zorunlu bir çelenkli-ozan davranışı değildir, uysal, küçük kentsoylu çalgıcısını saklamaz – Tegner'de gerçekten de XII. Karl'ın o akılsızca büyük seferlerindeki ateşinden, "büyük alevden kopan bir yalaz" yaşıyordu. İsveç dili de öteki Germen dillerinden daha çınlayıcı bir yapıdadır; sözcük sonu zengin 'o'larını ve 'a'larını yitirmemiş olan tek dildir; ses yapısına bakıldığında da tınılı, ozansal tek dildir. *Frithiof Söylencesi* İsveççe dinlediğimiz ve tek harfini olsun anlamadığımız zaman bile güzeldir. Tegner'in imgelemi de kahramancadır; muazzam Shakespeare görünümleriyle düşünür; kartallarının, der Brandes, tümü de armalara göre kuşlardır. Sözcükleri törensel bir yücelikle sel gibi akar, Vergilius ve Schiller yöresinden gelen, doğuştan büyük bir hatiptir; kendisiyle ilgili olarak altın bir lavta olduğu söylendiğinde, bunun hiç de boş bir söz anlamına gelmediği kişilerdendir.

Dan romantizminin gerçek iki uluslararası büyüğü ancak çok sonraları, otuzlu-kırklı yılların ortasında ortaya çıkar: Andersen ve Kierkegaard.

• ANDERSEN

Hans Christian Andersen (1805-1875) *Yaşamımın Öyküsü* adlı yapıtında yaşamını biedermeier tatlılığı taşıyan bir biçemle anlatmıştır. Yaşamının baştan sona bir masal gibi olduğunu, canlı, gün ışığıyla dolu olduğunu söyleyerek başlar. Anlattığı olgulara her ad verilebilir, ama gün ışığıyla dolu olduğu söylenemez. Yetiştiği çevre, köylü-proleter çevresi hiç de idilik değildir ve küçük Andersen başarıya ve üne karşı duyduğu sınırsız arzuyla neredeyse insanın içini ürperten bir figürdür, bu da yetenekten çok bir çılgınlığı çağrıştırır. Bir çingene kadını, kehanetiyle, annesini bu yeniyetme oğlunu, doğuştan yetenekli bu çocuğu biriktirdiği tüm parasıyla ve iyi ruhların desteğiyle Kopenhag'a göndermeye teşvik eder. Kocaman elleri ve kocaman ayakları olan bu çocuk, her ne pahasına olursa olsun, dansçı ve şarkıcı olmak istemektedir; uyurgezer birinin duyduğu güven duygusuyla kendisine yardımı olabilecek herkesin kapısını çalar. Kimileri kovar, kimileri yardım eder, ama genellikle biedermeier temelli iyi huyu onun lehinedir, neredeyse belirli bir gerekçesi olmaksızın yıllarca korunur, kralın yardımıyla İtalya'ya bile gider, ta ki yurtdışı başarıları aracılığıyla yurdunda da o düşlediği ünü kazanıncaya dek, sonunda kıyıya ulaşmıştır, çirkin küçük ördek artık parıltılar saçan bir kuğu olmuştur.

• MASAL

Oysa, ondan ne bir dansçı ne de bir şarkıcı çıkmıştır, hatta oyun yazarı ya da romancı da olamamıştır. Dünya ölçüsündeki büyüklüğünde masalsı bir şey, çirkin küçük ördek

motifi gibi bir şey vardır: Yeteneğin ve tarihsel anın şaşılası bir buluşmasıdır bu. Masalı bir yapıt türü olarak keşfeden romantizmdir, Grimm Kardeşler'in derlemeleri Avrupa ölçüsünde izleyici bulur, ta ki sonunda vakit gelip de Andersen ortaya çıkıncaya dek. O zamana dek okuyucular da masala karşı yatkınlık kazanmıştır; gerçekliğin önünden kaçan ikincil romantizm de aslında masaldan başka bir şeye yatkın değildir. Andersen tam da masalı sanatsal bir yetkinliğe ulaştırmakla çağının belki de en saygın yazarı olmuştur. Masallarını çocuklara yazar, ama yetişkinlerin yüksek sesle okuması için; biçimsel açıdan çocuklara, ama içerik açısından yetişkinlere seslenir. Ve, gerçekten de, masalları insanın bir çocuk gibi gerçekten de sarsılmış bir biçimde dinlemesi gerektiği noktaya ulaşmayı başarmıştır, insan bunları yetişkinlik çağında yeniden eline aldığında daha da sarsılır.

• GERÇEKÇİLİK

Masalları artık gerçekçilik çağının masallarıdır: Onlara bu büyüyü sağlayan, belki de, masal kahramanlarını tam da yedi başlı ejderhayla boğuştukları ya da başka bir masalsı eylemle uğraştıkları sırada görmemizdir (eski tiyatro oyunlarının insanları da yalnızca oyundaki rolleriyle görülür), Andersen'in masallarında perilerin ve masal hayvanlarının gündelik ve özel yaşamlarına bir göz atma fırsatı buluruz. Köpük kızlarının ve –sit venia verbo[6]– köpük erkeklerinin o büyük peri buluşmasında, masanın başında kendilerini yabancı duyumsamamaları için su kovasında oturduklarını biliriz; gezgin ateş biçiminde beliren tüm kötü ruhları ateşlerle yapılan bir geçit töreni için çağırmışlardır vb.

• KONULAR

Çocuklara seslendiği için onun dünyasında en çok çocuklar rol oynar, derken, evcil hayvanlar, masalsı yaratıklar ve sonunda da nesneler. Andersen nesnelerin ozanıdır, bu yanıyla izlenimcilerin öncüsüdür. İlkelerine bağlı kurşun asker, birbirine sevili porselen prenses ve porselen baca temizleyicisi, bir topa sevili, kendi ekseninde dönen salyangoz, tüm bu Andersen nesneleri bizim için hiç unutulmayan tanıdıklar olarak yaşamlarını sürdürürler. Biedermeier yaşamın kısıtlı sahnesini, incik boncukla tıka basa dolu, cana yakın, insana dost odayı bir değnek dokunuşuyla masal ormanına dönüştürmeyi başarmıştır.

Çünkü tuhaf, yüz yılda bir gelen özdeşleşme yeteneğiyle her şeyle özdeşleşmeyi bilmiştir. Bir Noel ağacının ne duyumsadığı konusunda hiçbir kuşkusu yoktu, bacağının yanındaki fare ne duyumsar, kış ne duyar, ya da bahar, yıl? görkemli kozmik masalı *Yılın Öyküsü*'nde anlattığı bu konular onun için apaçıktı. Hayvanlar ve nesneler masallarında bir parça ikiyüzlü ve züppedir, bu özellikleri anlatıcılarından miras kalmıştır onlara: Leylek anne yavrularının üstüne tünemişken leylek baba onun yanında katı ve törensel bir pozda tek ayak üstünde gözcülük yapmaktadır çatıda; çünkü –der– insanlar benim onun kocası olduğumu bilmiyorlar ve, hiç kuşku yok ki, bir üst makamın buyruğu üzerine burada dikildiğimi sanıyorlar ve de bu öyle seçkin işi bir şey ki!

6) Sit venia verso: "İzninizle şöyle diyecek olursak" anlamında Latince deyiş. (ç.n.)

En güzel Andersen masalı olan *Suratsız Küçük Ördek*'in bitimi Brandes'in hoşuna gitmez. Ördeğin bir kuğu olduğunun ayrımına vardığında en son kuğu şarkısını söyleyerek uçması ve ölmesi gerektiğini söyler; bunun yerine bir park süsüne dönüşür, çocukların kendisine ekmek ve çörek vermeleri onun için bir gurur kaynağı olur. Ama Andersen'in kendisi de bu tür bir ördek-kuğuydu, onda olağanüstü olan da budur: Uysal bahçelerin, biedermeier dünyanın tek, hiç kimseye benzemeyen dâhisidir.

• KIERKEGAARD

Søren Kierkegaard'ın (1813-1855) tuhaf karakteri yazın tarihinin değil de daha çok felsefenin konusudur. Resmi kiliselerin yumuşak, ılımlı Hıristiyanlığına karşı, ahlaksal idealin pazarlık konusu yapılmaksızın, kayıtsız koşulsuz gerçekleştirilmesi uğruna sürdürdüğü gözüpek savaşın İskandinav yazarları üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Günümüz düşünürleri ise varoluşçuluk felsefesi denen felsefenin kurucusu olarak onun önünde saygıyla eğilirler. Yazınsal açıdan en önemli yaratısı *Ya, Ya Da* (1843) adlı yapıtıdır. Yapıtın ilk yarısında sevi kuramını ve evliliğin olanaksızlığını çözümler, ikinci yarısında ise gerçek sevinin ancak gerçek bir evlilikte gerçekleşebileceğini kanıtlar. Kendisi yine de evlenmemiştir; bir kıza evlenme önerisinde bulunmuş, ama ardından aksi yaradılışıyla onun yaşamını mahvedeceğini düşünerek onu kendisine bağlamaya hakkı olmadığını düşünmüştür. Kierkegaard'ın tek romanı *Bir Baştan Çıkarıcının Günlüğü, Ya, Ya Da*'nın bir bölümüdür; bunu eski nişanlısını avutmak için yazdığı söylenir, böylesi bir adama varmamakla ne iyi ettiğini göstermek için yazmıştır. Kendisi ise tüm yaşamı boyunca terk ettiği nişanlısına bağlı kalmıştır.

• RUNEBERG

Fin ulusal romantizminin ozanı Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) İsveççe yazmıştır şiirlerini, Finliler ancak yüzyılın ortasında geliştirirler ulusal dildeki yazınlarını. Runeberg'in şiirleri *Stal Asteğmenin Masalları* adıyla (1848 ve 1860) Ruslarla yapılan savaşı ve yurt sevgisini dile getirir.

• NORVEÇLİLER

En son sırada, epey geç bir biçimde gelişen Norveç romantizmidir ve bu da Norveç düşüncesinin Dan vesayetinden kurtulduğu sırada olur. Norveç'in kültürel başkenti yüzyıllar boyunca Kopenhag'dır, Holberg olgusunda da gördüğümüz üzere en yetenekli oğullarını oraya gönderir. Norveç yazınının bağımsızlık hareketi kırklı yıllardaki özgürlük coşkusuyla başlar, önderi, tıpkı halk yüksek okullarının kurucusu Danimarkalı Piskopos Grundtvig (1783-1872) gibi aynı zamanda ozan ve komutan olan Henrik Wergeland'dır (1808-1845). Hareketin ilk büyük silahı, Asbjørnsen ve Moe'nin yayınladığı Norveç halk masalları derlemesidir, derken, bunu Norveç halk şarkılarının keşfedilmesi izler.

Norveç romantizminin kendine özgü bir dilsel sorunu da vardır: Kısaca, Norveçli çocuklar Danca yazmaktadırlar; Danca, yani *Riksmål* ülkenin resmi ve konuşma dili-

dir. Şimdi, folklorun keşif yaşantısı içinde Norveç köylülerinin dili olan ve kimi ağızlarını büyük ölçüde kendi gönlüne göre seçerek kurallarını belirleyen Aasen'in yarattığı *Landsmål*'ın yazından *Riksmål*'ı kovması için uğraşmaktadırlar. Ama Landsmål utkuya ulaşamadı, büyük Norveçliler, Ibsen ve Bjørnson Danca yazdılar, ama eski yazarlara göre Norveççe sözcükleri ve deyimleri daha büyük ölçüde kullandılar.

IBSEN VE BJØRNSON

• IBSEN

Norveç yazınını dünya yazınının önemli bir bölümü durumuna getiren Henrik Ibsen,[7] gecikmiş halkçı-ulusal romantizm çevresinden çıkar.

Yaşamı boyunca verdiği yapıtları kapalı ve organik bir kompozisyondur. Bu yalnızca en büyükleri belirten bir işaret olagelmiştir. Ama, öte yandan, bu dev sanki doğuştan seçilmişlerin arasında değilmiş gibidir, ne yaşamı ne de yeteneğinin gelişimi tanrıların gözdelerininkine benzer. Yıkıma uğramış bir büyük kentsoylu aileden gelmektedir, çocukluğuna ve doğduğu yörelere dönüp baktığı zaman sürekli olarak duyumsadığı, onun uzaklarda, kuzeyde bir yerde bulunduğu ve o yörelerde her zaman kış olduğudur. "Yaşamın öyle bir yere konumlanmıştı ki," diye yazar Bjørnson, Ibsen'e, "güneş hiçbir zaman onu sahiplenemedi." İlk yazıları hiçbir aslan pençesinin izini göstermez; içlerinden biriyle ilgili olarak çalıntı olduğu suçlamasında bulunulmuş ama bu tehlikeyi atlatmıştır; başarı kendisini çok geç göstermiştir. Tüm yaratılarında kendisinden çıkmayan ve soğuk bir biçimde matematiksel olan bir şey vardır, Tanrı'nın gözdesi yazarların göksel dinginliğini, sevincini bilmez. Brandes'in ona yakıştırdığı "unheimlich" sıfatı hem kişiliğine hem de yazılarına uygun düşer. Kuzey ve gecedir.

• GENÇLİK DÖNEMİ YAPITLARI

Ibsen'in gençliğinde Norveç tiyatrosu Norveç'te yerleşmiş olan Dan tiyatrosuna karşı, tıpkı bundan birkaç onyıl önce yurdumuzda Alman tiyatrosuna karşı savaşım veren Macar tiyatrosu gibi, bir bağımsızlık savaşı veriyordu. Bu savaşıma Ibsen de bir dramaturg ve tiyatro oyunu yazarı olarak katılmıştır. İlk oyunları ulusal romantizmin hizmetindedir. Halk şarkıları derlemelerinin etkisiyle *Solhaug Bayramı*'nı (1856) halk şarkısı biçiminde yazar, derken, saga biçiminde *Helgelan Kahramanları*'nı (öteki adı *Kuzey Seferi*'dir, 1858) kaleme alır, bu ikincil biçimde artık Ibsen gerilimi ve Ibsen sorunsalı baş gösterir. Tıpkı János Arany'ın bu sıralarda doğan yapıtı *Buda'nın Ölümü*

7) Henrik Ibsen 1828'de Skien'de doğmuştur. Ana-babası yoksul düşer, Ibsen Grimstad'da eczacı kalfası olur 1844-50 arasında. (Macar özgürlük savaşçıları üzerine şiirlerini bu sırada yazar.) 1849'da Kristiania'ya geçer, 1851-57 arasında Bergen, sonra da 1857-62 arasında Kristiania Norveç Tiyatrosu'nun dramaturgudur, 1858'de evlenir. 1863 yılında devlet bursuyla Roma'ya gider, bu tarihten sonra yaşamını burada, Münih'te ve Dresden'de sürdürür, maddi durumu giderek daha da iyi olur. 1891'de kesin dönüş yapıncaya dek yurduna arada sırada gitmiştir. 1906'da ölür.

gibi, Ibsen de bu oyunda atasal büyük konuyu, Nibelungen Söylencesini bir aile oyununa dönüştürür, aile içi bir konu durumuna getirir. Romantik dönemini *Tahta Göz Koyanlar* (1863) kapatır. Oyunda skald[8] Bratgeyr, Ibsen'in estetiğini dile getirir: "Tanrı bana acılar bağışladı, böylece ozan oldum." Ibsen'in de kendisini bulmasını sağlayan acılar olmuştur sonuç olarak; görmezden gelindiği acı yıllar, kuşkulu Ibsen'in kendisine güven duyan ve utkuya ulaşmış Bjørnson'a karşı o soğuk çıkışları anlatıma kavuşur bu oyunda; Ibsen'in her yapıtı gibi, matematiksel soğukluğu ve soyut sorunlarına karşın, bu oyun ve ötekiler aynı zamanda kişisel bir itiraftır da, bir mektubunda kendisinin de vurguladığı üzere, bu yapıtların ozanlarının, yani Ibsen'in bir "yaşam-konumunun açıklanmasıdır".

• ORTA DÖNEM

Bir sonraki dönem ozan olarak Ibsen'in en iyi dönemidir, iki muazzam manzum oyununu, *Brand*'ı (1866) ve *Peer Gynt*'ü (1867) bu sırada yazar. Norveç ulusal sorunlarının büyük ölçüde üstüne çıkıp en büyük soruna, *bireycilik* sorununa yanıt arar bunlarda. Bu sorunun olgunlaşmasını yazındaki ilk ortaya çıkışından, Milton'ın Şeytan'ından başlayarak Byron romantizmi boyunca ilerleyip ta en yüksek noktaya, Ibsen'e ulaşıncaya dek izlemiştik. "Ötekiler gibi, büyük örnekler gibi ol." Hıristiyanlık ve hümanizm bunu öğretmişti, geçmiş budur. "Kendin ol", yeni olan budur, bağımsız etiğin büyük yasası, yeni ana-buyruk budur. Kendin ol, çünkü tersi durumda Peer Gynt'ün soyduğu, katlarını teker teker kaldırdığı ve sonunda geride hiçbir şeyin kalmadığı bir soğan gibi olursun. Peer Gynt, kendisi olmayı başaramayan, sıradan bir insandır: tam kendisine ulaşacağı sırada durmaksızın karşısına Büyük Böygen çıkar (belki de uzlaşmalar, toplumsal kurallar bütünüdür bu) ve yan yollara gitmeye, pazarlıklara zorlar onu. Öteki aşırılık Brand'dır: Parolası Kierkegaard'ın Her Şey ya da Hiçbir Şeyidir, pazarlık, uzlaşma bilmez, sevgi ve insanlık uzlaşmalarını bile bilmez, doktriner idealizmin son büyük temsilcisidir ve aynı zamanda trajedisidir de. Ibsen çözüm nedir bilmez: Eğer tümüyle yalnızsak, Brand gibi yalnızlığın karlı ovalarında yığılır kalırız ya da Peer'in Kahire akıl hastanesinde karşılaştığı kişiler arasına dahil oluruz; eğer uzlaşırsak, pazarlık edersek, bizi Düğme Döken'in potası bekler;[9] çünkü o zaman artık cehenneme girmek için bile içimizde yeterince büyüklük yoktur.

Sorun Ibsen'in tüm yapıtlarına bundan sonra da eşlik etmeyi sürdürmüştür, ama büyük manzum oyunların soyut kavramlarla anlatımı yerine, bundan böyle artık sorunu daha çok somut, genellikle kullanılan yöntemlerle ortaya atmaya yönelir. Çünkü Ibsen de Brand'ın ve Peer Gynt'ün bulunduğu yüksekliklerde kalamamıştır; Büyük Böygen "çağdaş beklentiler" kılığında karşısına çıkmıştır.

8) Skald: İskandinavyalıların Ortaçağ'daki gezgin şarkıcıları. (ç.n.)

9) Ibsen'in *Peer Gynt* adlı oyununun bir kahramanı. Ruhları ölüme hazırlamak üzere potasında eritir. Özellikle de ne cennetlik ne de cehennemlik olanları. (ç.n.)

• MODERN DÖNEMİ

Ibsen bir sonraki dönemde modern olacaktır, yani çağın güncel sorunlarıyla ilgilenecektir. Yetmişli ve seksenli yıllardayız artık; Batı yazınlarında nesnel gerçekçiliğin yerini savaşçı, önyargılı doğalcılık almıştır. Genç Brandes Kuzey yazınlarının önderidir ve Ibsen'in en ateşli propagandacısıdır, yazarlardan hem biçim olarak, hem de konu bakımından tüm epigon[10] gelenekten kopmalarını ve kendi çağlarıyla ilgilenmelerini bekler. Ibsen de şiirden düzyazıya geçer, soyut *gerçeklik*-betiminden somut *gerçeklik*-betimine yönelir, *sorun-ozanı* olur. Bu döneminde çağın büyük sorunları üzerine yazar ve, geçici olarak, çağı ilgilendirmeyen en büyük sorunları bir yana bırakır. Sorun-ozanı karakteristik bir biçimde geç dönemlerin, uygarlığın olgusudur, "kültür" dönemlerinin sorun-ozanları yoktur, yalnızca ozansal olanları vardır. Sorun-ozanı gazeteciyle bir ölçüde akrabadır.

Bu tür büyük sorunların başında ekonomik sistem gelmektedir. Altmışlı ve yetmişli yıllarda o zamana değin yalnızca İngiltere'de yerleşik durumda olan *kapitalizm* her yerde egemen olur: Demiryolu ağları döşenir, devasa şirketler kurulur, ekonomik gelişme ulusun tüm gücünü hesaba katar. Yeni bir insan tipi, büyük işadamı egemenliği eline geçirir. İnsanların saygınlığına daha çok güvenen Kuzey'de büyük finansörün bir üçkâğıtçıdan kıl payı farkı vardır; Ivar Krueger'in parlayışı ve çöküşü gözlerimizin önünde cereyan eder. Büyük kapitalizmin ahlaksal sorununa ve içinde gizlenen tiyatro oyunu olanaklarının ayrımına ilkin Bjørnson varınış ve *İflas* (1875) adlı oyununu yazmıştır. Biçimin, modern çevrenin örneğini ona *Gençlerin İşbirliği* (1869) ile Ibsen vermiştir; şimdi ise Bjørnson *Toplumun Destekleri*'nde (1877) ve ardından da *Bir Halk Düşmanı*'nda (1882) benzeri bir konuya uzanarak Ibsen'i etkilemektedir. Sözünü ettiğimiz bu sonuncu oyununun esinleyicisi olasılıkla İskandinavya'da *Hayaletler*'in (1881) yarattığı dindarlık taslayan skandal ve boykottur.

• KADINLARIN BAĞIMSIZLIĞI

Bir başka çağdaş sorun *kadınların bağımsızlığı*dır. Ibsen'in bireyciliği ve özgürlük sevdası onu bu soruna özellikle yatkın kılmıştır. *Nora* (aslında *Çocuk Yuvası*, 1879) yalnızca Duse ve Rejane gibi çok büyük yeteneklere olanak sunan tiyatroda değil, yazınsal yaşamda da benzersiz bir etki yarattı. Nora polemiği kütüphaneler dolusu kitaba konu olmuş ve basit nitelikler taşıyan sayısız devamı yazılmıştır: Evden çıkıp gidince Nora'ya ne olmuştur? Nora sorunu bugün artık pek heyecan verici değildir. İçinde yeni olan şey kısmen kendiliğinden anlaşılır bir şeydir: kadının toplumsal ve ekonomik yaşamdaki yeri – ama kısmen de eskimiştir. "Sanırım, en başta insanım ya da en azından öyle olmaya çabalamalıyım," der Nora. Günümüz Nora'sı yeniden ilk başta kadın olduğunu bilir ve insanlık değerini de bir kadın olarak gerçekleştirmesi gerekir.

10) Epigon: Öncüllerinin büyüklüğüne ulaşacak yetenekte olmayan, yalnızca gelenekleri sürdüren yeteneksiz ardıl. (ç.n.)

• KALITIM

Hayaletler bir başka çağ eğiliminin, doğal bilimlere dayalı dünya görüşünün etkisi altında doğmuştur. Kalıtımın bu kaçınılmaz ve son trajedisi günümüzde yine kısmen kendiliğinden anlaşılır bir şeydir, kısmen de Nora gibi eskimiştir.

• *YABAN ÖRDEĞİ*

Ibsen'in sorun-ozanı dönemi görkemli *Yaban Ördeği* (1884) ile kapanır. Ibsen bu oyunda yeniden ele aldığı araçlarla eski, sonsuz geçerliliği olan soruna, kayıtsız koşulsuz idealizme, Her Şey ya da Hiçbir Şey sorununa geri döner. Brand'ı kentsoylu çevresinde yeniden oynatır. Esas olan, iki oyun arasındaki uzaklıktır, ve de boyun eğiş! Brand trajik bir karakterdir, Greger Werle trajikomiktir. İdeal ve gerçeklik arasında artık aşılmaz bir boşluk vardır, doğruluk idealini gerçekliğe taşımak isteyen kişi suç işlemiş demektir, insanları iyiliksever yaşam-yalanlarıyla kendi hallerine bırakmak gerekir.

Yaşamak: savaştır ruhlarla
Yüreğine, beynine yerleşmiş olan.
Şiir yazmak: yargılamalısın
Sıkı bir biçimde, kendi kendini.

Bir Ibsen özdeyişi böyle der. *Yaban Ördeği* ile büyük yargılayıcı kendi kendisini yargılamaya başlar. Bir sonraki döneme bir geçiştir bu.

• GEÇ DÖNEM IBSEN'İ

Yalnızca geç dönem Ibsen'i uzun ve olağanüstü bir yaratıcılık yolunun sonunda kendisine ulaşır. Artık o büyük, genel ve pek de küçük olmayan çağdaş gerçeklik değil, yalnızca kendisi ilgilendirmektedir onu. Ama büyük bir ozan olduğu için kişisel sorunsalı da genel ve çağdaştır.

Bu döneminin oyunları, *Rosmersholm* (1886), *Denizin Kadını* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Küçük Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) ve *Biz Ölüler Dirilirsek* (1899) ortaklaşa bir ad altında toplanabilir. Ana tema lirik bir "yaşam-durumu"dur; bu başlığın girişinde, Rus yazınını irdelerken suçsuzluğundan pişman kentsoylunun davranışı adını verdiğimiz şeydir.

• YALNIZLIK

Ibsen "unmensch" idi sözcüğün Goethevari anlamıyla, insan ilişkileri yok denecek ölçüde azdı, karısına olağanüstü saygılıydı, ama, öyle anlaşılıyor ki, kendisinden uzakta tutuyordu onu; ailesiyle, gençliğinin tanıdıklarıyla ilişkisi yoktu, doğduğu yeri yeniden görmek istemiyordu, yetişkin erkek çağını yurtdışında, otel odalarında geçirmişti, kendisine ait eşyası hiçbir zaman olmamıştı, bir ev kurmanın gereğini de duymamıştı; Brandes'i belki de bir dosttan çok kendisinin basın müdürü sayıyordu ve kendisiyle eşit düzeyde saydığı arkadaşı Bjørnson'dan en azından sevdiği ölçüde nefret ediyordu. Bu arada

yaşlanmıştı. Bir yazarın ulaşabileceği her şeye ulaşmıştı, okuyucuların ve resmi dünyanın tüm saygısını kazanmıştı. Ve, yine de, mektuplarında gizlemediği bir şeyi ihmal ettiği duygusu vardı içinde, belki de en önemli şeydi bu ve artık çok geçti. Yaşlılık dönemi oyunlarının her biri bundan söz eder.

• ARZU

Ibsen'in en büyük esinleyicisi arzudur. Bu artık Alman romantizminin mavi çiçekli transandantal arzusu değildir; dünya bu arada *immanent*[11] olmuştur. Ibsen insanlık dışı kopukluğu içinde yaşamın kendisini arzulamaktadır, bu yeryüzünde olanaksız olan bütünsel yaşamı arzular. Oyun kahramanları da bunu yalnızca arzulamakta ve yok olup gitmektedirler. Yaşam şiirine sezgisel ve insana acı veren reflekslerle sızmaktadır, tıpkı bir hastanın kapalı penceresinin ardından dışarıdaki sokak gürültüsünü duyması gibi.

• *ROSMERSHOLM, DENİZİN KADINI, HEDDA GABLER*

Rosmer gizli arzularının gerçekleşmesinin "soylulaştırdığı", yani yaşama yabancılaştırdığı kadınla birlikte ölüme gider. Ellida sürekli uğuldayan denizi özler ve rengi giderek değişir ve içinde ruhun denizi, tutkusu yansır... Ellida henüz vazgeçebilmektedir, ama öteki kadın, Hedda Gabler artık bunu yapamaz. Histerisinin büyük bir yaşam diye düşlediği şeyi gerçekleştirmeyi dener, ama her şey önemsiz ayrıntıların çirkinliği içinde boğulur ve o tek eyleme sığınır: intihara.

• *SOLNESS, KÜÇÜK EYOLF, BORKMAN*

Bundan sonra ilk açık itiraf, kendisiyle ilk lirik hesaplaşma gelir: Solness tüm yaşamı boyunca, yaşlılık baş gösterinceye dek hayatını kurmuştur; Hilda kendisi için artık çok geç bir tarihte, mutluluk beklentisiyle çıkagelir, Solness'in kulenin tepesinde başı dönmektedir. Küçük Eyolf'un kahramanı da yaşamın bu arada kaçıp gittiğinin ayrımına varır. John Gabriel Borkman'da sanki toplumsal oyunlarının kahramanı, büyük üçkâğıtçı geri dönmüş gibidir, yaşlanmıştır, ama Borkman da Ibsen'dir, o da yaşamı boyunca verdiği yapıtlarıyla yaşamı feda etmiştir. Ve, son olarak, epilogu *Biz Ölüler Dirilirsek*, önceki tüm yapıtlarından daha açık ve daha sarsıcı bir itiraftır: Rubek-Ibsen ölümünden hemen önce, yaklaşmakta olan yokoluşun yarattığı vecdin ışığında tüm yaşamını nasıl da yanlış yaşadığını, yaşayabilecekken gerçekte hiç de yaşamadığını görür.

Ibsen'in ve kahramanlarının arzuladığı yaşam her zaman uzakta bir yerlerdedir; açık denizdeki dalgaların oyununu kıyıya vuran su canlıları izler. İçlerindeki bir şey her zaman gerçekten kendileri olabilmelerini engeller, Ibsen'in mektuplarında sürekli olarak karşımıza çıkan benzetmesiyle belirtecek olursak "her türlü *sund* onlara kapalıdır". Acaba neden hiçbir zaman denize ulaşamazlar?

11) Immanent: Her yerde var olan, hazır ve nazır. (ç.n.)

• YAŞAM VE YAPIT

Ibsen iki yanıt verir. Bunlardan biri yaratıcının yapıt ve yaşam arasında bir seçim yapması gerektiğidir. Bu sorun tüm yüzyıl boyunca, Goethe'den Thomas Mann'ın *Tonio Kröger*'ine dek uzanır, en aşırı örneği Flaubert'in yaşamıdır; bu konunun ruhsal ve toplumsal geri planından onunla ilgili olarak daha önce söz etmiştik. Flaubert'in durumunda olduğu gibi Ibsen'inkinde de bir kendini avutma vardır: Olasılıkla her ikisi de yaşam ve yapıt arasında bir seçim yapmayı bilememişlerdi; onları seçen yapıttır ve yaşamın susması gerekmiştir.

• PİETİZM

Öteki yanıt, Ibsen'in Pietist mirası ve yetişme biçimi, ahlaksal engellerdir. Solness ve Hedda Gabler Viking ataların pagan vicdanını bu yüzden kıskanır. Kendi sözleriyle tüm yaşamı boyunca taşıdığı ceset budur. Kendisini bu yüzden *Tahta Göz Koyanlar*'ın kahramanı Jarl Skule gibi Tanrı'nın üvey oğlu olarak görür. Büyük kuşkucu Hıristiyan dininin artık yalnızca ağırlığını duyumsamaktadır, avuntusunu değil.

• TİYATRO YÖNETİCİSİ

Ama ozan yüzünden tiyatronun en büyük ustalarından birini de unutmamamız gerekir. Ibsen de Shakespeare ya da Molière gibi tüm varlığıyla bir tiyatro adamıdır; duyarlı gençlik yıllarını tiyatroda geçirir, o da tiyatroda düşünür. Kentsoylu oyunlarında Fransız gerçekçi oyununun tekniğini aktarır; ondan daha özlü, daha gerilimli diyalog yazabilen bir oyun yazarı yoktur. Ama yeni bildirisi oyun tekniğini yeni buluşlarla genişletmesini gerektirir.

• ÇÖZÜMLEYİCİ YÖNTEM

Ibsen'in "çözümleyici yöntem"i bunlardan biridir. Oyunlarının belirleyici olgusu ilk perdeden önce olmuş bitmiştir, biz karşımızda, *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi, yalnızca serimi görürüz; bu oyunları büyük bölümü denizin altında olan buz dağlarına benzetebiliriz. Diyalogun gerilimli gücünü daha önce olmuş bitmiş olayların yavaş yavaş ve tehlikeli bir biçimde ortaya çıkışı sağlar.

• İKİ DÜZLEMLİ DİYALOG

Bir başka yeniliği "iki düzlemli diyalog"tur. İncelikli bildirilerini tiyatroda dile getirebilmek için oyuncuya ve izleyicilere bir tiyatro tümcesinin aynı zamanda iki anlama gelebileceğini öğretmesi gerekiyordu: Sözcüğü sözcüğüne anlaşılan ve tümüyle başka anlama da gelen şeydir söz konusu olan. Ibsen'in ünlü *simgeleri* iki düzlemli diyalogtan gelişmiştir. En yetkin simgesel oyunu *Yaban Ördeği*'dir: Yaban ördeğinin aşağı yukarı yalancı yaşam anlamına geldiğinin bilincine varsak bile, yine de onun tam bir sahnesel önemi vardır. Daha sonraları simge yapmacıklığa dönüşmüştür. Bu simgeler Ibsen'in oyunlarında alabildiğine eskimiş olan simgelerdir, artık neredeyse grotesk bir etki uyandırmaktadır.

Genel olarak Ibsen'in sanatında kalıcı olan ve eskimiş olan nedir? Bu soru sık sık ortaya çıkar; yanıtlar birbirinden farklıdır; günümüzde henüz kesin bir yanıt vermek olanağı yoktur. Hiç kuşku yok ki, burada da yazınsal yazgının yasası geçerlilik kazanmıştır: Bugün artık bizleri en az etkileyen şey çağdaşlarını en çok etkileyen şeydir: sorun-oyunları sorunlarıyla birlikte eskimişlerdir. Sahnede en güçlü biçimde tam da Ibsen'in özellikle sahne için yazmadığı *Peer Gynt* yaşamaktadır. Belki de, geride lirik, kendisi üzerine itiraflarda bulunan Ibsen kalmıştır, gerçekçi Ibsen daha çok yazın tarihine aittir. *Tahta Göz Koyanlar, Peer Gynt, Brand, Yaban Ördeği* ve geç dönem Ibsen'inin büyük oyunları bizleri belki de oyun yazarından başka şeyler bekleyen çağdaşlarına göre daha derinden etkilemektedir.

• IBSEN ATMOSFERİ

Bunlarda şu coğrafi simgenin anlattığı her şeyi sonul güzelliğine ulaşıncaya dek arındırılmış olarak kendisinde taşıyan Ibsen atmosferi hiç değişmeyen bir yoğunluk içinde yaşamaktadır: Kuzey. Sezgisellik, anlatılmaz arzuların sisler ardında bir görünüp bir yitmesi, erkeklere yakışır biçimde umutsuz melankoli, coşkudan arınmış romantizm, Solveyg'in sadakati; Ibsen atmosferi budur işte. Onda Kuzey'in söylenceleri yeni baştan canlanır: Rosmer'in ölüm-atlıları, Solness'in kulenin tepesinde bir çan sesine benzeyen uğultusu, tehlikenin gizli bir biçimde çağrılışı anlamına gelen Fare Kız, Borkman'ın madeni, Ellida'nın denizi: Bunlar artık Odin'in ve fırtınada, uzaklarda yankılanan halkının akrabalarıdır. Ibsen'in dünyasını kentsoylu yemek odasının duvarlarını yıkıp sonsuzluk içinde yiten bir şeye, şiire dönüştüren bunlardır.

Ibsen'in devrimciliği de eskimez. Tolstoy gibi soylu bir anarşizmin yandaşıydı. Onların görevi de, tıpkı, belki de tüm yüzyıl sonu gibi çürümüş ve yokoluş zamanı gelmiş şeylerin altını oymak, her türlü "yanlış yaşam"ı acımasızca sergilemek, her türlü "hayalet" için kovma törenleri yapmak ve bilinmeyen bir yeninin yolunu açmaktı.

• BJØRNSON

Yazın tarihi "çifte yıldızları" sever. Tüm yaşamı boyunca Ibsen'in en büyük rakibi olan Bjørnstjerno Bjørnson'u (1832-1910) Ibsen'le birlikte anmıştır yazın tarihi. Bjørnson gerçekten de o çağın Norveç'inin en önemli insanı olmalıdır, doğuştan yönetici bir kişiliği vardır, Brandes'in sözleriyle, "yarı yarıya halk *tribun*'u[12] ve yarı yarıya laik bir hatip"tir, halkına bağımsızlık ve demokrasiye doğru giden yolda kılavuzluk eden kişidir, ulusun vicdanıdır. Ama bir yazar olarak yalnızca yerel bir önemi vardır. En iyi yazıları halkçı öyküleridir (*Arne, Synnöve Solbaken*). Tiyatro oyunları, Ibsen'in toplumsal oyunlarıyla rekabet eden *İflas, Yeni Sistem* vb. ve Brand ile akraba olan rahip-oyunu *Gücümüzün Üstünde*, bir karşılaştırma yaptığımız için bize onlarda gerçek bir sahne oyunu özelliğinin nasıl da eksik olduğunu duyumsatır.

12) Halk tribunu: Eski Roma'da pleblerin önderi. (ç.n.)

ONBİRİNCİ BÖLÜM

YÜZYIL DÖNEMECİ

Her çağda dünyanın sonunun yaklaştığını ilan eden insanlar olmuştur. Ama yazın tarihince aydınlatılabilen çağlar arasından hiçbirinde, XIX. yüzyılın son onyıllarında olduğu ölçüde, bir şeyin sonuna gelindiği kesinlikle duyumsanmamıştır. "Yüzyıl sonu" salt bir kronolojik sözcük olarak yaratılmışken bir dünya atmosferi anlamına gelmiştir. Yalnızca yüzyılın sonuna gelindiğini değil, tüm Batı kültürünün de sona erdiğini duyumsuyorlardı. Fin-de-siècle atmosferi, ayrıca, XIX. yüzyılla son bulmamıştır, çağımızın büyük bunalımından söz ederken günümüzde de yaşamayı sürdürmektedir. Yalnızca geçen yüzyılın sonunda seçkinlerin bir parça zorlama bir modası olan şey zamanla ortak bilince geçmiş ve seçkin bir program olmaktan çıkmıştır.

Öyleyse, tam olarak sona eren şeyin ne olduğunu söyleyemesek de, henüz çağın içinde bulunmaktayız. Ama, şimdiye dek izlediğimiz yönteme bağlı kalmak istiyorsak, sona eren şeyin olasılıkla XIX. yüzyılın büyük kentsoylu uygarlığı olduğunu söylememiz gerekiyor. Yüzyıl dönümü büyük kentsoyluların "renk bakımından çok zengin bir günbatımıdır". XIX. yüzyılın tüm güzellikleri ve ilginç yanları bir tablonun kontrastları içinde yaklaşan gecenin bilinciyle bir kez daha alevlenir. Büyük kentsoylu toplumu tüm değerlerini sonul olgunluğu içinde, güzün bütünselliği içinde bir kez daha gösterir.

Çağın genel karakteristiklerini belki de şu üç başlık altında kümelendirebiliriz: 1. Modernlik. 2. Dekadanlık ve 3. İç dünyaya yöneliş.

Söylemiş olduğumuz gibi, XIX. yüzyıl boyunca yazın büyük hiyerarşide belirlenmiş olan yerini yitirmiştir: Yazar için, eğer neden yazdığına bir anlam vermek istiyorsa, iki tutum kalmıştır: Aktivizm ve estetizm. Sanatın günün yakıcı sorunlarıyla ve yalnızca onlarla ilgilenmesi gerekliliği ve toplum yaşamına etkin bir biçimde katılması aktivist tutumdur. Bu, çağın en önemli toplumsal değişimiyle sıkı sıkıya bağlıdır: Sanayi işçilerinin katman bilinciyle ve sosyalist öğretilerin gelişmesiyle. Aktivist yazarların büyük bölümü Avrupa'nın geleceği

olduğunu düşündüğü işçilerle aynı duyguları paylaşmaktadır. Yazılarında hiçbir süslemeye baş vurmaksızın kentsoylu toplumunun çürümüşlüğünü ve de alt katmanların çektiği acıları göstermek isterler; katman savaşı konusuna böylece hizmet etmek istemektedirler. Bu, toplumsal açıdan, doğalcılıktır.

Aktivist yazarların daha küçük bir başka kümesi ise ulusal düşünce, örneğin Fransa'da, yazılarıyla hazırlamak istediği revanche *düşüncesi çerçevesinde bulur Eylemi.*

Öteki kampta, estetikçiler arasında modernlik kavramı yazarın kayıtsız koşulsuz yeni olanı, özgün olanı söylemesi gerektiği anlamına gelir, hatta bununla izleyici-okuyucuları şaşırtmasa bile, hatta anlamasalar bile, o denli yeni olanı söylemelidir. Bunun sonucu, Macar yazınında Endre Ady ve kuşağının temsil ettiği dilsel ve biçemsel devrimdir. Ozanlar hazır buldukları dil araçlarıyla yetinmezler, yeni tür izlenimlerini yeni dilde anlatmak isterler. Herkes bireysel bir biçem arar; bu, János Horváth'ın verdiği ada bakılırsa, biçem romantizmidir.

Gerçek yazarlar her zaman özgündüler. Ama eskiden bir programa göre değil, çoğu kez programlarına karşın, sanatın içsel zorunluluğu altında özgündüler. Yüzyıl dönümünün ölçüye gelmeyen bir bilince sahip çağında program yapıttan da önemlidir. "İlerleme" çağın genel bir parolasıdır ve Chesterton'ın esprili sözleri yazın için de geçerlidir: "İnsan eski cangıllardan çıkıp da tarih boyunca gerçek ilerlemeyi gerçekleştirince, her zaman insani içgüdülerini izleyerek kendi burnunun doğrultusunda ilerlemiş ve yolunu bulmuştur. Ama şimdinin insanları, atletlere özgü bir zorlamada bulunuyorlar kendi burunlarını geçmek için."

Dünya anlayışında doğalbilimsel düşüncedir modern olan. Doğalbilim dinsel konulardaki kuşkuyu artırır, savaşçı ateizm hiçbir zaman bu onyıllarda olduğunca etkin olmamıştır. Doğalbilimler ve ateizm çağın temel kötümserliği konusunda birlikte çalışmaktadır. Bu kötümserlik de bir programa bağlıdır. Sık sık bir dünyayı algılama biçiminde değil, yoğun bir ilişki içinde olmaksızın karışır yaratıya. Büyük usta Schopenhauer gibi yazarlar dünyanın nasıl da karanlık olduğunu görmekle avunurlar. Kötümserliğin de ötesine geçenler roman kahramanlarından birine şu çok karakteristik sözleri söyleten Huysmans gibi Katolik kilisesine dönüş yapmışlardır: "Kötümserlik olsa olsa avutulmanın gerçek gereksinmesini duymayanları avutabilmiştir; her ne denli insanı kandırıcı olsa da, kötümserliğin öğretilerini baştan sona yaşadım, insan genç ve zenginse ve kendisini iyi duyumsuyorsa, çağımız ileri giderken, hastalıklar ortaya çıkarken, her şey sarsılırken özellikle zayıf ve ağlanası bir sahtelik konumuna ulaşıyor."

İnsanlar uzun bir yolun sonuna geldiklerinin ayrımına vardıkları zaman, bu arada yorulduklarının da ayrımına varırlar. Yorgunluk yüzyıl sonunda neredeyse zorunlu bir tutumdur. Yüzyıl dönümü insanının iradesi zayıftır, aşırı bir inceliğe ulaşmıştır, karmaşıktır ve "farklılaşmıştır", yani içinde pek çok türden katman birbirinden bağımsız bir biçimde yaşamaktadır – sözün kısası dekadandır. Renklerin her türlü nüansına karşı olağanüstü yatkındır; burada modern resim sanatıyla akrabadır. Kokuların ve tatların imparatorluğunu keşfeder, "correspondance"ı,[1] yani duygu alanlarının bir arada işleyişlerini, seslerin rengini, duyumsamaların yarattığı şaşırtıcı çağrışımları keşfeder. Çağın en büyük öğretmenlerinden biri olan

1) Correspondance: Bağlantı, ilişki. (ç.n.)

Renan gerçekliğin her zaman nüanslarda gizli olduğunu öğretmiştir – şimdi tüm dünya anlayışı nüanslardan, ince, ufak ayırtılardan kurulmaktadır ve bunlara yatkın olanlar da yalnızca seçkin azınlıktır. Bu, izlenimciliktir.

Yüzyıl sonu insanı yorgun ve hastadır. Hastalığa karşı gösterilen devasa ilgi, kısmen, yine hoşa gitmektir, kısmen de çağın en karakteristik belirtileri arasında yer almasıdır. Kendisini hasta bilen toplum en doğru açıklamayı patolojide bulur. Ruhsal yaşamın hastalık bilimi yazın için devasa bir zenginlik yaratır: Şimdiye dek incelemeye ve betimlemeye karşı yedi kat kilit vurularak saklanan alanların kapısı açılır: yazgı belirleyici eylemlerimizin büyük bir patlamayla ortaya çıktığı içgüdüler imparatorluğunun kapısı. Yazındaki ruhsal bilgi bu onyıllarda bir adımda bir mil ilerleyen çizmenin adımlarıyla yol alır; birkaç büyük öncü sayılmazsa, psikoloji açısından tüm eski yazılar bundan böyle ortalama yazarın da hizmetinde bulunan ruhbilimsel bilgiyle karşılaştırıldığında naif görünür. Yazarlığın haklı olarak ve özellikle gurur duyduğu çağ bu çağdır.

"Yüzyılın hastalığı"nın, yeryüzü acısının (Wertherizm) yerine şimdi nevrasteni kavramı yerleşir. Belirtileri büyük ölçüde yeryüzü acısınınkiyle aynıdır. Özü ilgilendiren ayrım, yeryüzü acısı çekenlerin bu acılarını açıklamak için fizikötesi ve ruhsal nedenler ararken, nevrasteninin fizyolojik, bedensel nedenleri vardır: bu artık doğalbilimlerin ve materyalizmin bir sonucudur. Geçmişi de klinik açıdan değerlendirmektedirler: İlk nevrasteni hastasının Hamlet olduğunu belirlerler, Rousseau'nun hastalık öyküsü konusunda kitap yazarlar vb.

Ruhsal yaşamın, sevinin sapmaları ahlaksal sapmalardır da. Şeytancılık bu onyıllarda artık Byronvari, ciddi, neredeyse Püriten bir tutum değildir: Yüzyıl sonunun insanları artık karanlık güçlerle savaşmamaktadır, onlarla dost olmaktadır, şeytanı daha modern ve daha hasta olmak için yardıma çağırmaktadır. Bu tür şeytansılık belirli bir dilettant *Katolisizm ile pekâlâ uzlaştırılabilir: Fransız yazınının şeytancıları neredeyse bir kiliseye, bir şeytana sunmaktadır saygılarını. Ama bu modaya aşırı düşkün şeytancılıklardan daha ciddi belirtiler de vardır: Gerçek şeytancı Nietzsche'dir. Şeytancılık, bu çağın artık iyinin ve kötünün ötesine geçtiği ve Tanrı'nın ya da şeytanın yanında yer almasının bir şey fark değiştirmediği, çünkü her ikisine de inanmadığı olgusunun stilize bir anlatım biçimidir. Gizli ya da açık şeytancılık "kurtulmuş" insanın naif türdeşlerini, kentsoylu toplumunu hâlâ yönlendiren ahlaksal bağlara karşı bir protestosudur.*

İnsanlar dış dünyada kendi önlerinde bir amaç görmedikleri için iç dünyaya yönelirler ve kendileriyle ilgilenirler. Yüzyıl dönümü insanı aşırı ölçüde bireycidir; Protestanlığın ortaya çıkışından beri giderek artan birey-saygısı doruk noktasına şimdi ulaşır. İç gözlem modernlikten ve dekadanlıktan da temel bir çizgisidir yüzyıl dönümü çağının. Yazarın en başta gelen görevi şudur: Kendimizi tanımak ve hiçbir şeyi bir yana bırakmadan yapıta yansıtmak.

Düşünsel yaşamda iki Jung-insan tipi, extrovert, "dışa dönük" ve introvert, "içe dönük" insan ya da László Mátrai'nin[2] tipolojisine göre "dolaysız" ve "dolaylı" insan düşünsel yaşamda birbirinin yerini alır. XIX. yüzyılın ortası extrovertlerin, dünyayı dolaysız bir biçimde yapıtlarına aktaran kişilerin çağıdır: Balzac, Dickens, Heine. Şimdi, kısmen Rusların ve İskandinavyalı-

2) László Mátrai (1909-1983): Macar düşünür, estetikçi. (ç.n.)

ların etkisiyle çağ yeniden içe döner, dolaylı bir biçimde, kendi benliğinin süzgecinden geçirerek sunar dünyayı; bu akım bütünselliğine Proust ile ulaşır.

Yüzyıl dönümünün yazarı "küçük şeylerin sanatçısı"dır. Büyük duygular yerine bir anda geçip giden izlenimlerin, "atmosferlerin" dünyasıdır. Yeni duyarlılık ("sensibilité", çağın Fransız eleştirisinin gözde teknik terimi) nüansları sanatçılarını, Japon ve Çin şiirini ve resim sanatını, İskandinav ve Flaman yazınını özellikle sevinçle karşıladı. Yüzyıl dönümü insanı büyük olan her şeyi kuşkuyla karşılamaktadır, büyük insanlara, büyük tutkulara inanmaz. Çağın tarihi de hiçbir anıtsal olay sunmaz onlara. Yavaş yavaş, dünyada yalnızca ufak tefek şeylerin olduğuna inanmaya başlarlar, ta ki bu suskun ve incelikli önemsememe duygusunun üstünde Dünya Savaşı patlak verinceye dek.

Onları büyük bağlantılar yerine bağımsız ayrıntılar ilgilendirdiği için süsleme öğeleri bağımsızlık kazanır. Hiçbir mimari düşünceyle ya da amaçla bağlantısı olmayan süsü, (örneğin, bizde tatlı çörek motiflerini) yapılara ekleyen mimari secession akımı oluşur. Yazında bu tür bir secession, kendinde süslere karşı bir eğilim vardır.

Roma'nın gümüş çağı gibi yüzyıl dönümü çağı da hâlâ büyük bir çağdır, pek çok kişinin gözünde öncekilerden de değerlidir. Artık hangi boyutlarda olduğunu, ne gibi gerçek değerleri yarattığını görebilmek için oldukça uzağındayız. Dekadanlık yalnızca bir atmosfer anlamına gelir, değer yargısı anlamına değil, değer açısından bu çağ çöküş çağı değildir. Verlaine ve Gide, Nietzsche ve Bergson, Rodin ve van Gogh, George ve Rilke zamanıdır bu, ölçüye gelmeyen bir zenginlikte, gözüpek, bütünleyici bir çağdır, Nyugat'ın görkemli güzüdür, "season of mists and mellow fruitfulness", yani sislerin ve olgun meyvelerle doluluğun mevsimidir, altın sislerin ve sonsuz meyvelerin mevsimidir.

1.
Fransız Yüzyıl Dönemeci

Fransız yazını bu dönemde klasik yüzyıllarda uyguladığı ve belli bir ölçüde yitirdiği kesin egemenliği Napoléon zamanında elde ettiği siyasal egemenlikle birlikte yeniden ele geçirdi. Fransa'da politika ve düşünce arasında kendisine özgü bir tersine ilişki vardır. 1871'de utku kazanmış olan Prusya orduları karşısında Fransız şanının son kalıntısı İkinci İmparatorluk çökmüş ve alabildiğine aşağılanmış, ülkede kralların ve imparatorların yerini ihtiyatlı, önemsiz, küçük kentsoylu doğasına sahip Üçüncü Cumhuriyet almıştır. Ama Cumhuriyetin uysal, coşkudan yoksun özgür atmosferinde düşünce ve güzellik adına her şey çiçeğe durmuş ve Fransa önderlerinin uçarılığı yüzünden Sedan'da yitirdiği şeyin on katını düşüncede yeniden kazanmıştır. Paris kısa zamanda kuşatmanın, işgalin ve iç savaşın dehşet dolu olaylarını aşmış ve eskisinden daha büyük ölçüde bir dünya başkenti olmuştur.

En başta resim ve lirik şiir altın çağları anımsatan bir zenginlik içinde gelişmiştir; o resim ki hiçbir zaman bunca lirik ve o lirik şiir ki bunca resimsel olmamıştır. Romanın ve tiyatro oyununun devleri yoktur, ama ortalama düzey öteki Avrupa ülkelerinin çok daha üstündedir.

Yazarların ancak küçük bir bölümü Üçüncü Cumhuriyetin ruhuna, demokrasisine ve özgür düşünceye sempati duymaktadır. Bu çağ '*conversion*'ların (dönüşme, değişme) altın çağıdır. Her şeyden kuşkulanan ruhları inakların (dogmaların) kesinliği kendisine çeker, sonuna değin incelmiş estetleri ise '*liturgia*'nın (kilise törenlerinin düzeni) sonsuz, değişmez güzelliği cezbeder. Zamanla bu büyük kent insanlarının çağında, her konuda olduğu gibi, Hıristiyanlığa dönüş de bir moda olur, yazarlar Hıristiyanlığa döner; çünkü seçkin ve ünlü çağdaşlarını taklit etmeleri gerekir.

ROMAN

• ZOLA

Emile Zola'nın[1] yazarlık kariyeri bir parça Victor Hugo'nunkine benzer: Eleştiri onun da ardına düşmüştür, kamuoyu onu kovalayıp sürgüne göndermiştir, onun da ses getiren, muazzam başarıları olmuştur, o da yazın önderi olarak doğmuştur ve romantik geleneklerin karşısında yer alan tüm yazarlar onun çevresinde kümelenmişlerdir.

• DOĞALCILIK

Zola yeni akımının, *doğalcılığın* (natüralizm) kuramını pek çok kez sergilemiştir, bunların en bütünsel olanı *Le roman expérimental* (1880) adlı program-yazısıdır. Ustası olarak büyük doktor--doktorluk mesleğini deneysel yöntemi getirerek bir bilime dönüştüren– Claude Bernard'ı gösterir. Zola deneysel yöntemi uygulayarak roman yazımını bilime dönüştürmek istemektedir. Balzac, der, Baron Hulot karakterinde (*Kuzen Betti*) duygusal tutkunun tekil kişiyi ve çevresini nasıl etkilediğini göstermektedir; yalnızca izlemekle kalmaz, deney de yapar: Derlenmiş olan verilerin yeniden işlenmesiyle yetinmez, doğrudan doğruya kendisi de araya girer; roman yazarının, karakterlerini özgürce yönetebileceği koşullar arasına yerleştirebildiği ölçüde yapar bunu. Deneysel roman yazarının böyle yapması gerekir; karakterlerini çeşitli koşullar arasına yerleştirmeli ve onların nasıl bir tepki gösterdiğini gözlemlemelidir. Ama bu anlamda her romancı bir deneysel roman yazarıdır. Kuram doğalcılığın en güçlü yanlarından biri değildir.

• OLGUCULUK

Gerçek usta Claude Bernard değil, Taine, Comte, Herbert Spencer, Darwin, yani olguculuktur. Roman salt bir kurgu olmaktan çıktığında, yazarın özenle biriktirdiği '*document humaine*'leri, insansal belgeleri temel alarak çalıştığında bilim olacaktır. "Deneysel roman, der, soyut fizik ötesi insanın incelenmesi yerine, fiziksel-kimyasal yasalara uygunluğu sağlanmış ve çevrenin etkisinin belirlediği doğal insanın incelenmesidir, yani bizim bilimsel çağımıza uygun yazındır; tıpkı klasik ve romantik yazının Skolastiğe ve teolojiye uygunluk sağlaması gibi."

• TOPLUMSAL EĞİLİM

Zola romanı toplumsal eğilimlidir. Bu da bir yenilik değildir: Sand ve Sue de yoksul halk katmanının hüzünlü yazgısını anlatmışlardır, Goncourt'lar da yapmıştır bunu – ama öncüllerin tümünü esinleyen, acı paylaşımıdır, yukarıdan aşağıya doğru, yaşlı gözlerle halkı izlerler, ta ki Zola görünüşteki Flaubertvari '*impassibilité*'nin ardına gizlenerek duygu

1) Emile Zola 1840'ta Paris'te doğdu, babası İtalyan'dır. Genç yaşta çalışmaya başlar, Hachette Yayınevi şirketinin memurudur, yavaş yavaş yükselir, gazeteci olur, 1870'te evlenir. Yazı Medan'da geçirir, ona bağlı olan ve 1880'de *Les Soirées de Medan* adlı doğalcı öykü derlemesini yayımlayacağı yazarlar kendisini burada görmeye gelir. 1897'de cumhurbaşkanına yönelttiği "*J'accuse...*" diye başlayan mektubuyla Dreyfus davasına karışır, iki kez hüküm giyer, 1898'de İngiltere'ye kaçar. 1902'de gaz zehirlenmesi sonucu ölür.

paydaşlığını değil de yalnızca gerçekliği göstermek isteyinceye değin – ve de gerçeklik en güçlü suçlamadır (iddianame 674). Artık iyi niyet ve anlayış beklemez, olabilecek en büyük toplumsal dönüşümü ilan etmektedir, özellikle de dizinin sonuncu kitabı *Les Quatre Evangiles*'de (1899-1903). Fransız gerçekçiliğinin büyük temsilcilerinde büyük kentsoylu katmanın bakış açısını tanımıştık; Zola'da durumundan memnun olmayan ve proleterleri doğa bağlaşığı sayan küçük kentsoylu dile gelmektedir.

• ANTİ-KLERİKALİZM

Doğalbilimsel düşünce en büyük düşman olarak Kiliseyi görüyordu. Cizvitler Zola'da da, Sue'nün dehşet romanlarında olduğu gibi (*Plassans'ın Fethi*, 1874), sempatik bir rol oynamaz, koca bir roman dizisini "papazların sahtekârlıklarına" ayırır (*'Trois villes: Londres*, 1894; *Rome*, 1896; *Paris*, 1898); Kilise onu *'index*'e almıştır.

• MİRAS AKTARIMI

Doğalbilimsel dünya görüşü Zola'nın romanlarında bir miras aktarımı hayaleti olarak belirmektedir. Zola, Balzac'tan bütünsel roman hırsıyla birlikte roman dizisi biçimini de almıştır. Yirmi ciltlik bir dizide, *Rougon-Macquart* ailesinin öyküsünde İkinci İmparatorluk Fransa'sını tanıtır. Dizinin ciltleri *Comédie Humaine*'in bölümlerinden daha organiktir, bir ailenin yazgısını anlatırlar; bu ailenin üyelerinin yazgısını miras olarak kalan mal varlığı ve yine miras kalan yazgı benzeri eğilimler belirler. Dizinin en ünlü bölümlerinden *L'Assomoir* (1877) içkinin bir insanı mahvedişinin dehşet verici çizimidir, *Nana* (1880) çifte ahlak sahibi büyük kadının yaşamıdır, *Germinal* (1885) fiziksel çalışmanın ve grevin romanıdır ve *La Débacle* (Çöküş, 1892) Fransız-Prusya savaşından söz eder.

• ÇİRKİN

Doğalcılık yazın için ilk başta konu bağlamında bir yenilik getirmiştir. Zola ve onun okulu gerçekten de yeni bir alanı fethetmiştir: Yaşamın çirkin yanını. Klasikçilerin okulunda eğitilmiş olan beğeni gerçekliğin betiminde ancak belli bir sınıra dek ilerlemiş ve onun ötesinde olanı sanatın dışına çıkarmıştır. Doğalcılık çirkinliğe yalnızca yurttaşlık hakkı vermekle kalmaz, onu gerçekten arar, kısmen yenilik, kısmen de kötümserliği içinde dünyayı çirkin gördüğü için yapar bunu.

• EROTİZM

Sevinin bedensel yanının anlatımı XIX. yüzyılda, dünya tarihinin bu en utangaç yüzyılında, masanın bacaklarına bile çıplak kalmasın diye çorap geçirildiği bir dönemde çok büyük bir cesaret gerektiriyordu. *Mme. Bovary* toplatılmıştı, bugün artık bunun nedenini anlayamıyoruz, *Germinie Lacerteux* de "gözüpek" bir roman olarak tanınır. Zola öncüllerini kat kat aşmıştır. Yalnızca daha önce suskunluğa gömülü konularda yazmakla kalmamış, açık saçıklığı yüzünden basılamayan sözcükleri de yayımlamıştır. Bu, doğal olarak, doğalcı ilkenin bir sonucuydu, ama büyük okuyucu kitlesinin gözünde por-

nografiydi; Zola yurt içinde ve yurtdışında yüz binleri bulan baskı sayısını buna borçlu olmalıdır. Ama eleştirinin karşısında kötü bir ün kazanmasını da buna borçlu olmalıdır ve de büyük okuyucu kitlesi, kendisine iyi niyetle yaklaşmayan ve salt pornografi yayımlayan, toplumsal bir tutku olmaksızın fiyat artıran taklitçileri ondan yüz çevirmiştir. Zola'da sansasyon değil, gerçek değer olan şey ancak şimdi keşfedilmektedir.

• BİÇEMİ

Biçemi, çirkin sözcükler bir yana bırakılırsa, doğalcı, yani tekdüze ve gündelik değil de renkli, romantiktir. Anlatım biçimi de bir parça Hugo'yu anımsatır. O da etkileyici sıralamaları sever, ondan da sel gibi boşanır sözcükler ve o da sahneleri büyük bir finale doğru yönlendirerek sıkı bir kompozisyon yaratır. Bu dramatik tablolar artık doğalcı karakter taşımazlar, ufak tefek insansal veriler değil, insanın belleğine iyice yerleşen Hugo abartmalarıdır: Örneğin, *Nana*'daki yüksek düzeyli devlet memurunun aşka gelip Nana kendisini çiğnesin diye alçaldığı, tüm nişanlarıyla birlikte yerde yattığı sahne. Bu artık simgesel bir sahnedir; Zola'nın romanlarında buna benzer sahnelere sık sık rastlanır. *Germinal*'deki muazzam, sarsıcı grev sahnesinin sonu bunlardan biridir; çatıdan aşağı yuvarlanan baharatçının parçalanmış cesedi yerde yatmaktadır, kentsoylular jaluzilerin ardında tir tir titremektedir, madenciler yaklaşan jandarmaların önünden sağa sola kaçışmaktadır – ve jandarmaların arkasından fırıncının arabası gelir ve maden yöneticisinin aşçısının akşam yemeğini yetiştiremeyeceğinden korktuğu için büyük bir heyecanla beklediği 'vol-au-vent'ı[2] getirir.

Brandes, Zola incelemesinde, *L'Assomoir*'da rol alan ailenin büyük bir hırsla, çevrenin, tüm mahallenin katılımıyla yediği kaza dikkatimizi çeker; sanki koca bir fildir sofraya konan, der Brandes, o zaman da bu konuda başka bir şey söylenemezdi.

• DRAMATİK GÜÇ

En iyi romanları, en başta da *Germinal*, yer yer insanın soluğunu kesecek ölçüde dramatiktir ve anıtsallık bakımından da büyük Ruslarla yarışır. İnsan trajedinin bundan daha öte bir gerilim taşıyamayacağını duyumsar; talihsiz madencilerin başına öyle işler gelir ki bundan büyük talihsizlik olamayacağını sanır ve bu arada yeni darbeler iner. Roman bir otomobil gibi sürekli patlamalarla ilerler. "Yaşam" böyle değildir – *Germinal* yüksek bir trajedinin yoğunlaştırılmış havası içinde geçer.

• KALICILIK

Daha sonra, başka ülkelerdeki doğalcılar, onun sanatındaki gerçekten doğalcı yanın ötesine geçtiler; ayrıntıların kesin olarak göz önünde bulundurulması, dış gerçekliğin nesnel betimi, çirkin günlük yaşamın betimi konusunda ustalarını aştılar. Zola'da yaşamını sürdüren doğalcı olmayan şeydir ve bu da Hugovari enginlik ve Latin yaşam sevgisidir. Çünkü Zola'nın yalnızca dünya görüşü kötümserdir, dünya *anlayışı* öyle değildir.

2) Vol-au-vent: Balık, yengeç, karaciğer ezmesi ile kat kat doldurulmuş börek. (ç.n.)

Yaşamı öyle bir canlılıkla, öyle bir içtenlikle ve tatlı bir biçimde betimler ki, sözcüklerinde öyle bir Rabelais esinli akış vardır ki yemekten içmekten ya da sevisel sevinçlerden söz ederken okuyucu o sırada boğucu bir çevredeyse bile bu yüzden kendisini iyi duyumsar ve yaşama sevinciyle dolar.

• OZAN

Boğuntuya getirilmiş, kötü yola düşmüş ozanı severiz onda. İçindeki ozanı *Le Rêve*'i yazdığı (1890) sırada, Alman-romantizmine bağlı, büyüleyici ve düşçü, belki de aşırı bir biçimde düşçü bu sevi öyküsünü yazdığı sırada bir kez başı boş bırakmıştır, ama ozan kimi zaman başka yapıtlarda da baş gösterir, en beklenmedik yerlerde ve istemeden, madeni bir dokunuşla, bakışlarının rastladığı bodrumdaki daireyi, meyhaneyi güzel kılar.

• MAUPASSANT

Flaubert'in tutkulu bir öğrencisi de olan Guy de Maupassant (1850-1893) Zola'nın Medan çevresine bağlıydı – ama daha ilk yazılarıyla kendisini dünyaca ünlü kılan kişisel ses tonunu bulmuştur. Yeteneği kendisi de yeni ve "yüzyıl sonuna özgü" olan bir yapıt türünde geçerlilik kazanmıştır; bu tür gözle görülür bir biçimde bu sabırsız çağa uygun düşen kısa öykü türü ve gazete öyküleridir. Romanları bağımsızlık açısından daha sınırlıdır; Zola'nın doğalcılığından (*Bel Ami*, 1885) ve yüzyıl sonu psikoloji okulundan (*Une vie*, 1883; *Notre cœur*, 1890) çok şey öğrenmiştir. Ama öykünün bağımsız ve klasik ustasıdır. Bunlarda doğalcılığın ayrıntıya düşkün oyalanışlarını, ruhbilimsel açıklamalarını bir yana bırakır; olay örgüsü tıpkı eski Fransız ve İtalyan öykücülerininki gibi alabildiğine klasiktir, saf bir epikçidir, yalnızca olayları anlatmakla yükümlü sayar kendisini. Eğlenceli bir öykü anlatıyorsa kendisi bu arada hiç eğlenmez, biçeminin takındığı yüzün tek çizgisi olsun oynamaz; biçemin aydınlığı ve kompozisyonun yetkinliği aracılığıyla yalnızca öykünün kendisidir etkiyi yaratan.

Gözde konusu uygarlıkla içgüdü arasındaki çelişkidir. Komiklik etkisini uyandıran, içgüdünün kentsoylu ve küçük kentsoylu toplumsal uzlaşmalarına nasıl baskın geldiği konusudur. Kentsoylu eğer çıkarı gerektiriyorsa katı ahlakından kolayca vazgeçer, ilk ustalıklı yapıtı *Boule de Suif*'te (*Les soirées de Medan*, 1880) bunu görürüz: Seçkin topluluk Paris'ten kendileriyle birlikte kaçan küçük fahişeyle konuşmak istemezler, ama kendilerini yoldan alıkoyan Prusyalı subayla yatması için onu coşkuyla ikna etmeye çabalarlar. Ama ertesi gün yola koyulduklarında bu yoldan çıkmış kadının yüzüne bile bakmazlar yine.

İki anlamlı öykülerinde ayrıntıları aktarırken antipatik hiçbir ağız şapırtısı duyulmaz – ondaki yüzyıl sonu özelliği ve şeytansılık işte budur, hafif bir kutsallığa saldırı eğilimi belirir durmadan. *Maison Tellier*'de (1881) rol alan genelev sakinleri hanımlardan birinin ilk kutsanış törenine giderler ve kapışa şu tabelayı asarlar: "İlk kutsama dolayısıyla kapalıdır." *Rondol Kızları*'nın (1884) müthiş komik oluşunun nedeni, İtalyan kadınının kızların mesleğini öğrendiği zaman ne duyumsadığının kendiliğinden anlaşılacağını anıştırmasıdır; analık rolünün saygınlığını başka öykülerinde de severek yaralar.

Çağdaşları onda hasta çağın sağlıklı, klasik ve doğal kişisini görmüşlerdir. Maupassant'ın trajedisi daha da beterdi, son yıllarını delirmekten duyduğu dehşet mahveder, geç dönem korku öykülerini esinleyen de budur (örneğin, *Le Horla*, 1887) ve kendisini tehdit eden bu dehşetten kurtulmayı başaramamıştır.

• BAŞARISI

Maupassant, Zola'dan bile daha "gözüpek" konularıyla devasa bir güncellik kazanmıştır. Onyıllar boyunca gençlik için yasak olan ve yurtdışında da açık saçık Fransız yazarı sayılan oydu. Çağdaşı eleştirmenler biçimsel yetkinliği yüzünden ona saygı duyuyorlardı, sonraki dönem yeterince değer vermez ona. Zamanla ucuz romancılar arasına düşebilecekler arasındadır yeri.

• DAUDET

Güneyli Fransızların temsilcisi Alphonse Daudet (1840-1897) güncelliği Maupassant ile paylaşıyordu. Hiçbir doğalcının başaramadığını o başarmıştır: Güneyli karakteri *Tarasconlu Tartarin* romandan (1872) bağımsız olarak da yaşamaktadır ve efsanevi bir karakter olarak kalıcıdır. Daudet bu kuşağın içinde yüreğin insanıdır; en büyük ustası Dickens'tır. Kendisini sıcak, hatta kimi zaman aşırı bir biçimde duygusal bir paydaşlıkla kahramanının yaşam çizgisine eşlik etme zevkinden alıkoymaz – özellikle de kahramanı özyaşamöyküsel Copperfield'ı anımsatan *La petite Chose*'da (Küçük Şey, 1868). En kalıcı romanı *Sappho* (1884) çağın gözde konusuyla, ahlaksal açıdan kuşku duyulan kadınlarla ilgilidir; tıpkı B. Constant'ın *Adolphe*'u gibi yaşlanan kadın ve kopmayı başaramayan erkeğin öyküsüdür anlatılan. Operet öyküsünün anlatıldığı *Les rois en exil*'in (Sürgün Kralllar, 1879) mizahı iyice eskimiştir, karakterleri, özellikle de kadınlar biraz acemice çizilmiştir. Ama Güney Fransa öyküleri etkileyici bir tatlılığa sahip yöre atmosferleriyle canlılıklarını korurlar: *Lettres de mon moulin* (1866).

• ZOLA'YA TEPKİ

80'li yılların başında doğalcılığın utkusu kesinlik kazanmış gibidir; ama 1887'de Zola'nın en iyi beş öğrencisi *Figaro*'nun sütunlarında doğalcılıktan ve onun bir dünya görüşü olarak arkasında yer alan olgucu-materyalist özgür düşünceden ayrıldıklarını belirtir; 1891'de Jules Huret'nin anketine 64 yazın adamı doğalcılığın artık ölmüş olduğu biçiminde bir yanıt verir. Doğalcılık o zamandan bugüne gelindiğinde bile ölmemiştir, yalnızca değerlendirme basamağında alçalmıştır ve ortalama yazında yaşamını sürdürmektedir. 90'lı yılların başında ortaya çıkan Zola karşıtı tepkinin özü, yönetimin aktivistlerden estetikçilerin eline geçmesidir ve bunun sonucu olarak da toplumsal sorunların yanı sıra ruhsal ve dinsel sorunlar yine ön plana çıkar.

• YENİ ROMANTİZM

Doğalcılığa karşı baş kaldıranlar eski yazarlardan ikisini, iki romantiği ustaları sayıyorlardı: Barbey d'Aurevilly ve Villiers de l'Isle-Adam; bunlar o denli gecikmişlerdi ki

kendilerini artık yeni romantizmle karşı karşıya bulmuşlardı. Her ikisi de sözcüğün kişisel, şeytancı anlamında aristokrattır, kralcıdır ve Katoliktir – Tanrı'nın varlığı konusunda pek emin değillerdir, ama hiç olmazsa şeytanın onlar için bir anlamı vardır. Her ikisi de yazılarından çok, canlı karakterleri, yapmacık davranışları ve esprili sözleriyle bir etki yaratmışlardır. Ozanların yapıtlarının yetkinliğiyle gurur duyduğu bu çağda, her ikisi de yüksek soylu, Byronvari ideale bağlı kaldılar, ki bu ideali Ady'nin bir dizesi pek güzel anlatır: "Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga."[3]

• BARBEY D'AUREVILLY, VILLIERS DE L'ISLE ADAM

İsteyerek yapay davranan bu iki yazardan, doğruyu söylemek gerekirse, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) daha yetenekli ve daha gerçek bir yazardır. *Les Diaboliques* (1874) adı altında bir araya getirdiği öyküleri seçkin Fransızların sevilerini çok kişisel, zengin, ünlemleri bol bir dille anlatır; d'Aurevilly o sıralarda çok moderndi ve pek çok kişi onu izledi, o zamandan beri de öylesine eskimiştir ki neredeyse yine yeni gibi gelmektedir insana; August Villiers de l'Isle-Adam'ın (1838-1889) öyküleri (*Contes Cruels*, 1883) alabildiğine zorlamadır; Alman idealist felsefesiyle bir sanatsever olarak ilgilenmesi bunlar üzerinde iz bırakmıştır. İçlerinden bir ikisi Poe'nun hafifliğini, uçuculuğunu ve ölü-kültünü taklit eder, bir bölümü ise ticari çağa karşı pek hesaplı bir mizahla savaşır; örneğin, *Machine à gloire*'da grotesk bir olanaksızlıktan söz edercesine ilanların gökyüzüne yazılması gerektiğini söyler. O zamanların yabanıl romantik bir düşüncesi olan bu düşünce günümüzde artık bir gerçekliktir ve ne yazık ki grotesk de değildir. O zamandan beri ne çok karabasan gerçeğe dönüştü!

• HUYSMANS

Zola'dan kopan yazarlar arasında en önemlisi Zola'nın büyük umudu Huysmans'dır.[4] Kariyerine doğalcı romanlarla adım atınış; bu akımdan *A rebours* (1884) adlı romanıyla uzaklaşmaya başlamıştır. Bu roman dekadanlığın elkitabıdır. Kahramanı Prens Des Esseintes (doğal olarak prenstir, ailesinin son üyesidir, ama Huysmans bunu ancak bir yan olgu olarak ve keyifsizce belirtir), topluluk yaşamında düşkırıklığına uğradığı ve zayıf yapısı bedensel zevkleri artık kaldıramadığı için bir köye çekilir ve evini kendi düşüncesine göre düzenler. İlkesi, doğal şeylerin çağının artık geçtiği ve '*artifice*'in, yani yapaylığın insan dehasının ayırt edici öğesi olduğudur. Doğa "yörelerinin ve göklerinin tekdüzeliği yüzünden incelmişlerin sabırlı bekleyişini kesinlikle tüketti... Nasıl da tekdüze bir kır ve ağaç yığışmasıdır bu, dağların ve ormanların nasıl da bayağı bir etkinliği!" Onun evinde her şey yapaydır. Yemek odası (odanın içinde bir oda) gemi kabinine dönüştürülmüştür, pencerelerinden biri bir akvaryuma bakmaktadır, suda saat mekanizmasına bağlanmış yapay balıklar yüzmektedir. Yatak odası bir manastır hücresidir,

3) Efendi bendim, şiirse salt süslü bir uşak. (ç.n.)

4) Joris-Karl Huysmans 1848'de Paris'te doğdu, Hollandalı bir ressam aileden gelmektedir. Kentsoylu mesleğine bakıldığında bakanlık memuru olduğu görülür, sonra dine dönüş yapınca Benedikten tarikatı '*oblatus*'u (kendisini manastır yaşamına adamış kişi) olarak manastırda yaşar. 1907'de ölmüştür.

ama bu da yapay bir hücredir, en kaliteli pamuklu kumaşla kaplanmış duvarlar yalnızca badananın bir taklididir vb. Burada, kitapları arasında yaşamaktadır ve kitaplardan da yalnızca en geç dönem Latin yazarları çekmektedir ilgisini, bu arada geçmiş yaşamına bir göz atmaktadır. Başka insanların ruhuyla ilgili şeytancılık deneyleri ve sevisi gelir aklına, bir başlarına oldukları sırada insanı dehşete salan "sokak gürültüsünü" çıkarmayı bilen o karnından konuşan kadını düşünür. Canı sıkıldığında içki ve koku-konserleriyle avutur kendisini, tat ve koku duygularını bir müzisyenin sesleri karıştırdığı gibi öylesine ustalıkla birbirine karıştırır. Ta ki sonunda sinirleri yalnızlıktan tümüyle iflas edinceye dek; yeniden insanların arasına dönmesi gerekmektedir. Gözlerinin önünde artık Katolikliğin çekiciliği de umutsuz bir olanak olarak bir belirip bir yitmektedir.

• SECESSION

Des Esseintes'in incelmiş, arınmış beğenisi günümüzde çok zevksiz bir izlenim yaratmaktadır; insan portakal sarısı-mavi bir çalışma odasında fena olur, seçiciliği burnu büyüklere özgüdür ve kaçınılmaz seçkinlik saydığı şey de sonul, kaçınılmaz bir kılı kırk yarınadır. Bu roman her türlü tuhaflığına ve tümüyle eskimiş yapay davranışlarına karşın, yine de, tüm çağdaşlarından daha moderndir; burada gerçekten de doğalcılığı aşan yeni bir şey başlamaktadır, burada dış dünyadan nesnelerin değil de izlenimlerin önemli olduğu iç dünyaya doğru büyük bir dönüşüm söz konusudur. Des Esseintes'in kokular ve tatlar aracılığıyla canlanan anılarının üzerine artık Proust esinli büyük anımsamanın gölgesi düşmektedir. (İlginç olması bakımından, Des Esseintes'in modelinin de Proust'un Baron Charlus olarak sonsuzlaştırdığı simgeci ozan Kont Robert de Montesquiou [1855-1921] olduğunu aktaralım.)

• ŞEYTANCILIK

Bir sonraki romanı *Là-bas* (1891) Katolisizme doğru bir adım daha ilerler. Kahramanı Durtal Ortaçağ'ın korkunç prensi Gilles de Rais'den, Mavi Sakal'dan söz eden bir roman yazmak ister; *Là-bas* bu konudan söz eden söyleşilerini içermektedir. Romanın merkezinde şeytancılar yer alır. Durtal modern Paris'te de bunlara rastlanabileceğinin ayrımına varır, törenlerine katılır. Romanın en zayıf bölümü burasıdır; yine de, ilk başta bir "söyleşi-romanı"dır. Des Esseintes ve Durtal bir konuda akrabadırlar: Başkalarının daha önce düşünmüş ve duyumsamış olduğu şeylerden nefret ederler; bu durum onlarda artık bir aristokratizm değildir, yapmacık davranış da değildir, sanatsal ve heyecanlı bir histeridir. Yüzyıl sonu seçkinlerinin çektiği hastalık budur ve Huysmans en yetkili betimleyicisidir onun.

• DİNE DÖNÜŞÜ

Bayağılık karşısında kapıldığı dehşet Durtal-Huysmans'ı Katolisizme yöneltir. Sonraki romanları, *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) vb. artık Hıristiyanlığa dönmüş bir yazarı tanıtır; o susadığı sonsuz yeniliği Katolikliğin sonsuz sürekliliğinde bulan yazarı.

• BİÇEMİ

Bir stilist olarak da alışılmış biçimlerden dehşete kapılır ve Goncourt'lar ve Barbey d'Aurevilly'den sonra dilsel açıdan pek sakıngan olan Fransız yazınının en gözüpek yenileyicilerinden biri olur. Yabanıl, keyfi bir davranışla eylemlerden adlar, adlardan eylem yaratır; bu yönüyle "izmciler"in öncüsüdür. Yazın tarihi bakımından durumu pek ikiyüzlüdür: Kendi anının herkese göre daha çok tutsağıdır, yüzyıl sonu *maniyerizm*inin ve kılı kırk yarma yönteminin derleyicisidir; ama aynı zamanda tüm çağdaşlarına göre daha üst bir düzeydedir, ilk büyük entelektüel yazar odur. Romanlarını (acaba gerçekten roman mıdır bunlar?) kendi kişiliğinde çözünüp yeniden oluşan din, bilim ve sanat değerlerine yeni bir biçim vermek için yazar.

• BOURGET

Dine dönen bir başka ünlü roman yazarı Paul Bourget'nin (1852-1935) daha çok bir moda yazar olduğu ortaya çıkmıştır, ünü giderek azalmaktadır. Oysa, o da en esaslı şeyi istemiştir: düşünsel izlenimlerine sanatsal bir biçim vermek. Kariyerine iki deneme cildiyle başlamış (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883-1886), ustalarını, kişiliğini biçimleyen etkileri incelemiştir. Bu denemeler akıllı, ama korkulacak ölçüde akıllı olmayan bir ruhun, kentsoylu ve düzene düşkün bir ruhun düşünce ve biçim dünyasındaki yön arayışlarıdır. Bourget tüm çağdaşları gibi bilime saygı duymaktadır, özellikle de Fransızların yapısına öylesine uygun düşen psikolojiye. Roman yazımını deneysel psikoloji sayar ve ruhsal yaşamdan çok dış olguların yazarı olan Zola'yı küçümser.

• RUHSAL BUNALIMLAR

Romanlarında psikolojik inceleme yöntemini kullanmaktadır. Bourget'nin uğradığı ruhsal bunalımları daha çok hali vakti yerinde ve zamanı bol ruhlar geçirmiştir; bunun Bourget de ayrımındaydı ve naif snobluğunu da yadsımamıştır. Onu ilk başta sevisel ve evlilikle ilgili bunalımlar ilgilendiriyordu. En ünlü yapıtı *Le Disciple* (1889), her ne denli halktan bir bilim adamı adayını tanıtıyorsa da, aristokrat bir çevrede gerçekleşir: Taine-determinizminin ruh üzerindeki dağılmaya yol açan etkisini –alabildiğine inanılırlık dışı bir biçimde– bir örnekle gözler önüne sermek ister. Psikolojisi alabildiğine ucuzdur. Ruhun derinlikleri konusunda hiçbir fikri yoktu, yalnızca burnunun önünde var olanı görüyordu. Dostoyevski gibi ruhsal süreçleri canlandırmamıştır, Stendhal gibi onları atomlarına indirgeyerek çözümlememiştir, yalnızca açıklamalara girişmiş, değneğiyle işaret etmiş, gösteri yapmıştır. Yalnızca Almanların kılı kırk yardığı inancı boş bir inançtır: Örneğin, Bourget gibi bir yazar Fransa için daha karakteristiktir.

• TUTUCULUK

Onu tutucu kanada kılı kırk yarması, düzen düşkünlüğü götürmüş olmalıdır, dine dönmeye de öyle. *L'Etape* (1902) adlı romanı özgür düşüncenin ve onun siyasal sonucu olan cumhuriyetin düzensizlikten başka bir şeye yol açmayacağından söz eder; Bourget,

herkesin bildiği gerçeklikleri çok iyi tanıyan biri olarak, gururla, artık her şeyin ruhunun düzen olduğunu ilan etmiştir.

• ANATOLE FRANCE, ANLAYIŞLI KUŞKU

Zola'nın bir başka muhalifi Anatole France,[5] bilge eleştirmenlerin tüm kehanetlerine karşın dine dönmemiş, hatta uzun yaşamı boyunca giderek daha da "sola kaymıştır".

Anatole France, Renan'ın yapıtlarını sürdürür ve onu gökçeyazınsal, güncel ve siyasal yönde bütünler. Renan, daha önce belirttiğimiz üzere, dine karşı yeni bir tutum geliştirmişti: İnanan biri değil, inançsız da değil, "anlayışlı"ydı. Dini bir gerçeklik olarak kabul ediyordu, ama nesnel değil de öznel bir gerçeklik olarak. France'ın yapıtlarında da karşılaştığımız bu anlayışlılık belki de Voltaire takipçilerinin anlayışsızlığından daha yıkıcıdır; onlar dinden muazzam bir düşman olarak nefret etmişlerdi, bunları bağışlanır bir insani zayıflık olarak hoş görmektedirler.

Anatole France'ın en korkunç silahı sahte-naifliktir. Daha doğrusu, ancak yarı yarıya sahtecidir: France eskinin söylencelerine ve öykülerine içten bir sevgiyle yaklaşmaktadır ve onların naif ses tonunu şaşılası bir beceriklilikle gözlemlemeyi bilmektedir. Söylenceleri yeni baştan anlatır ve ancak çok minik değişiklikler yapar üzerlerinde; ancak bu değişiklik onların özgün anlamlarının tam tersine bir anlama gelmesine yol açar. Baştan sona Flaubert'in *Tentation*'una benzeyen *Thaïs*'i (1890), Hıristiyanlığa dönen İskenderiyeli kral gözdesinin öyküsünü –onun Hıristiyan olmasını sağlayan acımasız Paphnutius bu arada onu cinsel arzular cangılında bir güzel lekeler– anlatarak onu bir söylence-senfonisine dönüştürür. *Kutsal Scholastica*'nın tabutundan dışarıya seslenerek kutsal evli çiftin bakirelik yaşamından çıkarılması gereken dersi böyle yadsır. En güzel öyküler kitabı *Le Puis de Sainte Claire*'de (1895) Hıristiyan ahlakına karşı Floransa'da verilen Rönesans savaşımını diriltir. Aydınlanma dinsel öğretilere dışarıdan bakmış ve saldırmıştır, France kutsal surları içeriden oymaktadır. Onu en başta söylencelerin ve mitosların doğuşu ilgilendirmektedir. Bunların halkı aptallaştırmak için uydurulmuş sahte masallar olduğuna bir dakika olsun inanmamaktadır artık. Mitosların gerçekten de doğabileceğini ve mitik karakterlerin gerçek insanlardan daha büyük bir gerçeklikleri olabileceğini iyi bilir; bunun örneği Bergeret'nin annesinin uydurduğu, ama sonra yayılan ve tüm kenti heyecanlandıran, pek çok kişinin gördüğü, gazetelerin neye benzediğini anlattığı ve en sonunda Bergeret'nin annesinin de var olduğuna inanmaya başladığı var olmayan bahçıvan *Putois*'dır.

• TARİH

France'ın kuşkusu tarihe de yayılır. Tarihsel olgular da mitosturlar, bunların da yalnızca ruhsal gerçeklikleri vardır. *Penguen Adası*'nda (1908) Fransa tarihini tarihin

5) Anatole France (Anatole-François Thibault) 1844'te Paris'te doğdu. Babası kitapçıdır. Lemerre Yayınevi'nin düzeltmeni olur, sonra Senato kütüphanesine geçer (1876). Yazarlık kariyerine parnasyen şiirlerle başlar. 1877'de evlenir. İlk büyük başarısı *Le crime de Sylvestre Bonnard*'dır (1881). Dreyfus'ün yanında yer alır, sonra Jaures'nin sosyalizminin büyük bir yandaşı olur. 1921'de Nobel Ödülü'nü kazanır. 1924'te ölmüştür.

söylencelerini parodilere dönüştürerek, tarih yazarlarını karikatürize ederek yeniden yazar. Aslında, her şey tarih yazarlarının anlattığından başka türlü gerçekleşmiştir. Bunun en iyi örneği *Pontius Pilatus* öyküsüdür: Eski Judea[6] valisi Baiae'de dinlenirken arkadaşlarıyla ileride eskilerin yerini alacak yeni tanrıların nasıl olacağı konusunda fikir yürütmektedir, ama İsa'nın bahsi geçince onun adını bile anımsamazlar. Tarih her zaman sonradan oluşur.

Her mitos bir kez doğmuş olduğu için ozanın yeni bir mitos yaratmaya, *Asi Melekler*'i (1914) yeniden yeryüzüne getirmeye hakkı vardır; özgürlük ve hümanizm adına Yehova'nın tahtını nasıl yerle bir edeceklerini anlatmaya hakkı vardır.

• MİZAH

Bu çağda mizahın en büyük ustasıdır, Swift'in ve Voltaire'in mirasçısıdır. Soyut konulu öykülerine iğneleyici öyküciklerle tat vermeye bayılır. "Aklı başında insanların yaşlılık dönemlerinde, onları avutmak üzere, kimi zaman, insanın içini gıdıklayan cinsel şakalarla yüklü düşünceler sürüsü gelmeseydi, yaşam pek hüzünlü olurdu," der. Büyük bir okuyucu kitlesince beğenilmesinin açıklamalarından biri budur. Üçkâğıtçılara, güvenilmez insanlara karşı duyduğu büyük ve içten yakınlığı da yazılarına canlılık katar. *Rôtisserie de la Reine Pedauque* (1893) adlı unutulmaz yapıtı, merkez noktasında bilge, her şeyi anlayışla karşılayan *Coignard abbé* (Peder Coignard) karakteri olmak üzere Casanova'nın yüzyılını, üçkâğıtçı peri bedenine bürünmüş olarak dolanan XVIII. yüzyılı canlandırır.

Onun büyüsünü belki de en iyi biçimde iki ölümsüz karakterini, Coignard abbé'yi ve *Histoire contemporaine*'nin kahramanı Bay Bergeret'yi Swift ve Voltaire ile karşılaştırırsak açıklayabiliriz. Coignard abbé ve Bay Bergeret dünyanın akışını hiçbir biçimde anlamlı bir bütünlük içinde görmez, insanın özel bir canlı olduğunu kabul etmezler, iki büyük mizahçı gibi geçmişe inanmazlar, geleceğe güvenmezler. Ama onlarda Voltaire'in '*ekrasit*'i [7] ve Swift'in '*vitriol*'ü [8] eksiktir. Daha çok Erasmus'a ve Montaigne'e yakındırlar. Kitap kurtları için icat edilmemiş olan gündelik yaşamda kendileri de yanılabilir figürlerdir; temel duyguları, dünya denen şu büyük budalalığa acımaktır. France geç dönem insanıdır, yorgun ve dekadandır, yüzyıl sonuna, uygarlığın sonuna aittir. Biçeminin büyüsü güneş batarken bulutların ardından ufkun ucunda beliren ve dünyayı acı dolu bir bal rengine büründüren son ışıktır.

• KİTAP KURDU

Swift ve Voltaire bunu olsa olsa yalnızca özel mektuplarında başarabilse de, France kendi yaşam biçiminden, kitap kurdundan söz edildiğinde sıcak, lirik, içtenlikli olabilir. Küçük bir kitapçının oğluydu, tüm yaşamını tuhaf ve unutulmuş kitaplar arasında geçirdi, gezintileri onu kitapçıların anımsanmayan eski tarihlerden beri açık havada eskil '*bouquin*'lerini sattığı Seine Irmağı kıyısına götürürdü. Yaşlı kitapları arasında da Coignard

6) Judea: Roma İmparatorluğu'nda eski Filistin'in güney bölgesi. (ç.n.)
7) Pikrik asitli patlayıcı madde. (ç.n.)
8) Sülfürik asit. (ç.n.)

abbé, Bay Bergeret ve yığınla değerli kitap güvesi onun satırları arasında dolaşmaktadır. Gerçek dünya kütüphanedir; baş kaldıran meleklerin de yeryüzüne indiklerinde ilk işleri kütüphaneleri incelemektir. France'ın ideali, simgesi laboratuvar olması gereken bilim değil, '*erudition*'dur, bol bol okumuşluktur. Goethe'nin kültür kavramı gibi yüce bir ideal değildir, insanın kişiliğini biçimlemek istemez; France'ın gözünde okumanın sonu gelmek bilmeyen bir merakın giderilmesinden daha yüce bir amacı yoktur. Ama kültürün oyun karakterini Goethe idealinden daha iyi dile getirir, yüzyıl sonu yorgun insanına daha uygundur ve yine de büyük hümanist gelenekleri sapasağlam bir biçimde korur.

• HÜMANİZM

Anatole France sözcüğün her iki anlamında büyük bir hümanisttir. Yunan-Latin kültürüyle yetişmiştir ve ona kayıtsız koşulsuz bağlıdır; Lamartine onunla ilgili olarak "Latin dehasının benzersiz çiçeği" der. Ve sözcüğün öteki anlamıyla da hümanisttir, yani insani olan hiçbir şey ona yabancı değildir. Parnasyen ve Renancı başlangıçlardan sonra kariyerinin orta yerinde fildişi kulesinden aşağı iner ve çekingen yaradılışını yenip gündelik politika savaşımlarında, gerçek yaşamı dönüştürmek için kendisine bir yer arar. *Histoire contemporaine*'indört romanında (*Erik Ağaçları Altında*, 1896; *Vitrin Mankeni*, 1897; *Ametist Yüzük*, 1899; *Bay Bergeret Paris'te*, 1901) Dreyfus Davası nedeniyle Üçüncü Cumhuriyet'in yıkılmasına yol açan gericileri insanı can evinden vuran bir mizahla ifşa eder, ama bu arada küçük kentsoyluları, ticari cumhuriyetin zayıflıklarını da ihmal etmez. Yığınları küçümsemekte ustası Renan'a bağlı kalmıştır. "Egemenlik bilimindir, halkın değil," der Bay Bergeret. "Otuz altı milyon ağzın yinelediği bir budalalık yine de budalalık olarak kalır."

Yığını toplandıkları zaman sevmez, onu elinden tutup götürmelerine de ses çıkarmaz; ama alçakgönüllü evlerine döndükleri zaman yığının her bir üyesini sever, basit insanları, onları koruyan kimseleri olmadığı için yasanın katılığının acısını çeken '*Crainquebille*'leri sever, sessiz bir yaşamdan başka bir şey istemeyen küçük insanları sever. "Hiç kuşku yok ki, halkları güçlü bir iktidar büyük ve zengin kılar," der Bay Bergeret. "Ama halklar yüzyıllar boyunca büyüklük ve zenginlik için o denli çok acı çektiler ki bundan vazgeçecek olurlarsa bu gerçekten anlaşılır bir şeydir." Kahramanca bir tavır alış değildir, ama Erasmus insanının kahramanlığıdır bu: Zaman zaman en büyük cesaret bir insanın cesur olmamaya kalkışmasıdır.

• SONRASI

Yeni Fransız eleştirisi, çağdaşlarınca Anatole France'a gösterilen coşkuyu duymaz. Fransız sağ kanadı dünya görüşü yüzünden ondan nefret eder, ama ötekiler de ona küçük kentsoylu özgür düşüncesinin temsilcisi, ucuz alayın ustası, Voltaire eleştirisini aşırı bir biçimde yığınların ağız tadına göre yeniden dile getiren bir geç dönem kişisi olarak bakar. Biçemi de, yeni beğeni akımının tersine, aşırı ölçüde düz ve herkesçe anlaşılır bir niteliktedir. Büyük Paul Valéry Akademi'de France'ın boşalan koltuğuna oturduğunda onu çok soğuk sözcüklerle anmıştır. Ama bu, denebilir ki, Fransız yazınının kendi göre-

ceği bir hesaptır. Fransızlar saygınlığa saygı göstermeyen bir halktır ve ulusal büyüklerinin önce bir güzel hakkından gelir, derken, daha büyük bir istekle ona eski ününü geri verir; bu arada kişinin değeri zamana direnmeyi bilmişse tabii. Marcel Proust, gençliğinin ustasını, Bergotte karakteriyle ona olağanüstü bir anıt dikmeye değer bulmuştur.

• PIERRE LOTI

Fransız egzotizmini, Bernardin de St. Pierre ve Chateaubriand geleneğini bu çağda Pierre Loti (Julien Viaud, 1850-1923) sürdürür. Bir deniz subayı olarak tüm dünyayı dolaşmış, romanlarında Türkiye, Japonya, Afrika yörelerinden ve insanlarından edindiği izlenimleri biçimlemiştir. Yöre izlenimini iliştirdiği öykü genellikle çok basit, çok kibar ve sentimental bir serüvendir: Kahraman kendisine sevilenen egzotik bir kadınla karşılaşır, zamanla ayrılmaları gerekir (*Aziyade*, 1879; *Le mariage de Loti*, 1880; *Le roman d'un spahi*, 1882; *Madame Chrysanthème*, 1887). Öykü çok basittir, ama ruh karmaşık, duyarlı, hüzünlü yüzyıl sonu ruhudur, yörenin ve denizin tüm güzelliklerini yansıtmayı başarır.

Naif öykülerini o günden bu yana başka egzotik yazarlar moda olmaktan çıkarmıştır. Ama Loti'nin en temiz biçimde iki Bretagne romanında, *Mon frère Yves*'de (1883) ve *Pêcheur d'Island*'da (1886) dile gelen kişisel melankolisi yerli yerinde kalır. Bunlarda Fransız erkeğinin o egzotik romanlarındaki kendini beğenmişliği insanı incitmez, bunlarda yalnızca yöre, deniz, sonsuz ve hüzünlü uzaklıklar yer alır.

• RENARD

Jules Renard'ın (1864-1910) yazılarında gerçekçiliğin tuhaf, özel biçimiyle karşılaşırız, "epigram nitelikli gerçekçilik"le. Ağız sıkılığının büyük bir ustasıdır: Betimlemez, ayrıntılara girmez, kaçınılmaz, tek başına kesin ve doğru kavramsallaştırmayı bulmaya çabalar. Başyapıtı *Poil de Carotte*'ta (1894) acımasız ve olağanüstü ayrıntılı görünümlerle çocukluğunu anlatır. Çocukluk çağının güzel ve mutlu olduğu boş inancından kopan ilk kişilerdendir; özellikle kötü bir yazgıya sahip olmayan Bücür Beyzade çok talihsiz bir çocukcağızdır. Sessizce bir yığın acı çeker, bunun nedeni yalnızca ana-babasının ve kardeşlerinin tıpkı Fransız küçük kentsoyluları gibi, insanların genellikle olduğu gibi soğuk, bencil ve ikiyüzlü olmalarıdır. Yazar küçük kahramanının annesini hiç de sevmediğini itiraf etmeyi göze alır. Hatta, bir defasında, Bücür Beyzade'nin kendisi de bunu babasına söylemeye cesaret eder. Babası ona bakar ve şöyle der: "Ne olmuş yani? Ben de sevmiyorum." Bu küçük sahne aile bunalımını ruhsal betimler yapan yazarların ciltler dolusu kitaplarından daha etkileyici bir biçimde göstermektedir; en temel saygınlıkların yüzyılın sonunda sarsılmakta olduğunu anlatır.

• *HISTOIRES NATURELLES*

Öteki kitabı *Histoires naturelles* (1896 ve 1904) artık yalnızca epigramlar içermektedir; hayvanlar ve bitkiler konusunda yetkin kavramsallaştırmalar, yalınayak dolanan tavuk, sıçrayan tütün kırıntısına benzeyen pire vb. söz konusudur. En olağanüstü yapıtı ölümünden sonra yayımlanan *Günlük*'tür: Dört ciltten oluşan, pek başarılı bir

anlatımdır. Bu yapıt okuyucunun "zenginlik karmaşası yüzünden" başını döndüren yetkin epigramlar yığınıdır. Birbirini izleyen iki sayfadan rasgele birkaçını buraya aktaralım: "Yirmi yaşındayken insan derin ve yanlış düşünür." "Kalabalığın içinde insan bir kulağının içinden ötekinin göründüğünü duyumsar." "Mutlu olmak yetmez, başkalarının mutlu olmaması da gerekir." "Otuz yıldır görülmemiş bir fırtına; yani öteki fırtınalar gibi." "Açıklık yazın adamının nezaketidir." "Sizin öldüğünüzü sandım. Eh, dert değil, pek yakında o da olur." Günlüğün epigramları aynı zamanda Fransız yazınında rol alan kişileri de şaşırtıcı bir kesinlikle aydınlatır.

Yüzyıl Sonunun Lirik Şiiri

• PARNASSUS

Paris'teki Lemerre Yayınevi 1866 ve 1876 yıları arasında, üç dizi halinde *Le Parnasse contemporain* adlı şiir derlemesini yayınlamıştır; Modern Fransız şiiri dediğimiz görkemli dönem böyle başlar.

Bu derlemeyle kendilerini tanıtan *Parnasyenler* ustaları olarak Leconte de Lisle'i gösterirler. Onlar da kişisel olmayan bir lirik şiir isterler, idealleri "impassibilité", yani tutkusuzluktur. Şiirin 'ben'den söz etmemesini, dünyadan söz etmesini, onun güzelliğini ve korkunçluğunu sadakatle ve saygıyla yansıtmasını desteklerler. Ozansal gerçekçiliği ilan ederler, ama kendilerinden önceki kimi biedermeier ozanların yaptığı gibi gündelik yaşamın gerçekçiliğini değil, tarihin ve bilimin gerçekçiliğini öne çıkarırlar.

Parnasse'ın en belirgin çizgisi şiirin duygusal öğelerinin geri plana sıkışması, buna karşılık, pikaresk ve plastik öğelerinin gelişmesidir. Ozanın en büyük düşü şiirinin bir heykel gibi olmasıdır; kıpırtısız, özlü, mermer gibi. Konu bulmak için de severek plastik sanatlara yönelirler, bir heykeli şarkıya dökerler, bir resmi, büyük bir süs vazosunu, bir madalyonu. Bu da romantizmin dağınık, tutarsız, bulanık duygusallığına karşı bir savunmadır. Sıkı bir disiplin gerektiren şiir biçimlerini severler, ilk başta da soneyi. Şiirlerinde sık sık şiirlerinin bir esin işi olmadığını, "salt çalışma, salt işleme, yontma" olduğunu yinelerler.

Programın ötesinde Parnassus bir kuşaktır: 1870 dolayında her iyi Fransız yazarı kariyerine parnasyen şiirlerle başlar, örneğin, Anatole France ve Jules Lemaître de bunlardandır. Özgün parnasyenler arasından Verlaine,'in, Mallarmé'nin, Villiers de L'Isle Adam'ın yolu daha sonra simgeciliğe çıkar. Leconte de Lisle'den kopup Baudelaire'e bağlanırlar; çağın en güncel ozanları olan Sully-Prudhomme (1839-1907) ve François Coppée (1842-1908) geç "biedermeier"in, ikincil romantizmin insan dostu sentimentalizmine geri dönerler.

• HÉRÉDIA

Gerçek parnasyen ilkelerini yalnızca bir tek büyük ozan gerçekleştirir: José-Maria de Hérédia (ya da Hérédia, 1842-1905). Yaşamı boyunca verdiği yapıtları topu topu bir ciltlik *Les Trophées* (1895) adlı sone derlemesidir. Daha çoğunu da yazamazdı; çünkü,

anlatıldığına göre, her sonesi için uzun uzun araştırmalar yapmış ve arzuladığı yetkinliğe ulaşıncaya dek aylarca işlemiştir onu. Ozansal özenin örneğidir. Sonelerinin güzelliğine uzun süren olgunlaşmanın da bir zararı olmamıştır.

• TARİHSELCİLİK

Trophées tarihsel bir şiirdir, bu yönüyle yüzyıl ortasının devamıdır, Hérédia yüzyılların efsanelerini yeni baştan ama özlü sonelerle yazar. Parnasyenler romantizmin Ortaçağ kültünden koparlar, Leconte de Lisle'in izinde Hellas'ın sevdalılarıdır, antik heykeller, tanrılar, idiller ve modern antik Chénier'nin şiiri onları esinler, şiirlerinde antik dünyanın mermerdeki dinginliğini ararlar. Hérédia da görkemli bir şiirle *Kentaurosların Kaçışı*'nı canlandırır ve etkileyici bir biçimde antik ozanların küçük gözdesi *Çekirge*'ye ağıt yakar. Ama gerçek alanı İtalyan Rönesansı ve daha da çok İspanyol altın çağı, yani kendi atalarının zamanıdır; *conquistador*lar üzerine kısa bir destan da (epope) yazar.

• TUTUM ALIŞ

Kahramanca saygınlığın ozanıdır. Tarihsel çağın ruhunu öyle bir yakalar ki "çağın en kahraman karakterini yazgısının doruğunda" (*Lalou*) gözlerimizin önüne serer. Hugo gibi büyük tutum alışlardan hoşlanır – ama Hugo'nun şiirinde tutum alış çoğu zaman aşırı zenginlik içinde, hitabet görünümleri arasında yiterken az söz söylemeyi yeğleyen Hérédia'nın bu tutumu gerçekten de karşımızda bir heykel gibi durur.

Büyük jestler genellikle üç dizede, sonenin son dizelerinde yoğunlaşır. İlk üç kıta sonuncunun etkisini ve saygınlığını hazırlar yalnızca. Bu bitiş dizeleri erişilmez güzelliktedir. Kentauroslar üç kıta boyunca yabanıl bir biçimde kaçarlar – bitiş:

Dolunay ışığında iki metre
Boyunda aktığını gördüler arkadan
Herkules'in o korkunç gölgesinin.

Tiyatro oyuncusu Rossi, Dante'yi okuyor dinleyicilere:

Ve onu gördüm – şimdi de her yanım titriyor
Yüzüne cehennemin kızıl alevleri değiyordu,
Ve okuyordu şiirlerini, Alighieri'nin kendisi.

• MORÉAS

Parnasyenlerin geç dönem ardılı Jean Moréas (aile adı Papadiamantopoulos'tur, 1856-1910) bir sonraki, yani simgeci kuşakla yola çıkar, ama baş kaldırır ve *Ecole Romane*'ı kurar. O da plastik özlülüğü en büyük ozansal değer sayar, en ünlü şiirleri, *Les Stances* (1899'dan başlayarak sekiz cilt) sekiz-on iki dizeliktir, demek oluyor ki, sonelerden de daha yoğundurlar. Almanya'da yetişmiş olan bu Yunan her Fransız'dan daha Fransız'dır. Her ne denli sık sık ve etkileyici ve güzel bir nostaljiyle Yunan topraklarını, Yunan deni-

zini, Yunan göğünü ansa da, tıpkı eski Fransızlar gibi o da Yunanlıları yeterince klasik bulmaz, o da daha çok Roma stoacılığına, Roma'nın erkek idealine kapılır ve, ondan da ötesi, eski Fransızlara, en başta da Ronsard'a yönelir. Modern Fransız lirik şiirinde en klasik olan, geleneklere en çok saygı duyan odur; Charles Maurras'nın yazınsal kariyerine bir Ecole Romane üyesi olarak başlaması bu nedenle anlaşılır bir şeydir.

• SİMGECİLİK

Parnassus kuşağının yerini seksenli yıllarda simgeci kuşak alır. Simgecilik, her ne denli yerinin neresi olduğu konusunu belirlemeye çalışan pek çok kişi olmuşsa da, bir programdan çok bir kuşaktır. Tanımından da, güçlü bir biçimde, çerçevesi çizilmiş bir programı olamayacağı sonucu çıkar; en başta gelen yeniliği belirsizliktir, çerçevenin çözülmesidir. Yüzyıl sonunun yetenekli Fransız ozanlarının simgeci olmaktan başka bir şey gelmez ellerinden; tıpkı yine bir program yayınlamayan ve 1910 dolayında ortaya çıkan Macar ozanlarının tümünün Batıcı olması gibi. Nyugat (Batı) Hareketinin en başta gelen öncülü Fransız simgeciliğidir.

Simgeciler klasik ve romantik geleneklerin hitabet özelliğinden koptular ve şiirde müzik öğesini kayıtsız koşulsuz bir egemenliğe ulaştırdılar. Düşüncelerin değil, atmosferlerin şiirini yazdılar. Simgecilerin simgesi, şiirlerinde motiflerin her zaman, bir biçimde, kendilerinden daha çok anlama gelmeleridir: Orman, günbatımı, kadın yalnızca bir ormanı, bir günbatımını, bir kadını anlatmaz, ormanın, günbatımının, kadının insan ruhunda yarattığı duygu anlamına da gelir. Çerçeveler, dış çizgiler, söylediğimiz gibi, çözülür ve sezgisel bir sonsuzluğa doğru genişler. Sözcüklerin kavramsal anlamları değildir önemli olan, uyandırdıkları *aura* (ayla), atmosfer, sezgidir. Betimleme yapmazlar, düşüncelere dalmazlar, bir şey söylemezler, *evocative*[9] bir etki uyandırmaya çalışırlar, atmosferleri, anıları, izlenimleri canlandırmak isterler. Şiirlerini anlamak değil, duyumsamak, yaşamak gerekir.

Bir örnek olarak, en ünlü simgeci şiirin, Verlaine'in *Chanson d'autômne*'unun bir bölümünü alıntılıyoruz:

Les sanglots longs
Des violons
De l'autômne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.[10]

Bu şiir anlama yönelmez: "Güzün, kemanının uzun hıçkırıkları tekdüze bir ataletle yüreğimi kutsuyor." Bir resim olarak göze seslenmeyen resim tuhaf sayılmaz – ama şiir

9) Evocative: Zihinde uyandırma, akla getirme. (ç.n.)
10) Uzun hıçkırıkları / kemanın / güzün / kutsuyor yüreğimi / ataletle / tekdüze.

müziğiyle, sözcüklerin havasıyla birlikte gizemli, salındıran, hüzünlü, ölümcülsür: Güzün kendisi konuşur içinde.

• ROMANTİZM VE SİMGECİLİK

Başka yazınlarda "arı şiiri" hitabet niteliğinin ve düşünselliğin bukağısından kurtaran daha önce romantikler olmuştu: Wordsworth, Mörike ya da Vörösmarty kendilerince birer simgeciydi. Fransız romantizmi bu aşamayı gerçekleştiremez. Fransız romantikleri klasik retorik yerine yalnızca başka bir retoriği, klasik usçuluk (rasyonalizm) yerine bir başkasını, daha az usçu bir usçuluğu getirdiler, duygunun haklarını akıl dilinde ilan ettiler. Modern Fransız lirikleri arasında "köklü" Fransız yoktur pek: Daha önce İspanyol Hérédia ile ve Yunan Moréas ile karşılaşmıştık; simgeciler arasından öncü olan Tristan Corbière ve Laforgue Breton'dur, yani Kelt'tir; Stuart Merrill ve Francis Viélé-Griffin Anglo-Sakson'dur, Yahudi Gustave Kahn'ın ve Kreol Francis Jammes'in yanı sıra pek çok Flaman vardır: Rodenbach, Verhaeren, Gilkin, Van Lerberghe, Elskamp, Fontainas, Mockel, Maeterlinck. Simgecilik Flamanların dünya yazını ölçüsünde belli bir anıdır; sanatsal beklenti halktan gelen özelliklerle birleşince Flandres dünya yazınına girer. Fransız için, yani usun, retoriğin ve klasisizmin seçilmiş halkı için arı şiirin baş göstermesi daha zordu ve bu başka halklara göre daha geç gerçekleşti – ama sonunda gerçekleşince, belki de o büyük, zorlu direniş dolayısıyla ötekileri aştı; arı şiir idealine en çok yaklaşan Fransız simgecileridir.

• VERLAINE

En başta gelen simgeci Paul Verlaine (1844-1896) *Art poétique* adlı kısa şiirinde şiirin yasalarını şöyle açıkladı: "Her şeyden önce müzik. Belirsizi belirliyle birleştir; nüansları, ara rengi boşla; beklenmedik bitişlerden, espriden, pis kahkahadan kaçın, süslü deyişin ve uyağın boynunu kır, budala bir zencinin oyduğu bu beş paralık süs eşyasının senin zalim efendin olmasına izin verme; yeniden ve her zaman müzik, şiir budur... Ve bundan başka her şey yazındır yalnızca."

Verlaine bununla kendi şiirini de karakterize ediyordu, ama bir Verlaine şiirini Verlaine şiiri yapan gizi açıklamadı; bu görevle karşılaşınca yazın tarihi araştırmacısının aklı karışıyor ve tüm cesaretini yitiriyor.

• İKİLİK

Yaşamöyküsünün anlatılması görevi daha da güçleştiriyor. Çünkü Verlaine, tıpkı Goethe ve Petőfi gibi, özyaşamöyküsel bir ozandır; ama onun şiirinde izlenim şaşılası, görkemli bir değişiklikten geçer; en korkunç yaşamdan, en pis serüvenlerden pırıl pırıl bir arılıkta, çocukluk dönemince tatlı şiirler damıtır. Yaşamını korkunçluğu bakımından yalnızca Villon'unkiyle karşılaştırmak âdeti ve olanağı vardır, ama ikisinin toplumsal konumu arasındaki ayrım kesin bir ayrımdır: Villon, her nasılsa, doğuştan yeraltı dünyasına adanmıştır, Verlaine ise iyi bir kentsoylu ailenin çocuğudur, bir miktar mülkü de vardır; en bunalımlı zamanlarda bile ana kucağındadır, çoğunlukla naif ve oğlunun suçlarına inanmayan annesiyle birlikte yaşar, ta ki 1886'da ölünceye dek. Yiğit karısıyla

saygın bir aile yaşamı sürdürecek vakti vardır, çocuğu da vardır, bir zaman kendisine mülk satın alır, bir başka zaman ciddi bir öğretmendir – ama şeytan (Verlaine ile ilgili olarak gerçekten de boş bir söz değildir bu!) onu uysal dünyasından çeker çıkarır ve en alt düzey insani işlere doğru fırlatır.

Yaşamı ve şiiri arasındaki tuhaf kopuşu George Moore'un bir anekdotu duyumsatmaktadır: Genç bir İngiliz ozan yaşlanmakta olan Verlaine'e uğrar ve yeni bir dergi için ondan şiir ister. Verlaine'i yaşlı ve korkunç bir kadın arkadaşıyla birlikteyken bulur; ozan ve kadın kısa bir süre sonra kapışırlar, kaba sözler eder, birbirlerine tabaklar fırlatırlar ve Moore dehşete kapılarak kaçar. Bir saat sonra şiir için geri döner. Verlaine onu güler yüzle karşılar; bu arada arı, masum, uysal bir şiir yazmıştır, yalnızca onun yazabileceği bir şiir. Hayaletimsi bir başka şey daha: 1888'de *Amour* adlı şiir kitabı biter, derin bir dindarlık taşıyan Katolik şiirler vardır içinde, ama bir yıl sonra aynı zamanda yazdığı hiç de dindar olmayan bir cilt dolusu şiiri de yayımlanır ve bu kitaba kinik bir biçimde *Parallèlement* (Koşut Olarak) adını verir. Verlaine'de melek ve şeytan işte böyle koşutluk içinde yaşıyordu.

• ŞEYTAN

En büyük şeytan alkoldü. 1870'te evlenip de güzelce donatılmış evine taşındığında bir an için bu şeytandan kurtulacağı sanıldı. Ama çok geçmeden öteki şeytan, Rimbaud, Verlaine ile eşit düzeyde bir ozan kılığında belirdi. Rimbaud şiirlerini Verlaine'e gönderdi ve kendileriyle birlikte oturmak için izin istedi. Verlaine onu çağırdı, Rimbaud Paris'e geldi çok geçmeden ve bu tarihten sonra birkaç yıl boyunca yazgıları birleşti. Rimbaud'nun hayranları genç çocuğu Verlaine'in yoldan çıkardığını söylerler – ama ikisi arasından şeytansı olanın Rimbaud olması olası görünüyor; Verlaine'in gizli kalmış hasta eğilimlerine etkinlik kazandıran odur. Verlaine o zamana değin katlanabilir bir koca ve babadır, resmi daireye de gitmektedir, yazınsal ünüyle de uğraşmaktadır; Rimbaud onu karısına, çocuğuna, uğraşısına yabancılaştırır ve kendisiyle birlikte absentli yeraltı dünyasının cangılına sürükler. Ta ki sonunda kendileri için her türden kentsoylu yaşamı dayanılmaz oluncaya dek; Paris'ten kaçarlar, İngiltere'de, Belçika'da serserilik ederler; mutlu, sarhoş ve birbirlerine işkence ederek yaşarlar. Pek çok kez koparlar, bir defasında Verlaine himayesindeki Rimbaud'yu cebinde beş parasız Londra'da bırakır, karısıyla tekrar tekrar barışır, derken, yine Rimbaud'ya döner, ta ki Brüksel'de Rimbaud onu kesin olarak terk etmekle tehdit edinceye dek; bunun üzerine Verlaine tabancayla ateş eder ve onu kolundan yaralar. Bu öyküde en sakınılası yan, Verlaine'in annesinin bu sırada yan odada olması ve çocuklar gene ne yaramazlık ediyorlar diye silah sesi üzerine koşup gelmesidir. En yakın hastaneye giderler önemsiz yarayı sardırmak için, ama Verlaine ve Rimbaud yolda yine kapışırlar, Verlaine elini cebine atar ve Rimbaud kapıldığı dehşetle polise koşar ve yardım ister. Olay böylece ortaya çıkmış olur; Verlaine hapsedilir ve ancak bir buçuk yıl sonra kurtulur.

• DİNE DÖNÜŞ

Hapishane (1873-1875) Verlaine için bir kurtuluştur. Bedeni alkolden temizlenir, ruhu yalnızlık içindeyken dinsel esine yatkınlaşır ve yavaş yavaş şiir yazma keyfi de yeri-

ne gelir. Hapishaneden çıkınca Rimbaud ile barışma girişiminde bulunur; Almanya'da buluşurlar ve kısa bir konuşmadan sonra Rimbaud, Verlaine'in yüzüne öyle bir yumruk indirir ki baygın yere düşer. Bundan sonra bir daha buluşmazlar. Verlaine uzun bir süre için sessiz ve mantıklı bir adam olur; İngiliz okullarında Fransızca, Fransız okullarında İngilizce öğretir, Juinville'de toprakla uğraşır ve dinsel şiirlerinin görkemli derlemesi *Sagesse* (1881) yayımlanır. Ama 1883'te Paris'e geri döner, yeniden yazınsal ilişkilere girer, alkol batağına yeniden saplanır. Giderek daha korkunç kadınlar arasında yaşamaktadır, giderek daha yoksul koşullar altındadır ve hastalıkları giderek daha da ağırlaşmaktadır: Romatizmadan kıvranır, topal olur, frengilidir, şeker hastasıdır, karaciğeri hastadır, kalbi büyümüştür, özellikle de tedavi edilemez bir alkoliktir. Paris hastanelerinin bildik konuğudur, hastanenin temizliği ve dinginliği onun için bir kentsoylu barışını getirmektedir, iki ayak üstünde yürüyen bu hastalığın, bu "lanetli ozan"ın, yüzyıl sonu patolojisinin kendisine bir beden bulduğu bu talihsizin her zaman özlediği barışı sağlar ona. Jules Renard günlüğünde son yılların Verlaine'ini şöyle anlatır: "İnsanı korkutan Verlaine; az konuşan Sokrates ve pis Diogenes; onun içinde köpekten ve sırtlandan bir şeyler var. Özenle arkasına yerleştirilen sandalyesine titreyerek çöküyor." 1894'te Leconte de Lisle'in ölümü üzerine ozanların prensi seçilir, ama bu sıralarda artık yatağını pek terk etmemektedir. 1896'da ölür.

Bu korkunç yaşamla neden bunca ilgilendik? Bir yandan, öylesine korkunç olduğu için. Öte yandan, Verlaine'i anlamak için onu tanımak gerekir. Üçüncüsü neden ise Verlaine'in kirli yaşamıyla tıpkı görkemli şiirleri gibi bir etki yaratmasıdır. Bir zamanların Byronvari tavrı gibi, onun ardından "lanetli ozan" olmak bir parça zorunluluk haline gelmişti; Endre Ady'nin yaşama gücünü içki mahmurluğunda harcamasında Verlaine örneği pek de masum değildir. Ve son olarak da onun yaşamının pis yanlarında bunca vakit geçirmemizin nedeni şiirinin temizliğinin daha da büyük bir şaşkınlıkla karşılanmasını sağlamaktır.

• KARAKTERİ

Sanatsal açıdan değerli bir insanın ahlaksal açıdan da koşulsuz olarak değerli olamayacağına Verlaine, Villon'dan da daha güçlü bir kanıttır; Büyük yaratıcının yalnızca büyük bir karaktere sahip olabileceği doğru değildir. Sonuç olarak, Villon üzerine pek az şey biliyoruz; ama Verlaine hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın yalancı, kötü niyetli, korkak, ikiyüzlü, zalim ve kötü bir insandı. Öfkeli sarhoşlar takımındandı; ilerlemiş hamilelik dönemindeki karısını yataktan çıkarmış ve yere çalmıştı, bir defasında da havaya uçurmak istemişti. İyilik onun içinde yalnızca bir arzu olarak yaşıyordu – ama bir arzu olarak çok güçlü bir biçimde yaşıyordu. Ve de şiiri esinleyen gerçeklik değil, arzudur.

• İÇTENLİK

Bu sorunun önemli olmasının nedeni, Verlaine'in şiirinin en başta gelen değerinin içtenlik olmasıdır, yani yazdığı şeyin onda pek çok başka ozanın sanatına göre inanılırlık taşımasıdır. Ama içtenliği de kendine özgü, modern bir içtenliktir, bununla da yeni bir

yol açmıştır. Petőfi ya da Heine gibi içten değildir; bunlar özgürlük düşüncesinin büyüsü altında yaşıyorlardı ve içtenlikleri bile demokratik bir eylemdi: "İçinizden biriyim," derler okuyucuya, "sizin duyumsayıp da anlatamadığınızı anlatmak istiyorum." Ses tonlarında arkadaşça bir dolaysızlık vardır, sesleri yüksektir, gizli, özel bildirileriyle her zaman sanki büyük kitlelere yönelir gibidirler. Verlaine'in içtenliği çok daha suskun ve boğulmuş durumdadır; ortak insani şeyleri anlatmaz, tuhaf bir ruhun gizlerini anlatır; çoğunluğa değil de yalnız okuyucuya yönelir. İçtenliği dolaysızlık değildir; yaşantılarını büyük çeşitlemeler (transposition),[11] hatta ikiyüzlülükler gizler, sevisel yaşamının anormalliği de onu buna zorlar. Simgecidir, yaşantıyı anlatmaz, yaşantının yarattığı atmosferdir gerçek olan; yaşantı hasta ve kirli de olabilir, atmosfer temiz ve insanların ortaklaşa atmosferidir.

• ROKOKO

Tekdüze olan her şeyden, "qui pèse et pose" her şeyden özenle kaçınan öznel ve basit ozanı tarihsel konular çekmez, antik, moda Rönesans da cezbetmez. Geçmişin yalnızca bir tek çağına yakınlık duyar: Bu, *Fêtes Galantes* adlı kitabının şiirlerinde büyüleyici bir biçimde canlandırdığı XVIII. yüzyıldır. Sahnede yeniden pudralı markiler belirir, 'abbé'ler, 'pierrot'lar,[12] köylü kızları; büyük parkların ağaçları altında, yapay göllerin kıyısında şakalaşırlar, içerler, ışığını dostça saçan ayın altında sevilerini itiraf ederler – ama her biri "quasi tristes sous leurs déguisement fantasques"tır, yani neredeyse hüzünlüdürler rengârenk sahte giysileri altında. Verlaine'in yöreleri, nesnelerin kırılganlığının duyumsatılması dolayısıyla öylesine sezgisel ve öylesine tatlı bir hüzün taşırlar ki tıpkı Watteau'nun yaptığı resimler gibidir bunlar.

• DİNSEL ŞİİRLERİ

Dinsel duygularını sarsıcı bir biçimde basit ve gerçek şiirlere dökmüştür: *Sagesse*'in ünlü soneler dizisi (*Mon Dieu m'a dit...*). *La mer est plus belle*, Tanrı'nın ve bir ruhun mistik diyalogunu, her dinsel şiirin temel konusunu simgeci bir şiir diliyle aktarır... Büyük Meryem ilahileri gibi uğuldar ve çan sesleri duyulur. Pişmanlığın ozanıdır ve dinsel şiirlerde de arı şiirin seslerini hiç kuşkusuz pişmanlık esinler; bunun örneği Villon ve Ady'dir.

Verlaine atmosferlerin prensi olarak kalacaktır, havada uçuşan sezgiler, nesnesiz üzüntü, hıçkıran anı, yorgunluk, "bir metni olmayan romanslar", iyiliğin özlemini çeken bir deha olarak. Atmosferlerin dünyasını Alman ve İngiliz romantizminin içgüdüsel girişimlerinden sonra şiir için gerçekten keşfeden odur. Kendisini rüzgârın sağa sola sürüklediği bir yaprağa benzetir, bir mağaranın dibinde bir elin salladığı beşiğe ya da: Sonsuz irade zayıflığı onu atmosferlerin egemenliği altına sokmuştur; patolojik yapısı üst düzey bir amacın hizmetindeydi, bu boyutta bir ozan olabilmek uğruna hastaydı.

11) Transposition. Bir motifin değişik ses türünde yinelenmesi (ç.n.)

12) Pierrot: Eski Fransız bürlesklerinin komik kişilerinden biri, daha sonra duygusal sevili oyuncusudur ve sahnede giydiği geniş beyaz ceket ve pantolon onun simgesi olmuştur. (ç.n.)

• MALLARMÉ

Fransız eleştirisi, içe kapanık, gizemli Stephane Mallarmé'ye daha çok saygı duyar.[13] Ozanlık mirası incecik bir kitaptır. Güçlükle yaratıyordu; üretimsizlikten duyulan korku ana konularından biridir. Serseri, "plein-air" Verlaine'e karşılık, Mallarmé tümüyle odasında oturan bir ozandır. "Hastalıklı" bahardan dehşete kapılır, onun mevsimi "lucide"[14] kıştır, imparatorluğu beyaz ve davetkâr kâğıdın üzerine lamba ışığının düştüğü yazı masasıdır, şiirlerinde simgeye dönüşen ağaçlar ve bulutlar değil, tıkış tıkış *'interieur'*ünün güvenilir nesneleridir. İçe kapanık ve düzenli yaşamında sarsıcı izlenimlere rastlanmaz, bildirisi pek azdır – düşü ve gücü yetkinliktir.

• İLK DÖNEMİ

İlk döneminde Baudelaire'in karanlık ve kendi kendisine işkence eden saygınlığını "parnasyen"lerin plastisitesiyle ve Verlaine'in müzikalitesiyle birleştirmeyi bilir ve lirik şiir yetkinliğinin doruğuna ulaşır: *Renouveau, Angoisse, L'azur, Brise marine, Sonnet.* Bu şiirlerin her biri de tek başına Mallarmé'yi büyük lirik ozanlar arasına sokmaya yeterlidir.

• SONRAKİ DÖNEMİ

Daha ilk döneminde de şiirlerinde görünüm, metafor egemendir. Daha sonraki döneminde metafor bağımsızlaşır, neredeyse kendisini bağımsızlaştırır. Artık yalnızca metaforlar yazmaktadır, ne anlama geldiklerini çözmeyi okuyucuya bırakır, şiir biçiminde bilmeceler yazmaktadır, tıpkı Barok ozanlar gibi, "karanlık" Gongora gibi. "Parnasyenler," der Valéry, Mallarmé üzerine yazdığı bir incelemesinde, "sözünü ettikleri nesneleri aşırı ölçüde tanıttılar, okuyucuyu onları kendisinin düşlemesi zevkinden yoksun bıraktılar." Mallarmé öteki uçtaki aşırılığa düşer. Kendisini tümüyle sözcüklerin *evocative*, zihinde canlandırıcı gücüne teslim eder; sözcük tek başına atmosfer değeri taşır ve yarattığı çağrışımlar aracılığıyla tümceden bağımsız olarak bir şey söyler. *Thibaudet*'nin söylediği gibi geç dönem Mallarmé'si yaratmaz, bestelemez, *juxtaposé* eder, yani sözcükleri yan yana koyar, bitiştirir: Sözcükleri ve görünümleri yan yana yerleştirir, okuyucunun işi şiiri bir bütün olarak yaşamaktır. Bu yolu izleyerek okuyucuya yerine getirilemeyen bir görev yükler neredeyse; kendisinin yaratmada ozan olarak ulaştığı noktaya okuyucunun da bir biçimde anlamada ulaşarak yetişmesini ister. Bu, iyi niyetli bir okuyucudan beklenecek şeyin ötesindedir. Bu satırların yazarı Mallarmé'nin geç dönem şiirlerini anlayamadığını itiraf eder. Kimi zaman onların içinde bir şeyleri anladığını duyumsamış, ama kısa bir süre sonra yeniden eline aldığında anlamı yeniden unuttuğunu görmüştür.

Bu *'exclusivitiy'*nin nedeni ne olabilir? Gerçek bir ozan olarak, açıktır ki, böyle yazması gerekiyordu, başka türlü de yazamazdı. Ama bu yönde gelişmesinde, hiç kuşkusuz, yüzyıl sonuna has fanatik sanatçı kibri büyük bir rol oynamıştır. O da kuğudan söz

13) Stephane Mallarmé 1842'de Paris'te doğdu. 1863'te öğretmenlik diploması alır ve İngilizce öğretir, 1874-75'te bir moda dergisi yönetir. Genç simgeciler onun salonunda toplanırlar. Toplu şiirleri, 40 tanesi fotoğraflı nüsha olmak üzere, 1887'de yayımlanmıştır. 1894'te emekli olur. 1898'de ölür.

14) Lucide: Keskin bakışlı, akıllı, aydınlık. (ç.n.)

eden ünlü, bulanık bir şiirinde belirttiği gibi, "s'immobilise dans un songe de mépris", bir horgörü düşünde kıpırtısızlaşır. Sıradan insanların kullandığı olağan tümce yapısını küçümsüyor, ona yer vermiyordu; sözcükleri de kendi iç yasasına göre sıralıyordu. Fransız Aydınlanmasına karşı simgeci protestoda gidebildiği ölçüde ileri gitmişti. Ve, belki de, Mallarmé'nin okuyucuyu aldatmak istemediğini söyleyen Thibaudet'nin hakkı vardır: Sanki daha baştan şiirlerini küçük bir azınlıktan başka hiç kimsenin zaten anlayamayacağını biliyordu; okuyucunun olasılıkla anladığını sanacağı, ama aslında anlamadığı şiirler yazmak istememişti.

• RIMBAUD

Verlaine'in şanının bir başka rakibi kaçınılmaz bir yazgıya sahip genç arkadaşı Rimbaud'dur.[15] O da kolay okunmaz; geç dönem yazılarını ciddi bir çalışma yapmaksızın anlamak olanaksızdır. XX. yüzyıl Fransız yazınının sayısız büyük kişileri simgeciliği yaşatan bir merkez sayar onu; Verlaine'i de uzlaşmacı biçimlerin boyunduruğundan onun kurtardığını düşünürler, modern Fransız şiiri ondan yola çıkar; tıpkı Claudel ve öteki izmciler gibi.

• DELİKANLILIK ÇAĞI

Şiirinin psikolojik özelliği, her bir yapıtını üç yıl içinde, 1870 ve 73 arasında, 16-19 yaşındayken yazmış ve ondan sonra şiirden kopmuş olmasıdır. Kimileri yaratmanın onda bir ergenlik tedirginliği olduğunu ve bu tedirgin dönemle birlikte geçip gittiğini ileri sürer. Bir ozan ki ondan geride şaşılası bir ergenlik çağından başka bir şey kalmamıştır – ergen Shakespeare demiştir onun için yaşlı Victor Hugo. Yaratıcı üç yıl da birbirinden kesinlikle ayrılan üç döneme bölünür ve aslında yalnızca ilk döneminde sözcüğün alışılmış anlamıyla gerçek bir ozandır; Claudel'in deyişiyle, kör dâhinin ilk döneminde kesilen bir damardan fışkıran kan gibi gün ışığına çıktığı sıra tam bir ozandır.

• İLK DÖNEM

Ama daha bu ilk döneminde bile öteki lirik ozanlardan başka bir mizaca sahipti; neredeyse her dizesi kinik, soğuk ve acımasızdır. Öteki yüzyıl sonu ozanları hoşa gitmek ya da çürümüşlük dolayısıyla şeytancıdır; Rimbaud şeytanın ta kendisidir. Başka ozanlar da baş kaldırır; Rimbaud bu konuda ataların da ta kendisidir, her şeye karşı bir Lucifer başkaldırısıdır o. Daha küçük bir çocukken gezinti alanının tahta sıralarına şunu yazmıştı: "Tanrı'ya Ölüm!" Hıristiyanlıktan nefret eder ("vaftiz suyu mahvetti beni" diye yazar), kentsoylu dünya sisteminden nefret eder, 1871'de Komün'ün çökmesi üzerine sermayenin egemen olduğu yurdundan nefret eder, kadınlardan ve seviden nefret

15) Arthur Rimbaud 1854'te Ardenler'deki Charleville'de doğdu. Babası subaydır, onu katı ve küçük kentsoylu düşüncesine sahip annesi yetiştirir. Pek çok kaçma girişiminden sonra, 1871'de Verlaine'in desteğiyle Paris'e ulaşır. Verlaine'den koptuktan sonra bir süre Almanya'da yaşar, sonra yurduna döner, 1875'te Fransa'yı terk eder, her yerde ortaya çıkar, Habeşistan'da fildişi ticareti yapar, bacağında bir ur oluşur, Avrupa'ya döner ve ameliyatla bacağını kestirir, korkunç acılar içinde, Marsilya'da, 1891'de ölür.

eder. Yalnızca bir tek duygusu vardır: Doğaya karşı duyduğu his. "Rimbaud için," der François Ruchon, "doğa görmek için değil de kendisinin kılmak için vardır." Ünlü şiirini –harflerin renginden ve neredeyse ruhsal yapılarından söz eden– bu döneminde yazar: *Les voyelles* ve de en büyük şiiri olan, serüven arzusundan, frenlenemeyen özgürlük sevgisinden ve uzak denizlerin çağrısından söz eden *Le bateau ivre* (Sarhoş Gemi).

• İKİNCİ DÖNEMİ

Bir sonraki döneminde başkaldırı artık şiirin kendisine yönelir. İnsanların kendisinden önce yazdığı ve resmettiği her şeyden midesi bulanmaktadır, tümüne de yeni baştan başlamak gerekmektedir. "Yöntemini", Eylem Simyasını böyle keşfeder. "İnsan tüm duygularının uzun, ölçüsüz ve baştan aşağı düşünülmüş *dérèglement*'ını, karışımını yapmazsa başka türlü bilici olamaz." Bilinçli olarak hasta, sefahat alemine dalmış bir yaşam sürdürmelidir. "Büyük suçlu (günahkâr), büyük lanetli odur; bilinmeyene böyle ulaşır." Çünkü bunu anlatması gerekir. "İmgelemleri, onların anlamını yitirdiği zaman görür gerçekten..."

Les Illuminations'u artık bu yöntemle yazar; kitap isteyerek canlandırılmış imgelemlerinin derlemesidir. Renklerin ve biçimlerin yabanıl bir kaosudur, yapılar, yöreler ve halk yığınları geçer gözlerimizin önünden; anlamları aranmamalıdır, nasıl olsa kavramsal yol izlendiğinde de yaklaşılamaz onlara. Rimbaud'nun dinamik yapısına uygun olarak bu imgelemler sürekli, hızlı bir devinim içindedirler, birbiri içinde erirler ve birbirlerini dışlarlar ve yine de tuhaf bir biçimde gerçektirler, tüm beklenmedikliklerine karşın onları görmek olanağı vardır, bir biçimde *vardırlar*.

• ÜÇÜNCÜ DÖNEMİ

Rimbaud *Une saison en enfer*'de yöntemiyle de hesaplaşır, bir kâhin biçemiyle imgelerin de insanı bir yere götürmediğini anlatır, "yalandan beslendim" der. Daha önce alışılmış şiiri ardında bıraktığı gibi şimdi de tüm yazını ardında bırakır, olgular dünyasına dönmek için ona veda eder. Serserilik eğilimlerini izleyerek Fransa'yla vedalaşır, gemiye biner ve yaşamının geri kalan bölümünü Afrika'da geçirir, serüven dolu girişimlerle para kazanır ve ancak ölüm döşeğindeyken yurduna döner.

• SÖYLENCE

Söylence ölümünden sonra başlar. Kızkardeşinin tanıklığına göre, bir Katolik olarak ölmüştür. Kızkardeşinin kocası Paterne Berrichon, Rimbaud üzerine bir kitap yazmış ve bunda onun karakterini tüm insani değerlerin üstüne çıkarmış, ülküselleştirmiştir. Bu kitaba ve *Saison en enfer*'in kimi bulanık bölümlerine dayanarak, Claudel ve Rivière çapındaki insanların belirttiği üzere, şeytansı Rimbaud'nun aslında bir melek olduğu görüşü çıktı ortaya. Onlara göre yaşamı yavaş yavaş dine dönüşün birbirini izleyen duraklarından oluşmaktadır ve tümüyle Kilise'ye ulaşamadan önce ölmüştür. Şiiri bırakmasının nedeni artık sözcüklerle anlatamayacağı mistik dinsel yaşantıları yüzündendir. Suskunluğu yapıtlarından da çok şey söylemektedir. Olumlu düşünceye sahip araştırma-

cılar ve Rimbaud'da büyük asiyi saygıyla karşılayan ozanlar, örneğin Aragon şiddetle karşı çıkarlar bu söylenceye. Tartışma henüz sonuçlanmadı, ama çok öğreticidir: Usçu Fransızların yalnızca iki olasılığı düşleyebildiğini göstermektedir. Onlara göre insan ya usçudur ve o zaman özgür düşünceden yanadır ya da mistik yaşantıları vardır ve o durumda da Katolik olmaktan başka yolu yoktur. Oysa, Rimbaud ile ilgili olarak gerçek ortada bir yerde olmalıdır: Kişisel mistisizmini, imgelemlerini ve çılgınlıklarını kuramsal bir dinin öğretileriyle uyum içinde göstermek olanaksızdır.

• LAFORGUE

Jules Laforgue'un[16] şiiri Rimbaud'nun dehasıyla akrabadır ve onun neredeyse daha güncel, seyrelmiş bir çeşitlemesidir. Simgeci üzüntüyü ve duygusal yetinmesizliği tıpkı bir zamanlar ustası Heine'nin sentimentalizm ile alayı karıştırdığı gibi ironiyle karıştırır. Ay üzerine ve Pierrot'lar üzerine pek çok şiir yazmıştır, bir şiir dizisinin adı da *L'imitation de Notre-Dame la Lune*'dür; şiirleri öteki simgecilerin şiirlerinden daha düşçü, daha uyurgezer bir doğaya sahiptir, ama aynı zamanda kendisiyle eğlenir. Şiir yazımı giderek uyaksız şiire doğru ilerlemiştir, konuşma dilinin ve argonun deyişlerini ve bir yığın uydurma ya da bilimsel terim kullanmıştır, özellikle de felsefe terimlerini; uydurma söz oyunlarından çok hoşlanmıştır (örneğin, éternullité). Dokuz yüz yirmili yılların düşkırıklığına uğramış ve ironiden yana genç ozanlarına sanki bir çağdaşları yazmış gibi çok yakın olan ışıltılı, izlenimci şiirlerini böyle yaratmıştır.

Şiirleri bir bütün olarak bakıldığında oldukça tekdüzedir; pek çok yüzyıl sonu Fransız'ı gibi o da kılı kırk yarar, şiirlerinde salt şaka olsun diye korkunç bir bilgi gerecini yoğunlaştırır, ironisinin yola gelmez, uslanmaz bir felsefe öğrencisi vurgusu vardır. Ondan kala kala el değmemiş bir güzellik taşıyan, tümüyle uyaksız, koyverilmiş bir havası olan ve ölümünden sonra yayımlanan *Dernier Şiiri* adlı şiir kitabı (1890) kalmıştır geriye; içinde de görkemli *Solo de lune* ile *L'hiver qui vient* yer alır. Bunların da ironilerinden çok sentimentalizmleri etkiler; içlerine damlatılan ironi yüzünden tadı artan bir sentimentalizm vardır. Laforgue Paris'te beş parasız bir '*intellectuel*'dir – yurdumuzda da pek çok kişinin tanıdığı ve Laforgue'un şiirlerinde sevinçle karşılanan bir yaşam konumudur bu. Bir başına geçirilmiş Pazar öğle sonralarının üzüntüsünden söz eder bunlar (Pazar günü üzerine 17 şiir yazmıştır), avludan duyulan laternadan, seçkin mahallelerin sokaklarında küçük hanımların açık penceresinin ardında piyanosundan kulağımıza gelen sonatlardan, uzaklardan yankılanan avcı borularının melankolisinden, güzün kapanan kumarhanelerden, yol kıyısındaki telgraf direklerinden ve yaklaşan ölümden söz eder. Biçimi '*monologue intérieur*'dür. Geç dönem şiirlerine tıpkı roman bölümleriymiş gibi, pek çok psikoloji katar: "Kendiliğinden gelen", "benimle bir anda diz çöken" bir kadına karşı duyduğu arzu modern sevinin içsel savaşımlarını ve doyumsuzluğunu anlatır.

16) Jules Laforgue 1860'ta Montevideo'da doğdu. 1881-86'da Bourget'nin tavsiyesi üzerine Berlin'de Alman İmparatoriçesi Augusta'ya yüksek sesle roman vb. okur. 1887'de öldü, şiirlerinin bir bölümü ölümünden sonra yayımlanmıştır.

• SAMAIN

Simgeciliğin bir başka yanı Albert Samain'de (1858-1900) sınırına ulaşır. O da unutulmaz birkaç şiir yazmıştır. İnsan bunlardan birini okuyacak olsa etkisi altına girer; eğer çok okursa gülümsemesi gerekir ya da midesi kalkar. Şiirlerinde göllerin ve çiçek tarhlarının yanında melekler dolaşır, kadınlar isteksiz isteksiz balkonlardadır, ruh tıpkı bir İspanyol ya da Portekiz prensesi gibidir ya da perdeleri indirilmiş eski bir şato ya da seyrek rastlanan başka bir eski eşyadır, her şey salt günbatımıdır, salt ılıklıktır, salt zambaktır, salt uzak bir çan sesidir. Simgeciliğin de kendine göre belli bir kibri vardır: Şiire atmosfer yaratan her türlü nesneyi, simgeyi, yöre ya da hava durumu öğesini katmayı sever; Samain'in şiirleri çoğu zaman bu tür simgeci kataloglardan başka bir şey değildir. Ve insan simgeciliğin tek yönlülüğünü bu sırada duyumsar; tüm güzelliğine karşın simgeci dünya görüşünün ne denli çarpık olduğunu duyumsar. Aşırı ölçüde çok zambak, melek ve balkon okuyucuda acı bir tepki uyandırır, birden aklımıza dünyada zambak olmayan, melek olmayan, balkon olmayan ne çok şey olduğu ve belki de onların daha önemli olduğu –geçip giden atmosferler değil de sürekli, ağır ve insana işkence eden ruhsal gerçeklikler– gelir. Ama bu konuda Samain'in elinden bir şey gelmez; bizimkiyle hiç de karşılaştırılamayacak ölçüde daha barışçı ve uykuya dalmak üzere olan bir insanın durumunu anımsatan bir çağda yaşamıştır o. Eğer Verlaine'in ve Mallarmé'nin büyük şiirleri sonsuz bir geçerliliğe sahipse, Samain'in şiirleri de tarihsel bir çağın belgeleri olarak yaşayacaklardır.

Fransa dışındaki yazını da çok güçlü bir biçimde etkileyen iki ozan, Verhaaren ve Francis Jammes artık yarı yarıya simgeciler kuşağına bağlıdır.

• VERHAAREN

Émil Verhaaren[17] Belçikalıların en büyük ozanıdır. İlk döneminde, şiir kitaplarından birinin başlığında da belirtildiği üzere –*Totu le Flandre* (1904)– henüz parnasyenlerin ve simgecilerin biçim dilinde tüm Flandres'ı, insanları, yöreleri, üzüntüleri şiire döker. Ama daha bu çağında da Flaman geleneği, geniş ve güçlü gerçeklik sevgisi, hafif bir mahmurluğa kapılan erkeksiliği onu simgeci çağdaşlarından ayırır. İkinci döneminde simgeci yumuşaklıktan kopar ve heyecanlı bildirisinin biçimini bulur: Fransız şiirine Francis Viélé-Griffin'in (1864-1937) getirdiği uyaksız şiirdir bu. (Fransız '*vers libre*'nin dizeleri bu çağda Whitman dizelerinden daha kısadır ve bitimlerini henüz uyak bağlamaktadır birbirine.)

• PAROKSİZM[18]

Verhaaren "paroksizm ozanı" olarak bu ikinci dönemde çıkar ortaya. Hâlâ geniş gerçekliğin şarkıcısıdır, ama gerçekçi yöreleri gelişerek yabanıl imgelemlere dönüşür,

17) Émil Verhaaren 1855'te Antwerp yakınlarındaki Saint-Amand'da doğdu. Dünya Savaşı sırasında işgal edilen Belçika'nın kurtuluşu için çok büyük bir propaganda gerçekleştirmiştir. 1916'da tren yolu kazasında ölmüştür.

18) Paroxysm: Şiddetli ve ani nöbet. (ç.n.)

korkunç bir boyuta ulaşmış ağaçlar ve evlerin duvarları sarhoş bir tempoyla dans etmeye başlar, düzlüklerde trajik bir ateş ve çılgınca bir sevinç uğuldar, şiirleri büyük bir keyifle yola koyulan ve çılgınca bir eğlenceyle sona eren bir Flaman kermesi[19] gibidir. Şiirleri soluk soluğa kalmış, yakıp yıkan, saldıran seller gibidir – bunlardan *Rüzgâr*, Dezső Kosztolányi'nin olağanüstü çevirisiyle Macar okuyucularına bir tadımlık sunar.

• TOPLUM

Sosyalist bir ozandır; *Les villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées* (1895) adlı şiir kitabında modern toplumun yakıcı sorunlarını olağanüstü tartımlara döker: Köyün boşalmasını, kentin her türden yaşamı emen tuzaklarını anlatır. Ama düzlüklerin kangren olmuş can çekişmesini karanlık imgelemler halinde görse de halkçıların çıkardığı dersi çıkarmaz bundan, yitip giden köylere ağıt yakmaz: Düzlükte gece kenti büyüyüp yükselir, "comme une nocturne et colossal espoir", insanlığın düşü burada göğe doğru yükselir, gelecek düşüdür bu. Düzlükler ise ileride bir gün yine, daha güzel günler geldiğinde bilgelerin ve mutlu insanların gezinti yeri olacaktır.

Üçüncü döneminde, Dünya Savaşı sırasındaki korkunç olaylar yüzünden içindeki enternasyonalizm ve pasifizm suskunluğa gömüldü, Verhaaren kanayan Flandres'ın ozanı ve tutkulu propagandacısı oldu.

Simgecilerden aslında çok uzakta durmaktadır. Hatip nitelikli ve gevezedir ve onu ozansal tehlikelerden yalnızca yabanıl imgelemi ve dilsel zenginliği kurtarır. Kendi çağında onu hep geleceğin insanı gözüyle gördüler; bugün artık geçmişin malıdır; çünkü karakteristik çizgileri, topluma yönelik şiirinin biçimleri anlatımcılıkta olgunluğa ulaşmış ve o zamandan beri etkinliğini yitirmiştir. Ama Verhaaren'den geriye ondaki programa bağlı olmayan şey kalmıştır; kişisel, Flaman tutkululuğu, Flaman şeytansılığı ve bir zamanlar Brueghel'in resimlerinden yansıyan dehşettir bu. Dünyanın çirkinliği öylesine olağanüstü bir imgeleme dönüşür ki olağanüstülüğü dolayısıyla güzel ve sarsıcı olur.

• JAMMES

Verhaaren dünyayı devasa bütünsellikler içinde imgelemiştir, buna karşılık, Francis Jammes her şeyi minik ayrıntılar halinde görür, tıpkı masaya yetişemeyen ve tüm odayı göremeyen bir çocuk gibi. Bu çocuk bakışı Jammes'in yazına getirdiği büyük bir yeniliktir; bu yüzden bir yığın ardıl kazanmıştır. Ozanlık yöntemi belki de Bergson'un felsefi yöntemiyle karşılaştırılabilir: Bergson düşünceyi her türlü hazır kavramsal mekanizmadan kurtarmak ve onu bilincin dolaysız özelliklerine geri döndürmek istemektedir, James ise şiiri her türlü hazıra konulmuş formülden kurtarmak istemektedir. "Biçemim kekeliyor," diye yazar önsözlerinden birinde, "ama kendi gerçeğimi anlattım." Yani nesneleri yaşadığı gibi, yaşantılarına göre anlatmıştır. Şiirlerine başlık vermez, şiir biliminin kurallarıyla uğraşmaz, kısmen uyaktan da vazgeçer ve söylediği şeyin doğru, basit

19) Kermes: Hollanda'da yılda bir yapılan festival. (ç.n.)

ve içtenlikli olması için ses tonunda eğlenceli bir konuşmanın gevşekliğini taklit eder. Charpentier'ye göre, gerçekliği öze dönüştüren Rimbaud'nun ve bunu sisler arkasına yerleştiren Mallarmé'nin yanı sıra Jammes'in şiiri simgeciliğin üçüncü bir olanağıdır: Stilize etmeksizin ve açıklama yapmaksızın yeniden yaratmak.

• DUYGUDAŞLIK

Şiirleri biedermeier çağında Sainte-Beuve'ün ve yüzyıl sonunda Coppée'nin şiirlerinin yansıttığı gündelik yaşamı yansıtır: Oda, hayvanlar, ağaçlar, meyveler, çiçekler, genç kızlar. Görülen nesneleri duygusal birliğe ulaştıran duygudaşlıktır. Bu duygusallık artık bir tutkudur. "Je crève de pitié. C'est plus fort que la vie." (Duygudaşlıktan ölüyorum. Yaşamdan daha güçlü bu.) Küçük buzağı, zavallı tavşanlar, yığınla yoksul kızcağız ve öteki yoksul insanlar ve öteki hayvanlar, tümü gözlerini yaşartır; duygucu değil de çocuksu gözyaşlarıdır bunlar. İçinde eskilerin kendilerini beğenen kibrinden ve iyi yürekliliğinden hiçbir şey yoktur, kendisine üzülmek gibi bir alışkanlığı da yoktur.

• EROTİZM

Ama erotizm de bu çocuksu dünyaya yabancı değildir. Jammes genç kızlara hayvanlardan da çok üzülmekte ve onları daha çok sevmektedir; onlarda öylesi bir hayvansal büyü vardır ki Kuzular Cennetine (*Le roman du lièvre*) girebilirler. Genç kızlar sık sık giysileri olmaksızın belirirler şiirlerinde, tıpkı Barok tablolarda ve çocukluk düşlerimizde olduğu gibi, öylesine beklenmedik ve nedensiz bir biçimde.

• DÜZYAZISI

Belki de şiirlerinden de çekicidir düzyazıları: Assisili Aziz Francesco ve hayvanlar cennetiyle *Le roman du lièvre* (1903), *Clara d'Ellébeuse* (1899), *Almaïde d'Etremont* (1901) vb.

Zamanla o da tüm çağdaşları gibi kilisenin sadık bir oğlu oldu, bu durum varlığının Assisili Aziz Francesco'ya dayalı temel havasının doğal bir sonucu olarak gerçekleşti; büyük, öğretici ve eğitici şiiri *Les Géorgiques chrétiennes* (1911-12) Katolik inancını yansıtmaktadır.

• ETKİSİ

Çocuksu ses tonu her yanda değerli izleyiciler bulmuştur; bizde Ernö Szép[20] ve genç Dezső Kosztolányi ondan çok şey öğrenmiştir. Çağdaş eleştiri ona bir bütün olarak hayranlık göstermedi. Hiç kuşkusuz, basitliğinde yapay bir şey, tatlı, zorlama bir şey vardır; pek az ozan onun kadar çağın *secession* atmosferine bağlıdır; hiç de çocuksu olmayan çağımızda ondaki pek çok şey eskimiş bulunmaktadır – ama yaşamını sürdürenler daha çoktur.

20) Ernő Szép: Macar ozan, yazar, gazeteci (1884-1953) (ç.n.)

TİYATRO OYUNU

Fransız sahne yazını bu çağda da Avrupa'ya egemendir. Genç Dumas'nın toplumsal tezli oyunlarının yerini başka tezci ve doğalcı oyun yazarları alır: Brieux, Donnay, Becque, sonra da büyük bir etki yaratan Bernstein. Belki de, içlerinde en değerlisi, her oyunu birer felsefi kuram ya da toplumsal sorunu gözlemlememize yarayan "Fransız Ibsen"i François de Curel'dir. En büyük başarıya ulaşan oyunu *La nouvelle idole* din ile bilimin savaşından söz eder. Doğalcılık sahneyi dönüşüme uğratacağına yeni sorunlara ve yeni etki yaratma olanaklarına götürür; derken, *Lavedan*, *Bataille*, daha sonra da *Toi et moi* adlı güncel şiir kitabının yazarı Paul Géraldy'nin oyunları doğalcı çiğliği sürüp çıkarır gibi olur.

Ama, gerçekten, ilginç ve yazınsal girişimlerin tümü bu çağda Fransız sahnesinin uzlaşmaları, uydurma sorunları, boş trükleri, bebeğe benzeyen figürleri ve sıkıcı üçgenine karşı baş kaldırırlar. Fransızlar arasında da iki ünlü girişimciye, deneyciye rastlanır: Maeterlinck ve Rostand.

• MAETERLINCK

Maurice Maeterlinck[21] simgeci şiirin araçlarını oyuna aktarır. Tuhaf bir biçimde çok sessiz ve boğuntuya getirilmiş olan bu ozan en büyük örnek olarak Shakespeare'i görür, hayaletleri, katilleri ve yabanıl dehşet öğeleriyle Macbeth'in yazarı Shakespeare'dir örneği. İlk oyunu *Princesse Maleine* (1889) ile Shakespearevari bir oyun yazmak istemiştir; konusu genç bir prensesin acımasızca öldürülmesidir – ama oyundan çiğ olay örgüsünü, dolaysız dehşeti çıkarır, onun yerine, oyunun oyunculardaki yarattığı ve oyunla "birlikte ilerleyen çığlıkları" getirir. Prenses Maleine'in öldürüldüğü büyük sahnede biz yalnızca ateşli bir yan konuşma duyarız: Katil kral ve kraliçe içinde bir zambağın bulunduğu ya da boş bir vazoyu kırıp kırmadıklarından söz ederler. Daha sonraki Maeterlinck oyunları (Debussy'nin müziğinin ölümsüzleştirdiği *Pelléas et Mélisande*, 1892; *La Mort de Tintagile*, 1894; *Aglavaine et Sélysette*, 1896 vb.) masalsı şatolarda geçer, stilize edilmiş adları olan, alabildiğine genç oğlanlar ve kızlar rol alır, bunlar ya birbirlerine sevilenirler ya da öldürülürler ve bu arada zambaklardan ya da kuşlardan söz edilir. Ruhun içgüdüsel olarak ölümün yaklaşması karşısında kapıldığı dehşeti simgeci bir biçimde anlatan tek perdelik oyunları etkileyicidirler: *Les aveugles* (1890), *L'Intruse*, *Intérieur*.

Maeterlinck de serada gelişen sanatının zamanla nasıl tekdüzeleşeceğini duyumsamış olmalı ki daha gerçekçi bir sahneden yana ödünler verdi; dünya ölçüsündeki iki başarısını, *Monna Vanna*'nın (1902) ve *Mavi Kuş*'un başarısını buna borçludur. *Mavi Kuş* mutluluğu aramak üzerine *Faust*'un ve *Peer Gynt*'ün basitleştirilmiş, çocuksu bir ses tonuna indirgenmiş, *secession*cu bir beğeniye göre seyreltilmiş biçimiyle büyük beklentileri olan bir manzum oyundur. *Monna Vanna* yetkindir, ama kurallara uygun bir Fransız

21) Maurice Maeterlinck 1862'de Gent'te doğdu, 1913'te Nobel Ödülü'nü kazandı.

sahne yapıtıdır, sorunsalı ise *Monna Vanna*'nın pelerininin altında çıplak mı yoksa giyinik mi olduğudur. Bu büyük sorunun yanıtını sonuna dek alamayız.

*Secession*un yapay sevimliliği, aşırı inceliği ve gereksiz ruhsal yaşam Maeterlinck'te öyle boyutlara ulaşır ki okurken kimi zaman bir Maeterlinck parodisi okuduğumuzu sanırız.

• ROSTAND

Edmond Rostand (1868-1918) romantik manzum oyuna artık herkesin onu öldü bildiği bir sırada yeni bir can katmıştır. Çınlayan uyaklarıyla, tumturaklı diksiyonuyla, Hugovari dönüm noktalarıyla, etkileyici konusuyla en katı doğalcı beğeninin tam anlamıyla yürürlükte olduğu bir sırada iki oyunu, *Cyrano de Bergerac* (1897) ve *L'Aiglon* (1900) ile, beklenmedik bir anda dünya ölçüsünde başarı kazanmıştır.

Eleştiri bu çağdışı başarıyı, eskimiş şeylerin ansızın canlanışını şaşkınlıkla ve kızgınlıkla karşıladı. Ünlü uyaklarının ne denli zorlama olduğu gösterildi, dramatik biçeminin hiçbir şey söylemeyen bir dolgu gereciyle kotarıldığı, romantizminin boş bir tumturak, etkileyici konularının ruhbilimsel budalalıklar olduğu, içinde bir değer gibi görünen her şeyin sahte olduğu gösterildi. Eleştirinin kısmen hakkı da vardı, yalnızca bir konuda yanılıyordu: Rostand'ın geçip gidecek bir moda olduğu sanılıyordu, birkaç yıl sonra kimse ondan söz etmeyecekti; gerçekte ise, bugün büyük ölçüde o yıllarda tiyatro oyunu alanında yaratılan her şeyi unutmuş olduğumuz ve Rostand'ın yapıtlarının sahnede hâlâ yaşamakta olduğu ve yeni yeni gençlerin yüreğine heyecan kattığıdır. Emil Ábrányi'nin çevirisi Macar yazınının ölümsüz değerleri arasına girmiştir.

Cyrano ve *L'Aiglon*; ucuz olduklarından başka bir şey söylenemez, ama görkemlidirler. Romantizmleri ucuzdur, ama gerçek bir romantizmdir. Napoléon kültü çağı artık çoktan geçmiştir, ama küçük Reichstadt prensinin karakteri hâlâ gençliğin tüm acılarını taşımayı bilmekte ve *Cyrano* kibirli ve cesur Fransız üstünlüğüyle yürekleri fethetmektedir. Büyük monologlar, anlaşılan, bir süre daha yüksek sesle okunan parçalar olarak kalacaktır, ta ki insanlar bu tür bir okumayı, soylu ve giderek ölmeye yüz tutmuş sanatı unutuncaya dek.

ELEŞTİRİ

Fransız yazınının kıskanılası özelliklerinden biri, klasiklerini onlara layık eleştirmenlerin tekrar tekrar çözümlemeleri ve bu yüzden de onları sürekli olarak canlı tutmaları, müzelik bir değere dönüşmekten alıkoymalarıdır.

• BRUNETIÈRE

Ferdinand Brunetière (1849-1906) Fransız klasiklerini çözümlemede usta biriydi. Muazzam bir düşünürdür; onda XVII. yüzyılın büyük boyutlu usçuluğu canlanır yeniden. Ama dizgesini doğabilimsel dünya görüşünün etkisi altında kurar, yazına *gelişme* ilkesini uygular. Yapıt türlerini tıpkı doğa bilimlerinin hayvan ve bitki familyalarını temel veri

olarak aldığı gibi bir temel veri olarak alır ve onların yüzyıllar boyunca nasıl geliştiğini gösterir (*L'évolution des genres*, 1899). XIX. yüzyıl lirik şiirini de gelişme açısından inceler (*L'évolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, 1894): Parnasyen kişiliksizliğin romantik Ben-merkezlilikten nesnelliğe doğru nasıl ilerlediğini gösterir. Yapıt türlerini aşırı ölçüde ciddiye almıştır, oysa, yapıt türü yazınsal bir gerçeklikten çok okullarda kullanılan yardımcı bir kavramdır – ve gelişmeye inanıyordu, oysa yazında hiç de gelişme yoktur. Çağdaşlarına karşı ilkelerinin ve klasisizminin yüksekliklerinden inatçı bir anlayışsızlık göstermiştir (*Le roman naturaliste*, 1883). Hiç de klasik olmayan olguları klasik değer ölçüleri, kompozisyon bütünlüğü, ahlaksal ideallerin gösterilmesi vb. temelinde yargılamıştır; doğalcılığa karşı umutsuz ve dar görüşlü bir gericilikle savaşmıştır.

• FAGUET

Émile Faguet (1847-1916) hiç de gerici, katı değildir; her konuda pek çok yazı yazmıştır, bu yüzden de kimi zaman onu yüzeysellikle suçlamışlardır. Bir dizgesi yoktu ve toparlayıcı gözleme yabancıydı. Fransız yazınının büyük yüzyıllarını –XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla dek– birbirinden bağımsız yazınsal portreler dizisi halinde tanıtmıştır. Bu küçük incelemelerin neredeyse her biri bir başyapıttır. Hangisi olursa olsun, Fransız yazınının tüm büyükleriyle anında sıkı bir dostluk kuran rahatlığına şaşmamak elde değildir. Onu hiç kimse etkisi altına alamaz, bir anda büyük bir insanın zayıf noktalarını görür ve o büyük insanın büyüklüğüne bir zarar vermeksizin bunu sergiler; böyle davranmakla o büyük kişiyi bizim gözümüzde daha büyütmüş olur; çünkü kimi zaman onun da zayıf olduğunu, onun da yanıldığını görmüş oluruz. İnsana yetkinlikten daha itici gelen bir şey yoktur.

• LEMAÎTRE

Jules Lemaître (1853-1914) izlenimci eleştirinin büyük ustasıdır. Brunetière gibi yargılamaz, yapıtın üzerinde uyandırdığı izlenimleri, '*impression*'ları anlatmak ister. İzlenimci eleştiri Renan ve doğal bilimlerin izini sürerek yüzyıl sonu insanını saran genel bir görelilik duygusundan çıkar. Sonsuz değerler ve gerçeklikler yoktur, her şey yalnızca zamana bağlıdır: bugün böyledir, yarın öyle. Eleştirmen yazara ölümsüzlüğü garanti edemez eski naiflerin sandığı gibi. Yalnızca bugün hoşuna gideni belirleyebilir; yarın ne olabileceğini kimse bilemez, hatta kendisinin hoşuna gideceği bile belli değildir.

Devasa bir okumuşluğu ve güçlü bir klasik beğenisi olan Lemaître bu yüzden ağırlaşmamıştır; eleştirileri kimi yazarlar ya da oyunlar üzerine bir öykü gibidir. Bilginin ve canlılığın bu talihli bireşimi ona büyük bir güncellik ve saygınlık kazandırmıştır. Ettiği sözün ağırlığını, tek bir incelemesiyle yüzyıl sonunun en çok okunan ucuz roman yazarı, *Demir Fabrikası* başlıklı kitabın yazarı George Ohnet'nin hakkından gelmesi kanıtlamaktadır. "Ohnet'yi ondan sonra da okudular," der incelikli bir biçimde Lanson, "ama bununla hiç kimse övünmedi."

Aslında, dogmatik ve izlenimci arasında büyük bir ayrım yoktur; tabii bu sonuncusun gerçekten eleştiri olmasının ve yalnızca izlenim olmamasının dışında. Lemaître,

Ohnet'yi yargılamamış, yalnızca izlenimlerini aktarmıştır: Ama bu Ohnet için ne ölçüde yararlı olmuştur acaba?

Brunetière ve Lemaître zamanla politikaya girdi; klasik ülküleri gereği nasyonalist, sağ kanat tutumunu benimsediler, Brunetière klerikal, Lemaître ise kralcı oldu.

Fransız Nasyonalizminin Yazarları

Fransız Devrimi'nin düşünceleri Üçüncü Cumhuriyet ile birlikte utkuya ulaştı. Devlet yaşamı, toplumsal donanımın temelleri haline geldi; gündelik, alışılmış gerçeklik bir devrim oldu. Başka yerlerde pek az kişinin saklı tutkusu, gizli düşü olan şey Fransa'da küçük kentsoyluların bayağı gerçekliğidir. Resmi Fransa resmen ulusun feodal ve kralcı geçmişine yüz çevirdi; özgür düşünceci ve pasifisttir, küçük *varoluş*ların, ortalama insanların ayrıcalıklılara karşı, yoksulların zenginlere karşı koruyucusudur. Modern Fransa'da ortalama insan devrime bağlıyken seçkinlerin yığınlara karşı duyduğu antipati yüzünden gerici olması paradoksu böyle çıkmıştır ortaya. Sağ kanattan yana olmak belli bir ölçüde *entelijensiya*nın, modernliğin işaretidir; sol kanat hükümeti destekleyenler takımıdır, sağ kanattakiler onlarda korkak, küçük kentsoylu ve çanak yalayıcı kişiler topluluğunu görmektedirler.

• GOBINEAU

Fransız çağdaşları ırkçı düşünceyi ilan eden ilk kişilerden biri olan Kont Arthur de Gobineau'yu (1816-1882) yüksek soylu bir sanatsever gözüyle görüyorlardı ve onun *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55) adlı incelemesiyle pek ilgilenmediler – ancak Almanya'da anında büyük bir yankı uyandırdı. Fransızlar onu 1904'te keşfetmişlerdir. Gobineau gerçekten de bir sanatseverdi ve ırkçı düşünceyi kendisi de pek ciddiye almıyordu: "Dolaylı bir biçimde bile," diye yazıyordu, "hiçbir zencinin korunmasız olduğunu söylemek istemiyorum; bunu özellikle söylemek istemiyorum, çünkü o zaman her Avrupalının *intélligent* olduğunu savlamak zorunda kalırım, oysa, ben bu paradoksun millerce uzağındayım."

• *LA RENAISSANCE*

Yazınsal anısını iki büyük roman, birkaç görkemli öykü ve *La Renaissance* (1877) saklar. Küçük sahneler halinde İtalyan altın çağının karakterlerini, karmaşık diplomatik girişimlerini (Gobineau diplomattı), sanata karşı duyduğu coşkuyu ve hareketli yaşamını canlandırır. Bu kitap *Rönesansizm*in en önemli ve en geniş etkiye sahip yaratılarından biridir; Burckhardt'ın ve W. Pater'in ünlü kitaplarının Fransız karşılığıdır. Gobineau'yu Rönesans'a çeken, C. F. Meyer'i, Hérédia'yı ve ötekileri cezbeden şeydir: Büyük kişiler, yaşamın bir başına yoğunlaştırılması, cesaret, engel tanımazlık, kurtulmuşluğun büyük örnekleridir bunlar. Anlayışının ne ölçüde gözden geçirilmesi gerektiği konusuna Rönesans'tan söz eden bölümün girişinde değinmiştik. Gobineau, insana duyduğu insanüstü

saygı ve plastik betimi dolayısıyla Stendhal ve Nietzsche arasında bir geçiştir: Öncekinden o çok şey öğrenmiştir, sonraki ise onunla ilgili çok olumlu düşünceler belirtmiştir.

• BARRÈS

Fransız nasyonalizminin belirgin büyük kişisi Maurice Barrès'tir.[22] Yurt sevgisini hazır bulmamış, öncüllerinin ona dayattığı şeyleri eleştirmeksizin benimsememiş, çok uzaklardan, hiçlikçiliğin (nihilizm) derinliklerinden yavaş yavaş, dine döner gibi ulaşmıştır yurt kavramına; tıpkı Széchenyi[23] gibi.

Le culte de Moi (1888-1891) başlığı altında topladığı ilk üç romanında yüzyıl sonunun iç-gözlem ve izlenim biriktirme tutkusunu neredeyse ahlaksal bir ülküye dönüştürür: "Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible": alabildiğine çok çözümleyerek alabildiğine çok duyumsamak. Ama yavaş yavaş verimsiz ve bir başına yapılan iç-gözlemden bıkar, "arayıcı" olacaktır, kanlı canlı, yeryüzüne ilişkin gerçeği arar. Ve bir yığın yurtdışı yöreden sonra kendi doğum yerine böyle ulaşır, ilk başta ve her şeyden öte Lotharingialı olduğunun ayrımına böyle varır. Temel gerçeklik budur, Descartesçı "cogito ergo sum" budur, her şey bundan çıkar. Lotharingia büyük bir bütünün parçasıdır; ilk buyruk, "Fransa'yı sev!"dir. Lotharingia 1870'te çiğnendi, parçalandı ve bunun hesabı da sorulamadı; ikinci buyruk, "Almanya'dan nefret et!"tir. İlk buyruğa yeni bir roman üçlemesi adar: *Les romans de l'énergie nationale*; derken, ötekini konu alan Les bastions de l'Est'i yazar. En tanınmış romanı önceki üçlemenin ilk kitabı olan *Les déracinés*'dir (1897). Bu kitapta bir insanın toprağından kopup başkentin karaktersiz özgürlüğüne dalması durumunda olmadık sonuçlarla karşılaşacağını kanıtlar.

• POLİTİKASI

Parlamentoya gerek olmadığını ilan eder yazılarında, dolaysız eylemle, askeri bir darbeyle halkın fanatik bir biçimde inanacağı imparator karakterinde bir kişinin ülkenin başına geçmesini ve ondan sonra da Almanlara karşı bir *revanche*-savaşının başlaması gerektiğini savunur! Yazgının tuhaf bir ironisidir bu, zira Barrès'in bu ilkesini daha sonra Barrès'in yönelttiği halk, yani Almanlar gerçekleştirmiştir. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında sonuna dek savaşmak ve sonra da Almanlar için aşağılayıcı bir barış imzalanması doğrultusunda tutkulu bir biçimde kışkırtmalarda bulunmuş ve böylece kendisinin yurdunda yaratmayı arzuladığı ulus biçiminin önce Almanya'da oluşmasına ve sonra da Fransa'yı yenmesine katkı sağlamıştır.

Barrès'in biçemi Fransız düzyazısının ziynet taşları arasındadır. En zevkli olanları politika dışı yolculuk yazılarıdır; *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1895) ve *Greco* (1912) İspanya'dan, *Amori et dolori sacrum* (1903) ise Venedik'ten söz eder.

22) Maurice Barrès 1862'de Charmes-sur-Moselle'de doğdu. Onu Bourges keşfeder. 1887'de askeri diktatör ilan edilmek istenen Komutan Boulanger'nin yandaşıdır; derken, Dreyfus'e karşı yürütülen savaşta etkin bir rol oynar, Dünya Savaşı sırasında Alman karşıtı basının önde gelen kişilerinden biridir. 1923'te ölmüştür.

23) István Széchenyi (1791-1860): Macar devlet adamı ve politika yazarı, Macar kentsoylu reform hareketinin başlatanlardan biri ve onun en önemli karakteridir. (ç.n.)

• MAURRAS

Barrès'e saygı duyan pek çok kişi vardı, ama bireyci yaradılışı onun bir okul yaratmasını, önder olmasını engelledi. Onun yerine Charles Maurras (doğ. 1868) nasyonalist gençliğin putu ve yönlendiricisi olmuştur. Daha önce belirttiğimiz gibi, kariyerine lirik bir ozan olarak başlamış, ama sonra politikaya geçmiş ve 1899'dan beri kralcıların gazetesi *Action Française*'in yazarlarından biri olmuştur. Açık ve Fransızca'da alışılmadık bir biçimde dogmatik ses tonuna sahip makaleleriyle Üçüncü Cumhuriyete saldırmış ve krallığı yeniden kurmak gerektiğini ileri sürmüştür. Lanson'a göre, krallığın lehine bir zamanlar Chteaubriand'ın Katolisizmin lehine yaptığı işi gerçekleştirmiştir: Krallık düşüncesi üzerindeki gericilik damgasını silmiş ve ona sanatçıların ve düşünürlerin gözündeki saygınlığını yeniden kazandırmıştır. Krallık restorasyonundan kilisenin restorasyonunu ayırmak olanaksızdır. Maurras bunu da ister – her ne denli kendisi ateistse ve Yunan paganlığına hayransa da, kilisedeki Roma geleneğine, düzen ve hiyerarşi ruhuna saygı duyar. Kilise bir süre bu tuhaf ve davetsiz desteği suskunlukla karşıladı, ta ki yirmili yıllar boyunca bir süre için Action Française'i ve Maurras'ın yazılarını indekse alıncaya ve böylece de ona bağlı kişilerin çoğunu bertaraf edinceye dek.

• ROMANTİZME KARŞI

Maurras'ı ilk sevdası Fransız şiirinden –ona göre "uygarlığın yüreği ve ruhu"ydu– politika da tümüyle alıkoymadı. Fransızları tek kurtarıcı Hellen-Roma-Fransız idealinden uzaklaştırmaya çabalayan kuzeyin barbar etkilerine karşı inatla savaştı ve özellikle de klasisizmden yana bir tutum takınarak romantizme karşı mücadele etti; Goethe gibi o da klasisizmin sağlık, romantizmin hastalık olduğunu düşünür. Modern okulları, Parnas'ı ve simgeciliği de romantik sayar. Romantizm, usun aleyhine olmak üzere duyguların sahte ve histerik bir abartısıdır; klasisizm ise Us, Düzen, Yasadır. "Büyük bir Yasa büyük bir yüreği, muazzam bir usu olsa olsa geliştirir. Yasa belki de ortalama bir yazarı ve zayıf bir yeteneği daha bir filizken yok eder; iyi ama bu bir sorun mudur ki?" Romantizm düşünce dünyasında, tıpkı devrimin politika dünyasında yol açtığı türden bir yozlaşmaya neden olmuştur.

• FRANSIZ ÖZ-ÇELİŞKİSİ

Maurras'nın, Lasserre'in, Seillière'in ve öteki Fransız sağ kanat, anti-romantik düşünürlerinin büyük öz-çelişkisi burada ortaya çıkar. Usa, düzene ve geleneklere geri dönüşü ilan ederler ve kendilerinin yeni bir klasisizmin havarileri olduklarını sanırlar. Ama aynı zamanda romantiklerden de romantiktirler, çünkü yalnızca geçmiş, geri getirilemez ve yalnızca sanatsal bir nostaljide yaşamış olan çağı, tıpkı Alman romantizminin Ortaçağ'ı geri getirmek istemesi gibi, bir değnek dokunuşuyla geri getirmek istemektedirler. Gerçeklikle pek az hesaplaşırlar, Victor Hugo ya da simgeciler gibi daha çok duygularına kulak vermektedirler; devrimcilerden daha devrimcidirler, çünkü müzelik bir gelenek adına yaşayan bir geleneğe karşı baş kaldırmaktadırlar, en büyük Fransız geleneği,

Devrime karşı, özgürlük, demokrasi, Avrupalılık ve sonsuz derecede insani, romantizmin sonsuzluğu arzulayan ülkülerine karşı baş kaldırmaktadırlar. Dünya Savaşı öncesi Fransa'sının büyük halk önderi Jean Jaurès onlara şöyle çıkışmakta haklıydı: "Ataların ocağının mirasçısı bizleriz, ateşi biz aldık onlardan, siz yalnızca külleri saklıyorsunuz!" Maurras çizgisindeki romantik nostaljiyle klasisizmi canlandırmak istemektedirler yeniden. Çok nitelikli ağaçtan yapılmış pek sanatsal bir demir halkadır bu, yani imkânsız bir şeydir.

Dünya Savaşı Öncesi Kuşak

Yüzyıl dönümü ve Dünya Savaşı'nın bitimi arasındaki yıllarda yüzyıl sonunun getirdiği yenilikler yaşamını sürdürmektedir: romanda ve sahnede doğalcılık, şiirde simgecilik. Üst düzey, ama yine de ortalama Fransız ürünlerinden yalnızca özde bir yenilik girişiminde bulunanları belirginleştirmek uygun düşer; ilk başta da *Nouvelle Revue Française* ve *Cahiers de la Quinzaine* adlı dergiler çevresini. Claudel, Gide, Alain-Fournier, Pèguy, Romain Rolland gerçekten de çağını aşmış, bizim de içinde yaşadığımız bunalımı ilk kez dile getirmiştir; onlar ilk "günümüz yazarları"dır. Marcel Proust da bu kuşağa bağlıdır, yapıtının ilk cildi, *Du côté de chez Swann* 1913'te yayımlanır; ancak biz onunla bir sonraki bölümde ilgileneceğiz, çünkü romanın çok daha büyük bölümü ancak Dünya Savaşı'ndan sonra günyüzü görmüş ve ancak o zaman etkisini duyumsatmaya başlamıştır. Yine bu nedenle, Paul Valéry ve Jules Romains de bir sonraki bölümde incelenecektir.

• BERGSON

Bir önceki kuşak için Taine ve Renan nasıl belirleyici bir izlenimse, onu izleyen kuşak için de Henri Bergson (1859-1941) öyle belirleyici bir izlenimdir. Bergson iki düşünceyle yazarların ve sanatçıların düşünürü olmuştur. Bunlardan biri *intuition* öğretisidir; Bergson simgecilerin ve genellikle gerçek yaratıcıların her zaman sezdiği şeye kuramsal bir temel sağlamıştır: Bu şey gerçekliğe yalnızca spekülatif, yöntemli düşünme yoluyla değil, intuition, dolaysız gözlem, yıldırım gibi çakan yaşantı yoluyla da yaklaşılabileceğidir; hatta daha derinlerde yatan gerçekliğe başka türlü yaklaşmak olanaksızdır. Öteki ise '*élan vital*'den, nesnelerin içsel yaşam enerjisinden söz eden öğretidir: "Gelişme", Taine determinizminin öne sürdüğü gibi, canlıların dünyasında mekanik ve önceden hesaba katılabilen bir süreç değildir, her anında bir önceki anın içeriğini kendinde taşıyan "yaratıcı gelişme"dir ve her an yine de önceki anlardan hiç de çıkarsanamayacak, tümüyle yeni bir şey yaratabilir ve her yaratılan şey gibi bir mucizedir. Öğretisinin tümü bir çözülme sürecinin ortaya çıkmasını sağlamıştır: Intuition ve yaratıcı gelişme öğretisi yazarlara her türden biçimsel ve komposizyon temelli bağdan kopuşta, fikirlerini tümüyle özgür kılmakta, kendi yollarında yürümelerinde ve 'élan vital'in yaratmanın yeni bir mucizesini var etmek için onları seçtiği konusunda cesaret kazandırmıştır.

Bergson'un bir üçüncü kuramı, yani *zaman-kuramı* Proust'u ve yirmili yılların zaman-romanlarını büyük ölçüde etkilemiştir.

• CLAUDEL

Paul Claudel[24] en büyük Yeni-Katolik ozandır. "Yeni-Katolik" sözcüğünün Katolisizmin sonsuza dek tek ve değişmez içeriği göz önüne alındığında kendisiyle çeliştiği açıktır – ama yine de boş bir söz değildir, bir anlamı vardır. Yüzyıl sonunun dine dönüş yapan yazarları, örneğin Verlaine ve Huysmans, çağlarının iç-gözlem akımına uygun olarak ilk başta kişisel deneyimlerini, dönüşlerinin izlenimlerini ve Katolikliğin ruhlarındaki yansısını anlattılar ya da Bourget ya da Brunetière gibi dine dönüşlerinin dünya görüşü ve siyasal sonuçlarını sergilediler. Claudel kendisinden ve sonsuz, tek ve değişmez Katoliklikten söz eden ilk dönektir. O ve onun izindeki Yeni-Katolik ozanlar o denli yenidirler ki Katolisizmin ozansal açıdan henüz keşfedilmemiş güzelliklerini ve daha da gizli kalmış olan bağlantılarını açımlamak isterler, Katolikliğin ölçütlerini yeni alanlara uygularlar, geleneğe yeni bir yaşam kazandırırlar, öyleyse, Katolisizmin yeni yüzünü tanıtmak isterler. Niyetlerinde bu haliyle de "yeni" ve "Katolik" arasındaki iç çelişki saklıdır; o ana dek kilisenin resmi ozanlarına dönüşmemişlerdir ve de şimdilik o dışarıdan getirdikleri bir yığın öğeyi Katolikliğe organik bir biçimde katıp katmadıkları da belli değildir.

• TANRI-YAŞANTISI

Derin bir biçimde dindar olan Claudel'in Tanrı-yaşantısında yüzyıl sonu ozanlarında görülen hiçbir mahmurluk, düşkırıklığı, bozkıra kaçış yoktur. Tanrı'yı aramaz ve ona sığınmaz – onun için her şey Tanrı'nın varlığıyla başlar. Anlayışı Skolastiklerin, Aquinolu Aziz Tommaso'nun var olanların var olmaya eşit biçimde katılmadıklarını, gerçekten ve tümüyle yalnızca Tanrı'nın var olduğunu ileri süren öğretisini anımsatır. Claudel'in gözünde de Tanrı olmayan şey sanki varoluşun yadsınan bir biçimi gibidir ve Tanrı'yla bağlantı kurduğu ölçüde var olan bir şey olur. Bu, Claudel'in teolojisi değil, şiiri, yöntemidir: simgeciliğin araçlarıyla, 'intuition'un şaşılası belirişleriyle var olan şeyleri Tanrı'ya bağlamak.

• DİNSEL ÖZNELLİK

Whitman'dan yalnızca şiir biçimini, geniş yatağında uğuldayan, uzun dizelere bölünmüş, soluk alıp vermenin tartımını izleyen uyaksız şiiri öğrenmekle kalmamıştır; iç yapısında, bakış yönteminde de onunla Amerikalı ozan arasında güçlü bir akrabalık vardır. Whitman yeni anakaranın demokratik ateşiyle dünyanın binlerce türden olgusunu ve insanların gözle görülmez yığınını selamlamakta, belgelemekte, "şarkıya dökmek-

24) Paul Claudel 1868'de Champagne'daki Villeneuve-sur-Fère'de kentsoylu bir ailenin çocuğu olarak doğdu. 1886'da Hıristiyan, 1890'da diplomat olur. Amerika'ya, sonra Çin'e gider, orada art arda beş yıl kalır; derken, iki kez daha gider bu ülkeye. 1911-13'te Almanya'da, 1917'de Rio de Janeiro'da bulunur; 1921-25'te Fransa'nın Tokyo büyükelçisidir, sonra Washington büyükelçisi olur. Emekli olalı beri taşradaki şatosunda yaşamaktadır.

tedir"; Claudel ise –bir Fransız olduğu için çok daha incelikli, nüanslı, daha sanatsal bir biçimde– Tanrı'nın her yerde hazır bulunmasından yola çıkarak insanları ve nesneleri coşku dolu, muazzam bir topluluk halinde bir araya getirmektedir.

Tanrı'ya onun tüm yapıtıyla birlikte tapıyoruz! Onun yarattığı şeyde boşuna olan hiçbir şey yoktur, kurtuluşumuzla bir ilgisi olmayan hiçbir şey yer almaz. Tüm bu yapıtı, her parçasıyla birlikte Ona doğru, benimseyen ve alçakgönüllü ellerimizle havaya kaldırıyoruz.

Çünkü Protestan tek başına tapınır, Katolik ise kilisedeki toplulukla...

(*İpek Ayakkabı*)

Whitman ve Claudel birbirine bağlılığın, kozmik bütünselliğin ozanlarıdır. Claudel'e göre "connaissance" –tanıma– ve "co-naissance" –birlikte doğmak– sözcüklerinin birbirine akraba sesleri derin bağlantıyı açıklamaktadır: Tanımamız her şeyin nasıl da birlikte doğduğunun ayrımına varmaya yönelmektedir.

İki ozan coşkulu, naif ses tonuyla da birbirine benzer. Claudel'in çocuksuluğunda doğal olarak yapay, secession bir çizgi varken, Whitman'ın gerçekten de kendisini gösterdiği gibi naif olması insanı sinirlendirir.

• KATOLİSİZM

Tüm bunlar henüz yalnızca Claudel'in büyük bir dindar ozan olduğunu göstermektedir; onda kendine özgü bir biçimde Katolik olan nedir? Claudel, Katolisizmde Düzen dinini görmektedir. Her şeye sonsuz bir yasa egemendir ve nesnelerin ve insanın yasaya boyun eğmekten başka bir amaçları yoktur. Onun dünyasında da her şey tıpkı Dante'nin evreninde olduğu gibi sonsuza dek belirlenmiş yerindedir. Günahkâr olan, sonsuza değin belirlenmiş yerini terk eden ve kendi doğrultusunda ilerlemek isteyen asi kişidir. Sonsuz düzen simgesel bir biçimde kilise ayinlerinde, bayramlarında ve azizlerinin yüce hiyerarşisinde kendisini göstermektedir: bunlar Claudel'in lirik şiirinin en başta gelen esinleyicileridir.

• BENZETMELER

Benzetmelere karşı duyduğu sevgiyi simgecilerden, en başta da Rimbaud'dan miras alır, ama onda bu da dinsel bir temel edinir: Ozan '*co-naissance*'ı, nesnelerin doğuştan bağlantısını, mistik ilişkisini benzetmeler aracılığıyla açıklar. Seller gibi boşanan, ayrıntılı bir biçimde işlenmiş olan benzetmeler çoğu kez benzetme de değildir artık, örneklerdir: Eğer onlara uygun bir biçimde bakacak olursak, kendilerinden daha ötesine işaret ederler, Tanrı'nın iyiliğini ve kudretini örneklerler.

• BEDENSEL RESİMLER

Onda tuhaf, Ortaçağ'a özgü bir çizgi vardır, somut, bedensel, toprak tadında benzetmeleri çok sever: Yaşlıların kulaklarında ak bir sakalın büyüdüğünü, insanın doğum

damgasını karnında taşıdığını, karı ve kocanın her ikisinin orta noktasının birbirine değindiğini söylemekten hoşlanır... Claudel'i düşününce her şeyden önce bu çağrışımlar geliyor aklıma, Claudel atmosferini yaratan bunlardır. Ve belki de ondaki en olağanüstü yan budur: Dindar ozan, Fransızların tek fizik ötesi ozanı, yapıtlarında karşımıza çıkan soluk bir spiritüalizm (ruhçuluk), kansız cansız bir yücelik değil de doğalcıların bile yanına yaklaşamadığı gerçek bir gerçekliktir; çünkü bu bir yöntem sorunu değil, deha işidir. Aynı zamanda alabildiğine kılı kırk yaran, düşünsel bir ozandır, Dante gibi felsefi terimler katar şiirlerine; bir parça burnu büyüktür tıpkı öteki tüm Fransız secession ozanları gibi.

• TÖRENSELLİK

Claudel atmosferinin bir diğer ana çizgisi törenselliktir. Bu da yüceliklerdeki bir kutsal yağ sürme işlemi[25] değildir, Pazar gününe özgü, saygılı ve coşkulu bir kılık kıyafettir, Ortaçağ'a özgüdür, Gotiktir; tıpkı çanın uğultusu ya da ilahiler eşliğinde yapılan alay yürüyüşü gibidir. Dünya Savaşı sırasındaki keyifsiz bir anında Goethe üzerine söylediği şu sözleri bu yüzden de hiç mi hiç bağışlanamaz: "...O törensel koca eşek!" Goethe'nin gerçekten törensel karakterini anlaması gerekirdi.

• GEVEZELİK

Onun kusuru, Péguy'yi ya da Romain Rolland'ı düşündüğümüzde aklımıza geldiği üzere, gevezeliktir ve bunun da secession çağı atmosferinin bir parçası olduğuna inanmamız gerekir. Goethe'nin *Mahomets Gesang*'ının birkaç dizede çok yetkin bir biçimde açıkladığı aynı ırmak-metaforunu Claudel dört sayfalık bir odda, *Cantique du Rhône*'da anlatır.

• LİRİZM

Yapıtlarının en değerli yanı belki de lirizmidir. Muazzam odları, ilahileri dinsel duygunun büyük ozansal anlatımları arasındadır. Biz bunları gerçekten bir lirizm olarak duyumsamayız, dolaysız duygusal anlatım eksiktir onda, ussaldır ve hitabetimsidir; bu lirizm Hugo'nun ya da De Vigny'nin lirizmdir, simgecilerin lirizmi gibi değildir.

• OYUNLARI

Ama insanın içine işleyen bir güce sahip olan yanı, yine de, dramatik şiiridir. Oyunları sahne için yazılmamıştır; sahnelenmelerini pek çok şeyin yanı sıra şimdilik uyaksız şiir sunma konusunda hiçbir tiyatro pratiğinin gerçekleşmemiş olması da güçleştirir. Oyunların her biri eşit değerde değildir. En yetkini olan *L'Annonce faîte à Marie* (1912) Hıristiyan fedakârlığının sarsıcı bir oyunudur. Ortaçağ'a özgü, ama hiç de arkeolojik bir çerçeve özelliği taşımayan Monsanvierge Manastırı'nın çan sesleri, veba, Violaine –bu bakire, Hıristiyanlık büyüsüyle kız kardeşinin ölü çocuğunu yeniden doğurur, ama

25) Katolik kilisesinde papazın ağır hastanın bedeninin kimi bölümlerine (göz, kulak vb.) kutsanmış yağı haç biçiminde sürmesi ve onun için dua etmesi. (ç.n.)

artık gözleri annesininki gibi siyah değildir, kendisininki gibi mavidir– Claudel'in atmosferinin törenselliğine ve bedenselliğine tümüyle uygundur. Yetkinlik açısından *L'Otage* da (1911) aşağı kalmaz; bir üçlemenin ilk bölümüdür ve tarihsel Fransa'nın değerlerinin geçen yüzyılın başında nasıl olup da kötü bir yazgıyla karşılaştığını anlatır. "Durmadan göç etmekten," der kralcı Coûfontaine, "ben ve köpeğim birbirimizle benzeştik; ben biraz köpek oldum, köpeğim de bir parça aristokrat."

• GIDE

Öteki büyük başlangıç girişimi André Gide'den[26] gelir. Donup kalmış biçimlere karşı savaşmayı, onları çözmeyi, okuru bundan kurtarmayı bir görev bilir. Yazın ve yazınsal psikoloji alanında Bergson'un felsefede yaptığı işi yapar.

İlk yapıtları doksanlı yıllarda yayımlanır: *Tractatus*'lar, yani deneme-incelemeler. Bunlarda yüzyıl sonunun ruhsal tutumuyla, iç-gözlemle hesaplaşır. Kendisi de *introvert* bir doğaya sahip olduğu için, kendi deneyimleri ışığında durmadan kendi kendisini çözümleyen insanın önünde, sonunda gerçeklikten kopacağını belirlemiş olmalıdır. Aslında, iç-gözlem öyle bir tutkudur ki kendi kendisini yer bitirir: İçe dönük insan sürekli olarak duygularını inceler, ama sürekli inceleme sonucu spontane duygusal yeteneğini yitirir, yavaş yavaş inceleyeceği şey kalmaz, kala kala bu hiçliği öğüten çözümleme kalır. Öyleyse, bir zindana dönüşen benliğimizden kurtulup yaşama katılmalıyızdır.

• *IMMORALISTE*

İlk romanı *L'immoraliste*'te (1902) bu çıkışı anlatır. Genç bir bilgin balayında Afrika'da ağır bir hastalığa tutulur ve nekahet döneminde yaşamının o güne dek bir yaşam olmadığının, gerçeklikten ışık yıllarınca uzak olduğunun ayrımına varır: Kitaplar, toplumsal kurallar, miras alınan dinsel ahlak engelleri. Duyumsanabilen dünyayı, görülen, koklanan, dokunulan nesnelerin her şeyin ötesindeki olağanüstülüğünü şimdi keşfetmektedir, bir de yaşama nasıl da pamuk ipliğiyle bağlı olduğumuzu ve bir gün bu olağanüstülüğü terk etmek zorunda kalacağımızı. Yeni bir yaşama başlar – yani yaşamaya başlar. Tüm engelleri unutur, ormanda kaçak avcılar arasında, çölde Araplar arasında yaşar, "ahlaksızlığı yeğler", çünkü bütünsel, canlı yaşama ancak böyle ulaşır.

• *L'ENFANT PRODIGUE*

Belki de en yetkin yazısı *La retour de l'enfant prodigue* (1912) adlı kısa broşürüdür. İncil'deki mirasyedi çocuk geri döner, evde kendisine yasanın, mülkün değerini açıklayan ağabeyini uysallıkla dinler – ama gece kendisinin yorgun argın, umutsuzca geri döndüğü uzaklara gitmek isteyen küçük kardeşine yardım eder. Belki o daha güçlü çıkacaktır, belki de o bir daha dönmemeyi başaracaktır.

26) André Gide 1869'da Paris'te, eski bir Güney bölgesi ailesinin çocuğu olara dünyaya gelir. Yazarlık kariyerine 1891'de *Cahiers d'André Walter* ile başlar, 1893-94 kışını Biskra'da hasta olarak geçirir. Önceleri Mallarmé çevresine bağlıdır. *Nouvelle Revue Française*'in kurucularından biri ve yöneticisidir.

Öyle görünüyor ki, Gide topluma, uygarlığa baş kaldırır, sanki doğaya geri dönmek ister gibidir; bilge E. R. Curtius[27] bile Gide'in bu döneminin sunduğu bildiriye "vitalistik Rousseauculuk" adını verir. Ama o zamandan beri Gide'in uygarlığa düşman olmadığı, tam tersine, barbarlığın her türünden nefret ettiği ortaya çıkmıştır; anarşist de değildir; mirasyedi çocuk yalnızca duyguların bağlarından duyguların özgürlüğüne kaçmak istemektedir, ruhun derin ormanlarına.

Gide niyetini ekonomi tarihiyle ilgili bir benzetmeyle açıklar: İlk yerleşimciler ülkenin en verimli bölgelerine değil, en kolay işlenebilecek yaylalara yerleşir. Fransız kültürü ta bugüne değin bu yaylalarda, klasik ve usçu sanatın kolaylıkla işlenebilen dünyasında kalmıştır. Henüz gerçekten iyi, verimli toprağa, ırmak düzlüklerine varmamışlardır, ki burada önce çalılıkları yok etmek gerekecektir, ama ondan sonra şaşılası zenginlikte bir ürün kaldıracaklardır. Yazın dilinde söyleyecek olursak, Usçu geleneklerden kopmalı ve büyük Rusların, Gide'in de bir kitabıyla tanıttığı (1923) Dostoyevski'nin yaptığı, bir yol açtığı gibi artık ruhun derinliklerine inmek gerekir.

• *LES CAVES*

Derinliklere ilk inişi, *Les caves du Vatican* (1914), Fransız roman tarihinde yeni bir bölüm başlatır. Yirmili yıllar boyunca modern diye duyumsadığımız her şey burada başlar. Fransız romanının geleneksel "Kartezyen" çizgisinden kopar, doğrudan doğruya olay örgüsünü anlatmak çizgisinde ilerlemez, onun yerine birbirine koşut olayları, çeşitli çevreleri ve ruh düzlüklerini kaprisli bir biçimde birbiri içine katar; toplumsal katmanları çözümlemez, onu betimlemeyi de bir yana bırakır, doğrudan doğruya olayları anlatır, üst düzey bir serüven romanı yazar. Romanın merkezinde yeni insan yer alır, yirmili yılların insanı, "tehlikeli bir yaşam sürdüren" sorumsuz, güçlü ve yakışıklı delikanlı yer alır.

• ACTION GRATUITE

Bu genç delikanlı bir yolculuğu sırasında salt eğlence olsun diye tren vagonundan masum bir 'monsieur'yü bir tekmede dışarı atar. Bunu neden yapar? Hiç nedensiz. Tıpkı başka bir insanın belki de bir çiçeğin tepesine bastonuyla vurması gibi bir saikle yapar bunu. İçinde bir sadizm bile yoktur bunun. Öyle şeyler vardır ki usçu açıklamanın elinden bir şey gelmez. *Action gratuite*, yani nedensiz eylem "cui prodest"in alanına girmez. Böyle şeylerin var olduğunun ayrımına ilk kez Dostoyevski varmıştır, o da yalnızca dehasının içgüdüsüyle; Gide 'action gratuite'ler dünyasını bilince kavuşturur. Bergson'un yaratıcı gelişme ilkesiyle felsefede determinizme son vermesi ve hesaba katılamayan Yeniye hakkını teslim etmesi gibi Gide de romana o eski yaşatıcı öğeyi, mantıklı XIX. yüzyılın sürgüne gönderdiği öğeyi yeniden getirir: Hesaba katılamayan serüveni ve mucizeyi.

Dünya Savaşı'ndan sonra Gide derinlikleri kazmayı, gizli nostaljilerin anlatılabilirliği kuramında ilerlemeyi sürdürdü. Önceki yapıtlarında yalnızca bir ışık gibi parlayıp

27) E. R. Curtius (1886-1956): Alman profesör, denemeci, Fransız yazını üzerine pek çok yapıtı vardır. (ç.n.)

sönen şeyi şimdi artık *Si le grain ne meurt* adlı, Rousseau'nun İtiraflar'ıyla karşılaştırılan özyaşamöyküsünde açıkça anlatmaktadır ve bu yapıt Gide'in *Journal*'iyle birleşince çağın yazınını anlamak için olağanüstü bir kaynak olmaktadır (1921-26).

• *LES FAUX-MONNAYEURS*

Bir sonraki romanı *Les faux-monnayeurs* (Kalpazanlar, 1926) biçimsel açıdan en gözüpek yeniliğidir: Racine'in trajedide, Mérimée'nin öyküde, Valéry'nin şiirde yapmak istediğini gerçekleştirmek ister: *Poésie pure*'den sonra *roman pur*. Romanı in statu nascendi[28] tanıtır: Roman yazarı roman kahramanının kendisidir, romanın olay örgüsü yazar ile karakterlerinin birbirini etkilemesi sonucu oluşur.

İç ve dış devrimcilik birbirini bütünler; Gide'in ilgisi dış özgürlüğe doğru yönelir, soyulup soğana çevrilen Afrikalı zenciler adına kitap yazar (*Voyage au Congo*, 1928). Başlangıçta–Rusya deneyimleri onu düşkırıklığına uğratıncaya dek (*Retour de l'U.R.S.S.*)– komünizme sempati duyar, özgürlüğü, insanın en başta gelen, hatta tek hazinesi saydığı özgürlüğü orada da bulamamıştır.

Gide'in romanlarının gerçekten de büyük romanlar olup olmadığı kesin değildir. Çok zihinsel yapıtlardır; onların yaratıcısı aslında hiçbir zaman engelleri aşıp gerçek yaşama geçişi başaramamıştır, başardığı yerlerde ise yaşamın hasta, toplum dışı bir biçimini bulmuştur. Ama yalnızca romanlarında değil, daha çok kuramsal yapıtlarında, broşürlerinde ve *Pretext*'lerinde (İtirazlar; eleştiri yazılarını bu ad altında toplamıştır) dile gelen Gide '*attitude*'ü canlı kalır: Özgürlüğe duyulan çok yoğun, tüm insanlığı kapsayan bir susuzluktur bu; onun yanında geçmiş yüzyılın politik özgürlük-kültü yüzeysel kalır.

• R. ROLLAND

Romain Rolland'ın (1866-1944) yapıtlarına ve kişiliğine yarattıklarının değerinden öte, üstlendiği rol, idealler için verdiği pazarlıksız savaşım ve bir örnek olması ün katar. Bir insancılık (humanum) fanatiğidir, insani olanakların özgürce gerçekleştirilmesi için, sanat, bilim ve barışa saygı için uğraşmıştır tüm yaşamı boyunca. Dünya Savaşı'nda yurtsuzluk '*odium*'unu[29] sırtlayarak Fransa'yı terk etmiş, Cenevre'de Kızıl Haç çalışmalarına katılmıştır; yurduna son olarak ancak Dünya Savaşı sırasında dönmüştür.

Fransa'dan çok yurtdışında, özellikle de Weimar Almanya'sında daha iyi tanınmasının nedeni bir bakıma budur. Ayrıca, yazılarının sanatsal değeri düşüncelerinin insani değerleriyle gerçekten de orantılı değildir. En başarılı yaratıları kısa ve ciddi *Beethoven*, *Michelangelo* ve *Tolstoy* yaşamöyküleridir. Geniş kapsamlı ve bir zamanlar bizde de güçlü bir etki yaratan romanı *Jean-Christoph*'da (1904-12) bir Alman müzisyeninin öyküsü aracılığıyla sanatçının günümüz toplumundaki yerini, dâhinin gelişme öyküsünü ve Alman-Fransız sorununun ruhsal temellerini çizer. Romanın başı, yani Jean-Christophe'un çocukluk çağı büyüleyici ve gerçektir, bu romanla yetkin çocukluk çağı öykülerinin uzun

28) In statu nascendi: Doğuş anında. (ç.n.)
29) Odium: Lanet, aşağılanma. (ç.n.)

ve daha sonraları büyük bir önem kazanacak olan dizisini başlatır. Ama ardından Rolland'ın sel gibi akan retoriğindeki her şey yiter, tıpkı daha sonraki romanında *L'Âme enchantée*'de (1922-1933) olduğu gibi. Romain Rolland güzel sözcükler kendisinden daha güçlü olmasaydı güzel sözcüklerin ustası olurdu. Şaşırtıcı bir genişlikteki '*pathos*'u (coşum) tüm konturları siler ve kırılgan bildirisi çınlayan tümcelerinin kıyısız okyanusunda yelkensiz savrulur durur – biz de kendimizi güzel sözcüklerle anlatalım diye.

• PEGUY

Romain Rolland'ın gençlik dönemi dostu ve Ecole Normale'den sınıf arkadaşı Charles Péguy de (1873-1914) yine yapıtlarından çok insani karakteriyle büyük bir etki yaratmış ve bu konuda Romain Rolland'ı da aşmıştır. Péguy dindar ve tam bir dönektir. 1900'de, *Cahiers de le Quinzaine* adlı, iki haftada bir çıkan bir dergi kurmuş ve küçük dost çevresiyle Fransa'nın ahlaksal yenilenmesi adına savaşıma başlamıştır; ideale ihanet olan her şeye karşı, düşüncenin ticari meta haline getirilişine karşı savaşmıştır. Başlangıçta savaşçı bir Dreyfusçü ve sosyalisttir, ama büyük mahkemenin görülmesinden sonra çok büyük ölçüde utkuya ulaşan sosyalistlerin karşısında yer alır; 1905'ten başlayarak ülkeyi tehdit eden Alman tehlikesinin ayrımına varıp nasyonalist olur; içsel gelişimiyse onu kişisel anlayışta bir Katolisizme götürür. Cesareti ve onurluluğu dolayısıyla Fransız seçkinlerinin gözünde bugüne değin büyük bir saygı görür. Gerçek etkisi 1910'lu yıllarda başlamış ve kendisi bunun tadını pek çıkaramadan, 1914'te, savaş alanında şehit olmuştur.

Bir yazar olarak önemi azdır; ona yazar adı verip vermemek de bir sorun olarak karşımızdadır. Yazıları belirleyici hiçbir yapıt türünün çerçevesine girmez. Bergson öğretisi onu tüm sanatsal disiplinden kurtarmıştır. Péguy aklına gelen her şeyi yazmıştır; hatta aklına gelmeyenleri de. İnsanı büyük bir şaşkınlığa düşürecek ölçüde çok gevezelik eder; aynı tümceyi küçük değişiklerle birbiri ardına beş kez yazar; sayfalar boyunca bir tek düşünceyi çeşitler durur. Kimi zaman görkemli şeyler söylediği de doğrudur. Bir 'misterium'unda (dinsel oyun), iki yüz sayfa boyunca, olası en dolaysız ses tonuyla konuşan Tanrı pek çok şeyin yanı sıra şunları da söyler: "Bir gün Fransızların olmayacağı düşüncesi insanı öfkelendiren bir şey; ben yeni şeyler yapacağım ve bunu anlayacak hiç kimse olmayacak." Péguy kuşağının büyük gevezeliği belki de özlü bir biçimde mantıklı anlatımdan ve çok disiplinli bir kompozisyondan yana olan klasik Fransızlığa karşı bir tepkidir.

• ALAIN-FOURNIER

Péguy yirmi sekiz yaşındayken savaş alanında şehit oldu, Alain Fournier (1886-1914) ise romanı *Le grand Meaulnes*'u (1913) yazdıktan sonra. Bu başyapıt klasik Fransızlıkla Péguy'nin bol bol gevezeliğinden de büyük bir çelişki içindedir; belki de Fransız yazınında XIX. yüzyılın düşçü ve çılgın kişisi Gerard de Nerval'in sanatından başka bir öncülü de yoktur.

Le grand Meaulnes bir nostalji romanıdır. Bir öğrenci olan kahramanı gezip dolanırken yolu bir "domaine mystérieux"ye, yani "gizemli bir mülke" düşer; orada bir düşe

benzeyen bir 'garden party'ye katılır, bir kıza sevilenir ve derken kendisini eve arabayla getirirler – ve bu tarihten sonra yıllarca arayıp durur bu yitirilmiş cenneti. Daha sonra bir gün bulur, ama bu artık o denli ilginç değildir.

Alain-Fournier Alman romantizminin yazmak isteyip de başaramadığı romanı yazmıştır; çünkü Alman romantizminin yalnızca duygusallığı gelişmişti, Tanrı vergisi epik biçim yoktu onda; Novalis'in Mavi Çiçek-romanı *Ofterdingen* anlaşılmaz, yarım yamalak bir yapıt olarak kalmıştır. Görev, biçim verici Fransız dehasını bekliyordu; Almanların yalnızca sezdiği şeyi zamanla o anlatacaktı: Bu görev lirik şiirde simgecilere, epikte, simgelere büründürmede ise Alain-Fournier'ye ve izleyicilerine düşecekti. Alain-Fournier domaine-mystérieux ile ruhun derinliklerinde gizlenen sezgisel arzuya bir mekân kazandırdı, çepeçevre dolanılır kıldı onu; çocukluk çağına ya da tümüyle çocukluk çağına değil, daha gizemli, önceki yaşamımızda görülmüş düş güzelliğindeki yörelere çeker bizleri, yaşamın ötesine, ölümden de öteye, doğuşun atasal sularına doğru.

Kuşağın üyeleri arasından iki kişiyi daha, gözüpek yenilikleri yüzünden değil de yaratılarının sıcaklığı dolayısıyla belirginleştirmemiz gerekir: Genç yaşta ölen romancı Ch.-L. Philippe ve kadın ozan *Kontes Noailles*.

• CHARLES-LOUIS PHILIPPE

Charles-Louis Philippe'in (1874-1909) yeri doğalcılık ile Francis Jammes'in arasında bir yerdedir. Jammes gibi iyi yürekli ve ilkeldir, ama onun gibi ağaçlardan, kuzulardan ve bakirelerden söz etmez, tam tersine, sokak kızlarından ve pezevenklerden söz eder. En ünlü romanı *Bubu de Montparnasse* (1901) konusuna bakıldığında alabildiğine doğalcı bir romandır: Parisli bir serseri akşamları kız arkadaşını para kazanmaya zorlar, kız arkadaşı cinsel bir hastalık kapar, delikanlı serserilik onuruyla hapishaneye düşünceye dek onu terk etmez; delikanlı hapishanedeyken uğraşısından vazgeçer, ince, beceriksiz bir taşralı genç adamın yanında doğru yola döner, ama aradan zaman geçince delikanlı sanki kaçınılmaz bir yazgıymış gibi geri gelir ve onu alıp götürür. Bu tuhaf romanda çiğ ve beğeniden yoksun olay örgüsünü inanılırlığı sağlanmış bir iyilik ve uysallığın sıcaklığı ve yumuşak halesi kuşatır; yaşamın derin katmanlarında bir inci gibi gelişen iyiliktir bu. Charles-Louis Philippe bir *secession* Dostoyevski'siydi. *Marie Donadieu*'nün (1904) çizgileri daha siliktir, bir kızın ve yığınla sevgilisinin öyküsüdür, ama lirizm burada daha güçlü, tuhaf iyiliğin ses tonu daha büyüleyicidir. Charles-Louis Philippe otuz dört yaşındayken, kendisine özgü ve sarsıcı sanatı olgunlaşamadan öldü.

• NOAILLES

Anne (Comtesse) de Noailles (1876-1933) bir ozanlık okuluna bağlı değildir, yenilik yapmaz, eskilerden de değildir, şiiri alabildiğine dikkatsizdir, anlatımına tümüyle düzyazıdan oluşan bölümler de katılır, ilkel değildir ama düpedüz beceriksiz bir kadın ozandır, ustalığın gizlerini hiç öğrenmemiştir, sonuna dek bir ölçüde yüksek soylu sanatsever olarak kalmıştır. Ama, anlaşılan, şiir yine de bir ustalık işi değildir ve Kontes Noailles'ın şiirleri Parnasse'ın ve modern okulların tüm ustalarından daha çekici, insanı

sarıp sarmalayan cinstendir. Bunların çoğu seviden söz eder; pek az yeni ozanın böylesine öznel, alabildiğine gerçek duygusu uyandıran dizeleri vardır. Bu mutlu-mutsuz, hiçbir zaman bitmeyen sevi tüm yöreyi ısıtır, yazın orta yerinde ışıklar saçar, arı kovanlarında uğuldar, tatlı meyvelerde tat kazanır, çoktan ölmüş ozanların şiirlerinden ona doğru ağıtlar düzer. Kontes Noailles'ın tüm dünyasını yaza özgü bir erotizm kaplar. Dünya bir sevgili gibi arzuludur, acı zevkin aşırılığından başka bir şey değildir, katlanılmaz bir büyük güzelliğin üzüntüsüdür. Hatta gelecekteki yazınsal ün bile erotik bir biçimde belirir: İleride, kendisinin artık bu yeryüzünde olmadığı bir gün, insanlar bu havanın ve sevinin onun ne denli hoşuna gittiğini bilsinler diye yazmaktadır.

Et qu'un jeune homme alors, lisant ce que j'écris,
Sentant par moi cœur ému, troublé, surpris,
Ayant tout oublié des épouses réelles,
M'accueille dans son âme et me préfère à elles...[30]

30) Ve bir gün genç bir adam yazdıklarımı okuyup yürekten sarsılsın, tedirgin olsun, şaşırsın ve gerçek eşleri unutup ruhuna beni katsın ve beni onlardan daha çok sevsin.

2.
İngiliz ve Amerikan Yüzyıl Dönemeci

Geç Victoria Çağı

İngiltere bu dönemde anakaraya yakınlaşır, önceki dönemde olduğu gibi düpedüz bir ada değildir. Dekadanlık, simgecilik Kanal'ı sapasağlam aşmakta, ancak İngiltere'de pek az anlayışla karşılanmaktadır; Fransız topraklarına göre daha büyük bir ahlaksal kızgınlık yaratmaktadır – bir bütün olarak bakıldığında ise her zaman için bir yurtdışı ürünü olarak kalır.

• SWINBURNE

Fransa'da romantizmden yüzyıl sonuna geçişi sağlayan Baudelaire'in olağanüstü şiiridir. İngiltere'de ise ustasına en güzel şiiri *Ave atque Vale* ile ağıt yakan öğrencisi Swinburne[1] yapar bunu. Dekadanlığı yüzyıl sonu Fransız yazınını izlemez, kendiliğinden oluşur. Ön-Raffaellocular onun ruhsal akrabaları ve gençlik dönemi arkadaşlarıdır; o da aynı kesin güzellik kültünün etkisi altındadır ve bu idealini o da modern dünyanın gündelik yaşamı içine yerleştirememektedir pek. Ön-Raffaellocular masalımsı bir Ortaçağ'ın uzaklıklarına kaçmışken, Swinburne şiirlerinde kendisine bir masal-Hellas'ı kurar. Ön-Raffaellocular Katolisizme eğilim gösterirler, Swinburne ise başkaldırısıyla Hıristiyan karşıtı bir Yeni Paganlığa ulaşır. Yalnızca siyasal açıdan devrimci değildir o (*Songs before Sunrise*), bir zamanlar Shelley'nin Prometheus'unun yaptığı gibi "Tan-

1) Charles Algernon Swinburne 1837'de Londra'da doğdu. Eton'da ve Oxford'da öğrenim gördü. 1866'da *Poems and Ballads*'ın yayımı büyük bir skandal yarattı. Çok yazdı, Fransızca da yazdı. 1879'dan başlayarak tümüyle kendi dünyasına çekilir. 1908'de Nobel Ödülü'nü kazanmıştır. 1909'da ölmüştür.

rı'nın zorbalığına" karşı da başkaldırır. Karanlık bir çınlayışa sahip coşumuyla (pathos) büyük, basamak basamak yükselen koro şarkılarıyla insanları "en büyük kötüye, Tanrı'ya" karşı ayaklanmaya, ondan öç almaya çağırır. Bir yazgı olan, kör, kötü niyetli zalim Tanrı insan türünü ezmektedir. Başkaldırısında bir yüksek soylu sanatsever karakteri vardır; söylentilere bakılırsa, yaygın ve kudretli ailesinin üyeleri Swinburne daha çocuk yaştayken ailede böyle biri de olsun diye şu kararı vermişlerdir: "Algy'ye gelince, o devrimci olacak."

• STUART-ÜÇLEMESİ

Baudelaire-sevisini İngiliz şiirine o getirir: Bir yazgıya benzeyen, hastalıklı, kendisine ve başkalarına işkence çektiren bir tutkudur bu. Acımasız öpücükler biliminden, güllerin altında gizlenen yılandan söz eder ve Aphrodite, insanların kanından gelen karanlık bir çiçek olarak köpüklerden doğar. *Chastelard* (1865) bu hastalıklı, ölümle akraba ve insanı ölüme götüren seviyi dramatize eder. Chastelard, Maria Stuart'ın ozan sevgilisidir, tutku onu çıldırtır ve ölüme gönderir. Bu oyun ozanın atalarının uğruna kanlarını döktüğü ve "çocukluk çağı göğünün ışıldayan kırmızı yıldızı"nın eski kraliçeye boyun eğdiği Mary Stuart üçlemesinin ilkidir.

• *ATALANTA*

Öteki ünlü dramatik yapıtı *Atalanta in Calydon* (1865) Yunan tiyatrosunun dilini ve korolarının müziğini, tartımlarının o büyüleyici çeşitliliğini canlandırır yeniden. Atalanta öfkeliliğiyle, retorik görkemiyle, seller gibi boşanan lirizmiyle hiç de Yunan yaratılarına benzemez, ama korolarının müzikal güzelliği bundan bağımsızdır.

• MÜZİKALİTE

Bu müzikal güzellik Swinburne'ün en büyük gücüdür ve gençlik çağının dekadan ve daha sonraki döneminin doğatanrıcı (panteist) ve emperyalist bildirisi eskidiğinde bile kalıcılığının belgesidir. Uyağın büyük bir ustasıdır, *Atalanta*'da 14 dizeli uyaklarla karşılaşırız. İngiliz şiirinde ondan önce hiç kimsenin bulamadığı kadar çok tartımlı formül[2] keşfetmiştir; Swinburne'ün Macar izleyicisi Mihály Babits, "Tümcelerinin ve sözcüklerinin bağlantısı da salt içsel bir tartımdır," demiştir, "her şeyi kaplayan bir müzik, hava, ateş ve deniz." Özellikle de uzun dizelerinin, *heksametros*larının dalgalanışı denize benzetilebilir, beşik gibi sallar, bağları çözer, onuncu dizeden sonra insan artık kendisini usa dikkat etmeyen bir yüzücü gibi bırakır ve Swinburne şiirinin ne denli kompozisyondan yoksun olduğunu, nasıl da salt dalgalanma olduğunu, içinde katı ve elle tutulur hiçbir şeyin bulunmadığını unutur. Aşırı ölçüde güzel, der günümüz İngilizleri, sorumsuzca güzel, İngiliz estetizminin aşırı ve pek çok kişiye göre insanı dehşete düşüren bir örneği.

2) Tartımlı formül: Hecelerin uzunluğunu ya da kısalığını, ayaklara göre bölünüşünü ve vurgunun ya da aksanın yerini gösteren formül. (ç.n.)

• DENEMELER

Swinburne'ün denemeleri de önemli ve özgündür. Özellikle *Blake* üzerine ve Elizabeth Çağı oyun yazarları üzerine yeni bir bakış açısına sahip, ama yargılarında çok kendince ve şaşırtıcı incelemeler yazmıştır.

• S. BUTLER

Modern ozanların öncüsü Swinburne'ken, modern İngiliz düzyazısının büyük paradoks-yaratıcılarınınki Samuel Butler'dır.[3] Butler yazındaki "tuhaf İngiliz"dir. Neredeyse hastalık ölçüsünde bağımsız bir kişidir, her konuda kendine özgü ve bağımsız bir düşüncesi vardır ve bunu yetkin diyalektiğiyle yapıtlarında kanıtlar. İsa'nın çarmıhta can vermediğini, bu yüzden kendisine inananlara görünebildiğini belirler; Odysseus'u bir kadın yazmıştır; Shakespeare-sorunu ve Darwinizm ile ilgili olarak da kişisel görüşleri vardır; özellikle de Darwinizme karşı büyük, keskin bir zekâyla savaşmıştır.

• *EREWHON*

En ünlü yapıtı olan *Erewhon* (1872) Swift yergisinin başarılı bir ardılıdır. Kitabın kahramanının heyecanlı bir gezip dolaşma sonrası ulaştığı Erewhon (ters okuyacak olursak Nowhere, yani hiçbir yer) ülkesinde bir gün makineler insanlara karşı baş kaldırmıştır ve o zamandan beri yanında saat taşımak bile ölümle cezalandırılır olmuştur. Bu ülkedeki her şey bizimkinden farklıdır. Haftanın belli bir gününde insanlar "müzik bankası"na giderler, burada müzik eşliğinde özellikle bu amaç için basılmış paralarla büyük mali işlemler gerçekleştirmektedirler – ama bu paranın bankanın dışında, pratik yaşamda hiçbir değeri yoktur. (Görünüşte dindar İngilizlerin parodisidir.) Ana-babalar yeni doğan çocuğa onların tüm karşı çıkmalarına karşın kendisinin dünyaya gelmek istediğini belirten bir belge imzalatırlar, ki daha sonra ana-babasını bundan sorumlu tutmasın. İnsanlar ahlaksal zayıflıklarını rahatça itiraf ederler, ama bedensel hastalıklarını kaygıyla gizlerler; çünkü bu yüzden hapsedilmektedirler. Eğer bir kimse nezleyse akrabaları onun kleptomanisi olduğu söylentisini yayıp oda hapsinde tutulması gerektiğini bildirir; determinist Butler'a göre insanın ne birine ne de ötekine karşı elinden bir şey gelir. Daha sonra bunun devamını da yazmıştır: *Erewhon Revisited.*

• *THE WAY OF ALL FLESH*

Öteki romanını, *The Way of All Flesh*'i yaşarken yayımlamaya cesaret edememiş, kitap ancak 1903'te yayımlanmıştır. Anglikan rahiplerine ve aile yaşamına, ana-babalarla çocukların ilişkisine karşı bir saldırıdır ve acımasız, Shaw'u anımsatan bir ironisi vardır.

3) Samuel Butler 1835'te Langar'da doğdu, rahipler kuşağından gelmektedir ve kendisi de bu yolu tutar, ama vicdani kaygılar yüzünden kilise kariyerini terk eder; birkaç yıl Yeni Zelanda'da koyun yetiştirir, derken, 1864'te İngiltere'ye döner. *İlyada* ve *Odysseus*'u çevirir. 1902'de ölmüştür.

• KELTLER

Fransız yazınında Flamanlardan söz edilmeye başlanması gibi İngiliz yazınında da İrlandalılardan söz edilmeye başlanır. İngiliz yüzyıl sonunun en özgün akımı *Celtic Twilight* adıyla bilinen harekettir.

Keltlere (İrlandalılar, Dağlı İskoçlar, Galliler, Bretonlar) karşı duyulan ilgi preromantik çağda Kuzey'in keşfiyle başlar. Bilimsel ilgiyi belki de kendisi de Kelt, Breton olan Renan ellili yıllarda başlatır; İngiliz Matthew Arnold ünlü incelemesi *On the Study of Celtic*'i (1867) yazmıştır. Ona göre, Kelt, "olguların zalimliğine karşı her zaman baş kaldıran kişidir", özgür imgelemin insanıdır. Ayrıca, yüzyıl sonu Kelt *'renaissance*'ının siyasal nedenleri de vardır, en başta da ezilen İrlandalıların özgürlük hareketi bu nedenlerden biridir. *Celtic Twilight*, Kelt geçmişinin geleneklerinden çok, yaşayan Kelt halkı ruhunun yardımıyla yazını verimli kılar.

• YEATS

Bu hareketin büyük önderi William Butler Yeats'tir.[4] Babası ön-Raffaellocu bir ressamdır, kendisi de gençliğini İngiliz dekadan ve simgeci ozanlar arasında geçirir; o da Fransızlardan ve Rossetti çizgisinden yeni biçim dilini, sezgisel, iki düzlemli biçemi öğrenir, bu biçemde sözcüklerin kavramsal anlamı değil de atmosfer değeri önemlidir – ama Kelt oluşuyla yüzyıl sonu simgeci korosunda tümüyle yeni bir sestir.

Gençlik dönemi şiirlerinde İrlanda halk inançlarının simgelerini, oyunlarında ise unutulmuş İrlanda yiğitlik söylencelerinin sisli ve mucizeler açısından zengin dünyasını canlandırır. Ama sunduğu şeyler ikincil romantizmin söylence çalışmalarından çok daha öte bir şeydir. Yalnızca konuyu değil, bu söylenceleri yaratan ruhu da canlandırmıştır.

İrlandalılar perilere "Görünmeyen Halk" derler ve aramızda yaşadıklarına inanırlar, seçilmiş kişiler kimi *fatal* günlerde onları görebilirler. Bilimsel olarak bu şöyle söylenebilir: İrlandalılar ya da en azından Yeats için *transcendent immanent*, yani öte dünya da bu dünyadadır, onları görecek göz gereklidir yalnızca, bir transa geçiş, sezgi gereklidir. Görünmeyen Halk Yeats'in imgelemini sürekli olarak meşgul eder, şiirleri ve öyküleri (*The Celtic Twilight*, 1893; *The Secret Rose*, 1897; *Stories of Red Hanrahan*, 1904) durmadan perilerin ve insanların buluşmasından söz eder. Ve yine de onu masaldan dünyalar ayırır: Çünkü Yeats için bu periler tıpkı *spiritisteler* (ispiritizmacılar) için ruh nasıl gerçekse öyle gerçektirler. İnsanın okurken tüyleri ürperir – aynı zamanda bir nostalji de duyumsar.

Çünkü bu söylencelerin çekirdeğinde perileri bir kez gören kimse için tüm sevinçlerin, zevklerin tatsızlaşması, kendisini yiyip bitiren bir arzuya kapılması ve Görünmeyen Halkı, Gizemli Gül'ü görünceye dek bir daha rahat edememesi yer alır. Dünyanın gizli bir anlamı vardır ve bunu bir kez anlayan gündelik yaşamla ilgili her şeye karşı sağır

4) William Butler Yeats 1865'te Dublin yakınlarındaki Sandymount'ta doğdu. Lady Gregory ile birlikte Dublin İrlanda Ulusal Tiyatrosu'nu (daha sonra Abbey Theatre) kurdu ve uzun bir süre yöneticiliğini yaptı. 1923'te Nobel Ödülü'nü kazandı. 1939'da ölmüştür.

olur. Yeats'in en güzel oyunu *The Land of Heart's Desire* (1894) ve *Shadowy Waters* (1900) bundan söz eder.

• NOSTALJİ

Ozanlık biçeminin simgesel zenginliği ve sezgiselliği bu büyük nostaljiyi anlatmaya yarar; perilerden ve İrlanda söylencelerinden bağımsız olan şiirleri de nostaljiden söz eder; yazdığı şiirin konusu tümüyle başka olduğunda bile nostalji dile gelir şiir sanatında. Her tümcesi uzaklara çekip gitme arzusudur, gizemli bir yanıp yakılmadır, hatta dizelerinin tartımı (ritmi) bile öyledir. İnsan ruhunda belirlenemeyen bir yankı uyandırır, uzaklıkları gözler önüne serer ve bunda insanın bakışları yitip gider.

• İRLANDA

Ve bu nostalji siyasal bir programdır da. Çünkü, Yeats'e göre, bu, İrlanda'dır. Bu duygu, bu immanent transcendence bir Kelt'i bu dünyaya ait, pratik Anglo-Sakson'dan ayırır. Ulusal oyunu *Countess Cathleen* (1892) bu ayrımdan söz eder: Tüccar-şeytanlar insanların ruhunu satın almak üzere İrlanda'ya gelirler. İrlanda bir başka oyununda, *Cathleen-ni-Hoolihan*'da (1902) paçavralar içinde bir yaşlı kadındır; yaşlı, yoksul, kovalanmış ve hiç ölmeyen bir kadın.

• DAHA SONRAKİ DÖNEMİ

Tüm bunlar Yeats'in gençlik dönemi şiirlerine ilişkindir. Daha sonra özgün yönünden sapmıştır. Dünya görüşünde Doğu dinleri, *theosophia* giderek Kelt masallarını kovmuş ve doğal düşçülüğü yavaş yavaş ilkesel ve bir parça mekanik bir mistisizme kaymıştır. Zamanla İrlanda folklorunun simgelerinden o denli düşkırıklığına uğramıştır ki eski şiirlerini bile yeniden işlemiş ve Kelt tanrılarının yerine Antik tanrıları koymuştur. Şiirleri bu durumlarıyla, hiç kuşkusuz, herkesçe anlaşılır olmuş, dipnotun gereği kalmamıştır; ama gizemlilik ve alışılmadıklık büyüsünü yitirmiştir. Her ne denli sonraki şiirleri oldukça bulanık olsa da, bu, aşırı ölçüde fizik ötesi içeriklerinden dolayıdır.

• ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ

Geç dönem Yeats'inin en ilginç yapıtı özyaşamöyküsüdür: *The Trembling of the Veil* (1922). İngiliz simgeciliğinin ve mistisizminin önemli insanlarını yakından ve içtenlikli bir anlayışla tanıtır.

Yeats çoğu kez pek asi olan İrlanda ulusal bildirisini atasal-düşmanın dilinde, İngilizce yazmıştır; İrlanda hazineleriyle İngiliz yazınını zenginleştirmiştir; kendisi ise dünya ölçüsünde kazandığı ününü İngilizce'ye borçludur. En yeni İrlandalı ozanlar ata dilleri olan *Erse*'yi yeniden öğrenmişlerdir ve Yeats'i bir yandan eski, sentimental ve henüz tümüyle İngiliz-İrlandalı ozanlarla, örneğin Thomas More ile, öte yandan kendi, gerçekten ulusal şiirleri arasında bir geçiş olarak görürler.

Dünya yazınındaki yerini, hiç kuşku yok ki, kendisiyle birlikte getirdiği İrlanda halkı özelliklerine borçludur. Ustası Maeterlinck'tir – ama Maeterlinck'te her şey yapay ve

biraz tatlandırılmışken Yeats aynı ruhsal gerece bir ağırlık ve inanılırlık katmayı bilir; çünkü şiirine bir tür halkçı gerçeklik karışır.

• SYNGE

John Millington Synge'in (1871-1909) oyunlarını yaşatan da İrlandalı köylülerin İngilizce'sinin tadıdır ve bunlar Yeats'in manzum oyunlarının yanı sıra İrlanda ulusal tiyatrosunun övünç kaynağıdır. Synge dünyadan ötelerde bir yerde bulunan Aran Adaları'nda inceler halkının konuşma ve düşünme biçimini. Oyunlarının şundan öte bir değeri de yoktur: Çok tuhaf ve çok eski bir halkın konuşmasının kendine özgü tartımını yansıtmak (*Riders to the Sea*, 1904; *Tinker's Wedding*, 1906).

• FIONA MACLEOD

Dağlı İskoçlar ve Galliler Kelt Rönesans'ından pek az pay aldılar. Galliler söylencelerinin bir derlemesini, *Mabinogion*'u İngilizce'ye çevirmekle yetindiler. İskoçlar arasından gizemli bir Fiona Macleod çıktı; kendisinin binlerce yıldır yaşadığını yazıyor ve takma adının ardından çıkmak eğilimi göstermiyordu. Bu takma adın ardında ön-Raffaellocu ve simgeci bir beğeniye sahip eleştirmen William Sharp'ın (1855-1905) gizlendiği sanılıyordu, ama bu kesin değildir. Fiona Macleod'un dünyası, olağanüstü güzel bir öykü derlemesinin adının gösterdiğine bakılırsa, *Wind and Waves*, rüzgâr ve dalgadır: Öyküleri en kuzey Britanya adalarının çetin, fırtınalı göğü altında geçer, İskoçlar ve fok balıkları arasında, yabanıl öç almalardan, foklarla sevişen insanlardan söz eder. İnsanın tüylerini ürperten nostaljik yazılardır bunlar, tıpkı insanın "Kelt ruhu"nu düşlediği gibi.

• GEORGE MOORE

George Moore da (1853-1933) kariyerinin başında İrlanda kökenli oluşu ve dostları aracılığıyla Kelt Rönesans'ına bağlıydı; gerçek bir yüzyıl sonu centilmeni ve sanatseveridir. Ama bunun ardından, Fransız kültürü ve Londra dostlar aracılığıyla onu kendisine çekmiştir. En iyi İngiliz doğalcı romanı olan, Goncourt'ları anımsatan *Esther Waters* (1894) adlı çok güzel hizmetçi öyküsünü o yazmıştır. Yaşlandığında *Abélard ile Heloïse*'den (1894) söz eden çok geniş kapsamlı ve sıkıcı bir roman yazmıştır. Özyaşamöyküsel yazıları gerçekten önemlidir (*Confession of a Young Man*, *Hail and Farewell* vb.); bunlarda yüzyıl sonu üzerine, Verlaine'den Wilde'a dek yığınla çağdaşı üzerine ve en başta da kendisi üzerine, büyüleyici, sanatçı ve alabildiğine yüzyıl sonu olan kişiliği üzerine eğlenceli, izlenimci, canlı bir görünüm sunar.

• EGZOTİK ROMANLAR VE STEVENSON

Yüzyıl sonu, İngiliz egzotik romanının altın çağıdır. İmparatorluk kuran İngilizlerin yurtta kalan bölümü bunları okuyarak uzak ülkeler ve cesur serüvenlere karşı duyduğu arzuyu gidermiştir.

Egzotik romanlar seli içinde biçemlerinin temizliği, gelişme çizgisindeki düzeyli sanatıyla Robert Louis Stevenson'ın (1850-1894) kitapları çok belirgindir. Doğal olarak,

en iyileri, çocukluk çağında ve okyanuslarda geçen *Treasure Island* (Hazine Adası, 1883), eski İskoçya'da ve eski denizlerde geçen *The Master of Ballantrae*, *Kidnapped* ve bilinç yarılmasının, *'doppelgänger'*in gizemli labirentlerinde geçen *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'dır. Öykü kitaplarından birinin adı *Virginibus Puerisque*'tir ve her kitabı kızlarla oğlanlara seslenir; ama yetişkinlik çağında da Jókai'nin romanlarını severek okuyacak bir gençliği koruyanlar için Stevenson çok sevimlidir.

• LAFCADIO HEARN

Egzotik yazarlar arasından Japon konulu öykü derlemesi *Kokoro* (1896) ile Victoria Çağı centilmen ruhunu derinden sarsan *Lafcadio Hearn*'ü de (1850-1904) anmamız gerekir; Japon şövalye ruhu *Bushido*'nun kahramanca ve fedakârca jestleridir centilmenleri sarsan. Günümüzde artık bir parça sentimental ve retorik bir etki yaratmaktadır; Uzakdoğu üzerine o günden bu yana çok daha gerçekçi bir görünüm edindik.

• DEDEKTİF ROMANI

Bu dönemde egzotik romanın yanı sıra bir başka İngiliz roman türü gelişmekte ve yurtdışına da çıkmaya hazırlanmaktadır: Dedektif romanı. Bu yapıt türünün atası, daha önce belirttiğimiz gibi, Amerikalı Poe'dur; ondan sonra Fransızlar geliştirir bu türü, ama gerçek yurdu yine de İngiltere'dir, klasiği ise A. Conan Doyle'dur (1859-1930). Sonsuz geçerliliği olan, herkesçe tanınan usta dedektif Sherlock Holmes figürünü o yaratmıştır. Kuşkuya yer bırakmayacak erdemi, *Don Quijote* ya da *Falstaff* gibi, *var olan* birini yaratmış olmasıdır. Hatta Sherlock Holmes'u Victoria Çağı İngilizi'nin karakteristik çizgilerinden (pipo, kareli takım elbise, soğukkanlılık vb.) ve karakteristik düşlerinden yarattığı için anakara uzun süre İngiliz'i Sherlock Holmes'un karakterinden başka türlü düşleyememiştir. Dahası, Conan Doyle sanatsal araçlar da kullanmıştır ve başyapıtı *The Hound of Baskervilles* (1902) kesinlikle sanatçı elinden çıkmadır. Ama ardılları, yani tropik bölge zenginliğiyle fışkıran dedektif romanlarının yazarları kısa zamanda her türlü yazınsal beklentiden uzaklaştıklarında okuyucuyu daha çok eğlendirebileceklerinin ayrımına vardılar.

Dedektif romanları o zamandan beri tümüyle kendine özgü bir ustalığa dönüşmüş, bunları yaratmak bir imgelem işi değil de ağır bir hesap işi olmuştur; ünlü yazarlar herhangi bir "iz"i unutmamak için sondan başlayıp geriye doğru yazmaya başlamışlardır. Yazarın ve okuyucunun oynadığı bir oyundur, bir saklambaçtır. Okuyucu o benden daha kurnaz olamaz der, ama yazar yine de ondan daha kurnaz çıkar. Yazından o denli ayrılmıştır ki ciddiyetleri gereği ellerine hiçbir zaman bir roman almamış olanlar, şiire ise daha seyrek yaklaşan ciddi, bilgin ve burnu büyük insanlar bile dedektif romanlarını severek okumakta, hatta övünerek dedektif romanlarını severek okuduklarını itiraf etmekte, "o tümüyle başka" demektedirler. Tümüyle başka olduğunu söylemekte haklılar ama masum görünen eğlenceleri sırasında bir yığın gizli sadist duygu yaşadıklarını, Béla Balázs'ın[5] taktığı adla "çağımızın Şövalye Grall"ı olan dedektifin, çağın Aziz Gral'ını,

5) Béla Balázs: Macar ozanı, öykücüsü, film estetikçisi (1884-1949). (ç.n.)

Wertheim-kasasını korumak üzere ortaya çıktığını ve suçluyu yakalamasına nasıl da muzipçe sevindiklerini bilmemektedirler; ama suçlunun daha önce birkaç adamı öldürmüş olmasına daha da çok sevinirler – çünkü daha ilk sayfasında yerlere serilmiş bir ya da bir yığın cesedi bulunmayan dedektif romanı iyi bir dedektif romanı değildir.

Şimdi, dedektif romanının ve filminin genç kuşakların imgelemini nasıl kirlettiğinden söz etmeyeceğiz, iktidarı silah kullanarak ele geçirmeyi düşleyen ve tüm uygarlığa "eller yukarı" demeye hazır yeni bir insan tipinin oluşmasına yol açmasından da söz etmeyeceğiz – biz yalnızca değerli insanların yazın yerine bu tümüyle başka bir istikamete yöneltilen o devasa okuyucu enerjisine ağıt yakıyoruz; çoğu kez zevk için değil de bu hastalık kendilerine de bulaştığı için, anti-snobizm dolayısıyla, kendilerinin de bir insan olduklarını, kim ne derse desin dedektif romanı okumaktan utanmadıklarını göstermek için harcanan enerjiye ağıt yakıyoruz. Oysa, günümüzde artık dedektif romanı okumanın düşünce insanına yakışmayan bir şey olduğunu açıkça söylemek, insanın sokak çocuklarıyla sokakta bilye oynamasının yakışmadığını söylemesinden daha çok cesaret gerektiren bir şeydir.

• HARDY

Yüzyıl sonunun tek büyük boyutlu roman yazarı Thomas Hardy'dir.[6] İngiliz doğalcılığını doruğuna onun çıkardığı söylenir genellikle, ama doğalcılarla yalnızca dünya görüşü ortaktır: O da kesin bir deterministtir, karakterleri kendilerine miras kalan özelikleri ve çevrelerinin etkisine karşı boşun boşuna savaşım verirler, ünlü romanının kadın kahramanının, *Tess of D'Urbervilles*'in (1891) yazgısı da bunu örnekler. Alabildiğine karamsar ve hüzünlü bir yazardır, sessizliğiyle, yağmuruyla, bulanık ve insanın keyfini kaçıran renkleriyle birlikte görkemli bir sanatçılıkla okuyucunun gözleri önüne serdiği o güzün geç dönem İngiliz yöresi gibi melankoliktir. Bu yörede ve bu ruhsal-yörede suskun ve keyifsiz insanların başına hiçbir şey gelmez; ama önemsiz şeyler de *fatal* etki yaratırlar, edilen her seyrek söz ve her belirsiz davranış yazgıya ve trajediye doğru sürükler. İnsanlar sevdalanırlar, ama sevdikleri başkasını sever ve eğer birbirlerine kavuşacak olurlarsa bu daha da kötüdür. Karamsar ses tonları İngiliz yazınında oldukça seyrektir; ruhsal açıdan en yakın akrabaları belki de Kuzey Alman Hebbel, Storm ve Raabe'dir.

Yazarlık yönteminin doğalcılıkla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Ayrıntılı gözlemlerin değil, gündelik sahnelerin yazarıdır. Betimleme yöntemi güz mevsimindeki İngiliz yöresi gibi silikleşir, sislere bürünür. İnsanın içi ilgilendirir onu, öteki insanlar arasında dolanan varlığı değil; toplum konusunda hemen hiç bilgisi yoktur. Belirgin konturlardan hoşlanan İngiliz gerçekçiliğinde en soyut yazar odur; somut ayrıntılar

6) Thomas Hardy 1840'ta Dorchester'da doğdu, ilk romanları 70'li yıllarda yayımlanır. *The Return of the Native* Macarca'ya da çevrilmiştir. En önemli romanı olan *Jude the Obscure*'ün başarısızlığa uğraması üzerine roman yazmaktan vazgeçer; bu tarihten sonra şiirler yazar ve bunlara İngiliz eleştirisince çok değer verilir; ayrıca, Napoléon ve İngiltere'nin savaşından söz eden geniş kapsamlı bir manzum oyun yazmıştır. *The Dynasts* (1903-1908). 1928'de ölmüştür. Somerset Maugham onun tuhaf karakterini *Cakes an ale* (Bira ve Simit) adlı romanında işlemiştir.

onu o denli ilgilendirmez ki, örneğin, *Jude the Obscure*'un (1896) çocuklarının adını bu geniş kapsamlı romanda bir kez olsun ele vermez, sürekli olarak yalnızca "çocuklar" der onlar için.

İçsel gelişimi de onu giderek gerçekçilikten ötelere götürmüştür; önceki romanlarında köy ve küçük kent insanlarının basit yaşamının ayrıntılarıyla vakit geçirmişken, başyapıtı *Jude the Obscure* tümüyle düşünsel ve ruhsal bir romandır, yoksul kökenli bir yeteneğin düşünsel bir yaşam biçimine ulaşmak için kıvranışı ve bir kadının trajedisidir; bu kadın çocukluk saplantılarına karşı boş yere savaşım verir, bu saplantılar kendisini sevinin sevincine teslim etmekten alıkoyar onu.

İngiliz ve anakara eleştirisi Thomas Hardy'ye aynı biçimde saygı duyar, ama yapıtları İngiltere dışında bir türlü güncelleşememiştir. Yöreye ve halka bağlı bir yazardır; İngiliz olmayan kişi için de içindeki bu önemli öğe yabancı kalır.

• AMERİKA

Amerikan yazını bu dönemde, büyük transandantalist kuşağın susmasından sonra, dünya yazınına yeni adlar vermez pek. Sanki ülke tüm gücü kapitalizmin yayılmasına, Amerikan dev sanayisinin büyümesine yöneltmiş gibidir.

• WILLIAM JAMES

Bu dönemde en iyi Amerikalı yazarlar James kardeşlerdir. Düşünür William James (1842-1910) Anglo-Sakson düşünce yaşamında neredeyse Nietzsche'nin Alman ve Bergson'un Fransız düşünce yaşamında oynadığı rolü oynar. *Pragmatizmi* (bir düşüncenin gerçekliğini pratikteki geçerliliği gösterir), *çoğulculuğu* (gerçek yoktur, gerçeklikler vardır yalnızca) yüzyıl sonu dünya görüşünün kesin, özlü anlatımıdır. Dinsel yaşantıyı temel dinsel gerçeklik olarak kabul eden din felsefesi yüzyıl sonunun döneklerine yetkin bir destek sunmuştur. *Psychology*'si (1890), bu yetkinlikle yazılmış, her bir bölümü zevkle okunan ve yer yer derinlere inen bu yapıt sanatsal açıdan da değerlidir. Ünlü duygukuramını bu kitapta açımlar: Duyguları açıklayan davranışları duygular yaratmaz, tersine, davranışlar duyguları yaratır; üzgün olduğumuz için ağlamayız, aslında ağladığımız için yalnızca soyut olan üzüntüyü duyumsarız.

• HENRY JAMES

Henry James (1843-1916) modern Amerika'yı, makinelerin insan üzerinde egemenlik kurduğu, kişiliğin standart, resmen belirlenmiş ortalama değer karşısında bir yana itildiği bu ilk ülkeyi hiç mi hiç sevmiyordu. Yaşamının büyük bölümünü Avrupa'da geçirmiş ve sonunda da bir İngiliz yurttaşı olarak ölmüştür. Öykülerinde Meredith'in ruhbilimsel ve dilsel inceliklerini izler (Amerikalı eğer inceyse Avrupalı'dan daha incedir, zira düşünsel göçmen niteliğini dengelemesi gerektiği için Avrupalı'dan daha incedir). Öyküleri ve romanları *secession* beğeninin karakteristik ürünleridir, kendi dönemlerinde büyük bir saygınlığı vardı; aşırı güzel biçemi ve zorlama inceliği günümüz okuyucusuna pek çekici gelmez, olay örgüsünün gelişmesi de çok kesintilidir.

Üç Büyük Paradoks Üreticisi

• WILDE

İngiliz yüzyıl sonunu düşünecek olursak, aklımıza ilkin Oscar Wilde (1854-1900) gelir. İngiliz dekadanlığı, İngiliz simgeciliği odur, Byron kendi çağında ne idiyse geç dönem Victoria Çağı'nda Wilde odur, "çağın başrol oyuncusu"dur.

• YAŞAMI

Yaşamını kitaplarından daha değerli sayan kişiler arasında yer alıyordu. Bir çağdaşı, "Yaşamından şiir yaratmak istiyordu ve sorunu da budur," demiştir. "Yaşamın kralı" olmayı arzuluyordu. Seçkin Londra salonları bir süre için stilize giysiler içindeki, tuhaflıklar yapan *dandy* ile eğlendi, ama ilk sahne yapıtlarının başarısı üzerine hayranlıkla kapılarını ona açtı ve Wilde elden ele tıpkı bir zamanlar Byron'ın dolaştığı gibi dolaştı. Ama İngilizler esprili, zeki insanlara karşı her zaman güvensizdir ve sonunda da, sezgilerinin doğrulanması üzerine, Wilde'ın çevresinde bir şeylerin ters gittiğini görünce çılgına döndüler: 1895'teki bir skandal sonucu, Wilde'ın kendi cinsine karşı duyduğu hastalıklı eğilim çıktı ortaya. Kendisine duyduğu güvenle bunu saklamadı ve davası başlayınca arkadaşlarının uyarılarına karşın İngiltere'yi terk etmedi. İki yıl hapis cezasına çarptırıldı ve güncelliğini tümüyle yitirdi, İngiliz izleyiciler mutlu bir ahlaksal kızgınlıkla onu boykot etti. Adı kentsoylu çevrelerde bugün bile yakışıksız bir sözcüktür. Wilde hapishanede Hıristiyanlığa döndü ve o güzel pişmanlık itirafını, *De Profundis*'i yazdı, ama hapisten çıkınca tüm eski günahlarına yeniden batı. Tutku yazarlık yeteneğini öldürdü, anakaranın kentlerini giderek daha büyük bir yoksulluk içinde dolaştı, ta ki Paris'te günahlarından pişmanlık duyarak Katolik olup ölünceye dek.

• ESTETİZM

Keats'in dehası sonucu doğan, Ruskin'in ve Wilde'ın ustası Pater'in öğretisinde kavramsal anlatımına ulaşan İngiliz estetizmine herkesçe anlaşılan, özlü biçimi yetkin denemeleriyle (*Intentions* vb.) Wilde vermiştir. Bu ilkeleri kaleme alırken de paradoksun ardındadır: Sanat doğayı taklit etmez, doğa sanatı taklit eder; Londra, izlenimci ressamlar onu sisli bir biçimde çizip boyayalı beri sislidir. Sanatın kendisi için var olduğu kuramıyla yetinmez; her sanatın yararsız olduğunu ilan eder. Fransız dekadanlarından yapay şeyler kültünü devralır, yapay kişiliklerden, 'ben'imizin çoğaltılmasından söz eder ve kendisi de bir parça yapay bir kişiliktir.

• UÇARILIK

Bir diğer yazınsal çizgi de ona çıkar: Hem yazar, hem dünyevi zevkler adamının çizgisi, *dandy* çizgisi. Atası XVIII. yüzyılın Horace Walpole'u ve ardından da Byron'dır. Onların ardılı şık bir üstünlük içerisindedir: Her şeyi seçkin bir davranışla küçümser, hatta gerçeği ve yazını da; bu alanda da her şeyi karikatürize edinceye dek ileri gider.

İngiliz yazınında uçarı, her şeyi yalnızca bir oyun olarak gören, çağdaşı Fransız yazınında Rimbaud'nun ve Laforgue'un temsil ettiği düşünceyi o temsil eder.

Çağında en büyük başarıya sahne oyunları ulaşmıştır; uçarı espritüelliği bunlarda özgürce sergilemiştir: *Lady Windmere's Fan*, 1892; *The Ideal Husband*, *Bunbury* vb. Söylendiğine göre, Londra'da aynı anda beş oyununun birden sahnelendiği olmuştur. Her birinde bir dandy rol alır ve yazarın gözde paradokslarını o söyler. Huysmans'ın *A rebours*'unun yanı sıra (ve ondan bağımsız olarak da değil) dekadanlığın temel belgeleri arasında yer alan romanı *The Picture of Dorian Gray* de (1891) büyük bir başarı kazanmıştır. Bugün bunlar artık bir parça eskimiştir; tıpkı Fransızca yazdığı, dekoratif bir biçimde kana susamış ve histerik olan *Salomé*'si ve simgeci şiirleri gibi.

Wilde'ın devasa güncelliğinin yerini korkunç bir tepki almıştır. Sanatının yapaylığından, insan eğer gençken çok severse daha sonra bundan utanacağı sonucu çıkar. Ama bu da haksızlıktır; günümüzde artık Wilde daha nesnel bir biçimde görülmeye ve yargılanmaya başlamıştır. Çalışmalarında yığınla kalıcı değer vardır: Andersen'i andıran, belki de insanı Andersen'den de daha çok saran masalları, *The Happy Prince*, *A House of Pomegranates*, dünya yazınının en eğlenceli hayalet öyküsü olan *The Canterville Ghost*, *De Profundis* ve özellikle de *The Ballad of the Reading Gaol*. "Eğer bu baladı yüzyıl önce yazmış olsaydı," der İngiliz yüzyıl sonunu en iyi bilen Jackson Holbrook, "sokak şarkıcıları okur, bunları satardı; eski baladlar gibi, bu ölçüde sıradan ve büyüktür."

Eskimiş olan ve bir parça infial uyandıran şey tam da estetizmidir. Wilde'da güzellik kültü derinlere inmemiştir, yüzeysel ve hoş bir ışıltıya güzel adını vermiştir. Kötü niyetli eleştiri Wilde'ın şık olmadığını, kimi sonradan görme çizgilerden yoksun olmadığını, snob olduğunu, değerli taşları ve ışıldamayı aşırı ölçüde çok sevdiğini, beğeniden –gerçekten bir beğenisi varmış gibi– aşırı ölçüde çok söz ettiğini belirtir.

• SHAW

Wilde estetikçi dünya görüşünü açıklamak ve sanata karşı olan Püriten geleneklere saldırmak için araç olarak paradoksları kullanmıştır. Bir başka İrlandalı, George Bernard Shaw[7] ise çok geçmeden tam da paradoks silahıyla romantik-idealist bakış açısına karşı savaş alanına çıktı ve Wilde'ı kendi silahıyla alt etti.

• HALK HATİBİ

Wilde yazar olmadan önce bir salon kahramanı ve 'dandy'dir; Shaw ise yazar olmadan önce halk hatibidir, Fabian Society'nin, Sidney Webb'in düşünsel önderliği altındaki kentsoylu sosyalistlerin düşüncelerini toplantı salonlarında ve Hyde Park'ın köşesinde ilan eder: Yazarlık kariyerine tiyatro ve müzik eleştirisiyle başlamıştır ve idealleri olan Wagner'den ve Ibsen'den yana bir tutum sergilemiş, onları sosyalist bir gözle değerlendirmiştir. Başlangıç bu iki yazarın farklılığını açıklamaktadır.

7) George Bernard Shaw 1856'da Dublin'de doğdu. Önceleri küçük bir memurdur, 1876'da Londra'ya taşınır. İlk oyunu *The Widowers' Houses* 1892 tarihini taşır. 1925'te Nobel Ödülü almış, 1950'de ölmüştür.

• AKTİVİZM

Shaw uzun ve çalışkan yaşamı boyunca yığınla oyun yazdı ve onlar aracılığıyla modern yaşamın pek çok önemli sorununa değindi. Çünkü oyunlarında da bir halk hatibi olarak kalmıştır; "zevklendirmek" istemez ve eğlenceyi de yalnızca bir araç olarak görür. Ona *'l'art pour l'art*'dan daha uzak hiçbir şey yoktur; sahnenin amacı toplumun ussal dönüşümüne katkıda bulunmaktır; Ibsen de bunu istemiştir. Ama Ibsen yalnızca olayları göz önüne sermiş ve bundan ders çıkarmayı izleyicilere bırakmıştır; ve bu ders çoğu zaman kuramsal olarak dile getirilemez, daha derinlerdedir. Shaw *suggestion*larla[8] yetinmez; karakterleri dolaysız bir ses tonuyla olumlu işten yana hitabette bulunmakta ya da bildiriler sunmaktadır; bulanık simgelerle konuşmazlar, herhangi bir yanlış anlama olmasın diye izleyicinin ne düşüneceğini ezberletirler. Shaw oyununun başına yerleştirdiği esprili bir girişle oyunun aktarmak istediği kuramı kavramsal ve bilimsel olarak çözümler. Ibsen'in karakterleri dramatik kişilerdir, Shaw'un karakterleri ciddi konulardan söz eden akıllı insanlardır. Belki de Shaw'un dramatik yeniliği budur; oyunda rol alan karakterler önemli konularda akıllıca sözler ediyorlarsa izleyicilerin anında tiyatrodan kaçıp gitmediğinin ayrımına varmıştı, hatta başka bir nedenle değilse bile alışılmadık olduğu için bundan zevk alıyorlardı – ne yazık ki, bu yeniliği o zamandan beri pek az oyun yazarı izlemiştir.

Eğer burada Shaw'un anlayışını tanıtmaya kalkışacak olursam, bu bizi çok uzaklara götürür; ayrıca, tüm insanlar da salt anlayıştır ve her şeyi çözer. Shaw düşüncesinin bize en önemli görünen yönünü belirlemeye çalışmakla yetinmemiz gerekiyor.

• "GERÇEKÇİLİK"

Devrimci eleştirisi ve iğneleyici mizahı, tuhaf bir biçimde, Fransız sağ kanadının karşı-devrimci eleştirisinin yöneldiği şeye, romantik, duygusal renkler taşıyan düşünceye saldırır. Ona göre, yazınsal ve toplumsal yalanlar insanların bakışını, ikiyüzlülük ve kendini uyutmanın altın çağı olan XIX. yüzyılda olduğunca hiçbir zaman bu ölçüde sislere bürümemiştir. Takındığı tutumu şu öyküyle aydınlatır: Bir gün bir göz doktoruna gider ve gözlerini muayene ettirir. Göz doktoru, Shaw'un gözlerinin tam anlamıyla anormal olduğunu belirler: Yani hiçbir sorunu yoktur, oysa, her insanın gözünde küçük de olsa bir sorun vardır ve bunun sonucu olarak her şeyi olduğundan başka görmektedir. Shaw'un en çok istediği şey nesneleri olduğu gibi görmek ve onları olduğu gibi belirtmektir. Beyaz şarabın beyaz değil de sarı olduğunun, çocukların ana-babalarını eğer onlarda sevilecek bir yan yoksa sevmediklerinin (*Mrs. Warren's Profession*, *You Never Can Tell*, 1895), gerçek kahramanın düşmana saldıran değil, savaşta ne yapması gerektiğini bilen olduğunun (*Arms and the Man*, 1898), erkeklerin kadınları değil, kadınların erkekleri kovaladığının (*Man and Superman*, 1905) ayrımına varan odur. Dahası, Kutsal Kitap'ın ve Kant etiğinin temel öğretisinin de karşısında yer alır ve şunları söyler: "Kendin için istediğin şeyi başkasına yapma; olasıdır ki, tadı tümüyle başkadır."

8) Suggestion: Telkin. (ç.n.)

Bu bakış açısı Shaw'un "gerçekçiliğidir". Gerçekçi diye verili durumda ne yapacağını bilene denir: Savaşta askerlerin kahramanlığından çok, beslenmesinin önemli olduğunu bilene subay denir; sık sık küçük bir insan olmayı bilene Caesar denir vb. En olağanüstü karakteri olan *Aziz Johanna* (1923) gerçekçi bir azizdir: Mistik bir hayranlık ve coşku içindeki kişi değil, budala şövalyeler arasında düşmanı nasıl yeneceğini bir başına bilen akıllı bir köylü kızıdır. Shaw'un gerçekçiliği bu biçimiyle kentsoylu değer yargıları dizgesi içinde çalışmaya hazır oluş ve yapılan işe değer vermek üzerine kuruludur. Sosyalist Shaw çağımızın en kentsoylu yazarıdır.

• GELİŞME

Shaw doğal bilimler çağının bireyidir, gelişmeye inanır: İnsan ileride daha üst düzey bir insanı üretecektir, kadınlar erkekleri ana olmak için ve böylece de insan türünün yetkinleşmesine aracı olmak için kovalamaktadır. Geç döneme ait bir kitap-oyununda, *Back to Methuselah*'ta (1921) ise bir gün gelip insanların istediği kadar yaşayacağından, nasıl biri olacaklarına tümüyle kendilerinin karar vereceklerinden ve bu uzak gelecekte yaşamlarının içeriğinin yalnızca düşünce olacağından, daha çocukken duyguların ve arzuların tüm sanrısından kurtulacaklarından söz eder; Shaw geç dönem Antik çağının ulaştığı yere ulaşır: Katı Stoacılığa.

• KENTSOYLU SINIRLARI

Shaw düşüncesinin tehlikesi, çoğu kez, yalnızca kentsoylu değil, küçük kentsoylu olmasında yatar. At gözlüğü takmıştır; anlayamadığı şeyler vardır. *Androcles ile Arslan* adlı oyunu erken dönem kilisenin şehitlerin ruhsal dünyasına karşı ne denli sağır olduğunun ağlanası bir tanığıdır. Gerçekçi, yine de, nesneleri, olayları olduğu gibi görmemektedir: Kentsoylu ufkunun ötesinde yer alan gerçek kültür, gerçek ruh önünden kayıp gider. Haklı olduğu zaman da yarı yarıya haklıdır. Ama Shaw söz konusu olunca bir genelleme yapmak doğru değildir: Proteus[9] gibi çok yönlüdür, oyunlarında insanın gözlerini dışarı uğratan derinliksiz bölümlerin yanı sıra hedefi dâhice tutturan atışlar yer alır. Onun içinde, her ne denli biraz utansa ve kendi ozansal etkisini Heinevari *climax*larla bozmaya çalışsa da, küçük kentsoylunun yanı sıra büyük bir ozan da yaşamaktadır: Caesar büyük Sfenks'in karşısında o görkemli monologunu söyler (*Caesar and Cleopatra*), derken Sfenks'in arkasından çocuk Kleopatra çıkar ortaya ve bu Sfenks'in büyük Sfenks değil, çölde küçücük bir Sfenks olduğu konusunda bir açıklama yapar. Özel yaşamında da her zaman mantıklı ve küçük kentsoylu bir insan değildi: Büyük tiyatro oyuncusu Ellen Tery'ye yazdığı ve yakınlarda yayımlanan sevi mektupları tıpkı Endre Ady'nin mektuplaşmaları gibi patetiktir.

• YAZIN SOSYOLOJİSİ

Shaw yazın sosyolojisi açısından da alabildiğine ilginçtir. Bu ciddi ve düşünsel açıdan zengin Püriten, bilerek ve gözlerini bile kırpmadan bir palyaço rolünü üstlenir; çünkü tat-

9) Proteus: Eskiçağ Yunan mitolojisinde biçimden biçime girebilen deniz Tanrısı. (ç.n.)

sız gerçekliklerini yalnızca uçucu paradokslar ve sirk şakaları biçiminde sunacak olursa insanların onu dinleyeceklerini bilmektedir. Üstlenilen bu rolün arkasındaki gerçekçi Shaw, hiç kuşkusuz, sanatçının kapitalist toplumda ne ölçüde kıyıya itildiğini çok açık bir biçimde görüyordu; nasıl da ciddiye alınmadığını, nasıl da ücreti ödenmiş bir eğlencelik olduğunu biliyordu. Tuhaf, tersine çevrilmiş bir gururla yazarın rolünü abartmaktadır: "Eğer bir eğlendirici gözüyle görüyorsanız, ben de palyaço olurum; dert değil, yeter ki dinleyin!"

Dinlerler de; zevkle, kendisine özgü bir İngiliz zevkiyle ölçüsü kaçmış kabalıklarını dinlerler; İngilizler konusunda söylediklerini ve yalnızca İngilizlerin katlanabilecekleri şeyleri dinlerler; çünkü üst düzey konumlarından o denli emindirler ki eğlenceli bir yazarın çıkıp da onları yerlerinden edeceğini düşünmezler. Dinlerler, ama ona kulak vermezler. Shaw bir peygamber olmak istemişti, ama onda en önemli gereç, yani tutku yoktu. Chesterton'ın yetkin benzetmesine bakılırsa, Shaw bir kahve gibidir: Canlandırır ve düşünmeye salar insanı, ama sarhoş etmez.

Böylece, Shaw'un yalnızca araç saydığı şey hedef olur: Düşüncelerini gülümseyerek unuturlar, ama mizahının büyüsünden kurtulmayı bir türlü bilemezler.

• CHESTERTON

İki büyük İrlandalı arasından Wilde kentsoylulara, yukarıya doğru, seçkin dünyaya doğru yönelen bir uçarının, Shaw ise aşağıya doğru, çalışan katmanlara doğru yönelmiş bir sosyalistin yüzünü gösterir. Üçüncü, en genç paradoks-kurucusu Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) sağlam temelini ne yukarıda, ne de aşağıda, ama ortada, kentsoylu toplumunun kendisi içinde bulur; ortalama insanların özgürlük ideali olan demokrasiden düşkırıklığına uğramamış bir demokrattır.

Chesterton, Shaw'a büyük bir saygı duyar, onun üzerine bir kitap yazmıştır, onun silahını, paradoksu eline alır ve onun olağanüstü palyaço rolünü Groteske varıncaya dek abartarak (artık dış görünüşünde bile yapar bunu) sürdürür. Ama Shaw'un Wilde'a saldırdığı gibi Chesterton da Shaw'a saldırır kendi silahlarıyla.

• MODERNLİK

Shaw "modern insan"dır. Yeni olan her şeye güvenir, eski olan her şeye karşı güvensizdir. Bilim yenidir, gelenek eskidir. "Eğer Shaw leksikon ya da yolculuk tarifesinin kendisine ters düştüğünü görmüş olsaydı," der Chesterton, "durup şöyle bir kendisini ölçüp biçerdi, ama annesinin ya da babasının kendisine ters düştüğünü görürse bu onun hakkının teslim edilişi anlamına gelirdi." Buna karşılık, Chesterton o denli moderndir ki artık yeniye bile güvenmemektedir – öyle ki, tıpkı bir türlü düzeltilemeyen hastane gibi, buraya düşmek için her gün giderek daha da geç yatan, şimdi ise mantıklı bir adam gibi akşam vaktinde yatıp sabah vaktinde kalkan biri gibidir. Devrimcilikte şimdi işi artık Düzene saygı duymaya dek vardırmıştır. Büyük sansasyon, der, trenin raydan çıkması değil de tarifeye göre tam zamanında belirlenen yere ulaşmasıdır. En büyük paradoks alışılmış olandır. "Ölü uzlaşmalar yoktur. Uzlaşmaların acımasız olduğu söylenebilir, açık saçık oldukları söylenebilir, ama ölü oldukları, işte o söylenemez, hiçbir şey uzlaşmanın önünde yer alamaz."

Sanıyoruz ki, bu alıntılar Chesterton'ın tutumunu ve yöntemini açıklamaktadır. O da Shaw gibi ne denli gerçekçi olduğundan, nesneleri nasıl da olduğu gibi görebildiğinden gurur duymaktadır; ama Shaw'dan bir derece daha gerçekçidir, gerçekçiliği daha geniş, daha kapsamlıdır, romantizmin belli bir ölçüde bütünsel gerçekliğe dahil olduğunu da bilir, yaşam düşü de içerir, mantıklılık ara sıra mahmurluk olmaksızın, dünya ise şiir olmaksızın daha az değerlidir. Shaw'dan daha zengin, daha çokyönlüdür, mantığa göre birbirini dışlayan pek çok şeyin insanın ruhunda barış içinde yan yana yer alabileceğini bilir; pek çok şey vardır ki mantıklı us onu yalan sayar, ama yine de doğrudur.

İşte, tam da gerçekçiden de gerçekçi olduğu için Shaw'u ve Wells'i sahte bir idealizmle suçlar: Onlar tek somut gerçeklik olan günü var olmayan gelecek adına bir yana bırakmakta, var olan şeyleri düşsel olanlarla karşılaştırmakta, gerçeklik içinde yaşamamaktadırlar. Chesterton gelişme putuna inanmamaktadır. Shaw ve Wells uluslarüstü bir geleceğe demirlemişken, Chesterton İngiliz geçmişine demirlemiştir. Bu yalnızca bir ilke ve karşı-devrimcilik değil, yaradılış sorunudur da. Ütopyacı Shaw ölçüsünde tarihsel bir doğaya sahiptir; eski kentsoyluların sarsılmaz düzen duygusuna yönelik ozansal bir nostaljinin etkisi altındadır. Modern yaşamın orantısızlığından ve insanlık dışılığından nefret etmektedir; üretim ve bölüşümün kapitalizmin yarattığı anıtsal boyutlarından nefret etmektedir. Kutsal orta yola geri dönmek gerekir: Ortalama mülklerin, orta boyuttaki işletmelerin, ortalama mal varlıklarının Old Marry England'ına geri dönmek gerekir.

Eleştirmenleri ona yalnızca döneklere saldırmayı bir yana bırakıp kendi gerçek inanmışlığının öğretilerini kaleme alıncaya dek bu durumu yüzüne vurdular. İşte, o zaman, büyük bir şaşkınlıkla Düzen ve Geleneğin Katolik Kilisesi'nin öğretileriyle ne denli çakıştığının ayrımına vardı. 1922'de, belki de arkadaşı Hilaire Belloc'un, bu Katolik denemeci ve roman yazarının etkisiyle Kilise'ye katıldı. Belki de bunu İngiltere'de Katolik olmanın çok gözüpek ve paradoks bir eylem sayılması da etkilemiştir.

Ve bir başka öğe daha rol oynar bu dönüşünde: Püritenlere duyduğu antipati. Katolisizmde yaşamın güzelliklerine karşı duyarlı Güney Avrupa halklarının dinini görmektedir; Protestanlık ise soğuk Kuzeylilerin dinidir. Katolisizmde gün ışığı dolu Latin öğesini belirginleştirir, o Latin öğesi ki saygın yaşama sevincini kutsamakta, Püriten engellerden kurtarmakta, gürültülü, sevinç dolu bir bayram havasına yol açmaktadır. Çilecilik derecesinde mantıklı Shaw'a karşılık, Chesterton, ölçüsü iyi ayarlanmış bir kentsoylu sarhoşluğunun insanıdır.

• DENEMELERİ

En doğal yapıt türü denemedir. Şaşılacak ölçüde çok şey yazmıştır, 1905'ten 1930'a dek *London News*'a her hafta bir makale göndermiştir. Büyük incelemeleri kitap haline de getirilmiştir (*Orthodoxy*, *Heretics* vb.). Browning'in (1903), Dickens'ın (1906), Shaw'un (1909), Blake'in, Assisili Aziz Francesco'nun, Aquinolu Aziz Tommaso'nun ve kendisinin yaşamöykülerini yazmıştır; Amerika'daki deneyimlerini ve İngiltere'nin tarihini yazmıştır – kitabımızda onun esprili belirlemelerine sık sık değindik.

Gökçeyazınsal biçime gelince, bu alanda düzey ve ses tonu olarak en az düşünsel yapıt türü olan dedektif romanını seçmiştir; belki yiğitlik hatırına, belki de romantik eğilimlerinin ardına düştüğünden, belki de daha geniş okuyucu kitlesine ulaşmak için yapmıştır bunu.

• ROMANLAR VE ÖYKÜLER

En yetkin dedektif romanı simgeci *The Man Who Was Thursday*'dir (Bay Perşembe, 1908): Karanlık bir odada oturmakta olan polis komiseri 'Pazar' gönüllü dedektiflerini anarşistlere karşı gönderir, ta ki onlar Pazar'ın anarşistlerin de başı olduğunu anlayıncaya dek; kendisine bağlı olanların amaçsız ve cesur Haçlı Seferlerinden hoşlanan Tanrı onların her yolun sonunda kendisiyle karşılaşacaklarının ayrımına varmalarını sağlar. Dedektif öykülerinin kahramanı olan unutulmaz Father Brown, işlenen en şaşırtıcı suçları, Sherlock Holmes mantığıyla değil, sezgiyle ve "dünya görüşü temelinde", dogmatik Katolisizmi aracılığıyla çözer.

• ŞİİRİ

Ama şimdi biz de küçük bir paradoks kuralım: Bu büyük düzyazı sanatçısı en başta yine de bir ozandır. Düzyazısında da, atmosfer yaratan, nüanslar taşıyan, zengin ve eğer isterse davetkâr bir romantizmin uzaklıklarında yiten bir ozandır o. Ve bizde pek bilinmeyen şiirlerinde de özellikle ozandır. Simgecilerin gevşetme ve benzetme tekniğini kullanır, bir de Whitman'ın büyük eforunu, ama atmosfer değildir bu – ve duygu ozanı değil de Victor Hugo soyundan gelen bir retor, bir hatiptir. Dev Fransız yazarı gibi o da çok büyük boyuttaki tarihsel görünümleri sever, etkileyici çelişkileri, gürleyen güzel sözcükleri, her şeyi silip süpüren patetikliği. Patetiklik daha çok bir Latin özelliğidir, yeni İngiliz yazınında güncellik kazanamamıştır, Shaw ancak gizli bir biçimde patetik olmaya kalkışır: Chesterton bu Püriten sahte utangaçlığı yener, şiirleri sanki meleklerin borularına eşlik etsin diye yazılmış gibidir.

VII. EDWARD ÇAĞI

• GÜNEY AFRİKA SAVAŞI

Fransızlar için Dreyfus Davası neyse, İngilizler için de Güney Afrika (Boer) Savaşı odur (1899-1902); insanları siyasal bilince kavuşturur ve İngiltere'yi iki kampa böler. Chesterton da gözüpek Afrikaner tutumuyla bu sırada göze çarpar, özellikle yurtseverlik adına ulusal farklılıkları silen, dünyayı fethetmeye girişen politikaya saldırır – ve emperyalist Rudyard Kipling de bu sırada ulusal bir ozana dönüşür.

• KIPLING

Rudyard Kipling (1865-1936) artık İngiltere'nin değil, Britanya İmparatorluğu'nun çocuğudur: Bombay'da dünyaya gelir, yerlilerin dilini İngilizce'den daha önce öğrenir. Yaşam biçimi sonuna dek yerliler arasında yaşayan '*sahip*'in yaşam biçimidir, suskun

bir öz-disiplinle "önemsiz, Yasaları olmayan halkların" (the lesser breed, without the Law) egemenidir. İngiliz ona göre Tanrı'nın seçilmiş halkıdır, görevi bir zamanlar Romalıların üstlendiği görevdir, dünyanın düzenini sağlamaktır, "beyaz insanın yükünü", Yasanın o ağır zorunluluğunu taşımaktır.

• İMPARATORLUĞUN KURULMASI

İdeali, imparatorluk kuran, herhangi bir büyük İngiliz 'public school'unda yetişmiş, birlik duygusunu (esprit de corps) tanıyan, oyunun kurallarına, '*fair play*'e neredeyse dindarca saygı duyan, buyurmaya ve buyruk dinlemeye yatkın olan, ama İngiliz mizahını da unutmayan erkektir. Güç dolu Hindistan öyküleri (*Plain Tales from the Hills*, 1888) ve temiz bir ses tonu taşıyan, yurt sevgisinden ve uzak toprakların çağrısıyla dolup taşan askerlik şarkıları (*The Barrack Room Ballads*, 1892 vb.) yüzyıl sonunun dekadan atmosferinde genel bir şaşkınlık yaratmıştır. Romanları arasında *Kim*'in (1901) belirgin bir yeri vardır: Hindistan Secret Service'inin destanı olan bu yapıt romantizmi ve serüveni uzak geçmişte aramanın gerekmediğini, imparatorluğun kendisinin de uçsuz bucaksız yöreleri ve tuhaf halklarıyla bu iş için yeterince görkemli olduğunu öğretir.

• ÖĞRENCİ ÖYKÜLERİ

Kim'in kahramanı genç bir delikanlıdır. Kipling, örneğin, *Stalky & Co.* (1899) gibi birkaç yetkin öğrenci kitabı da yazmıştır. İngiliz okul sisteminin bizimkinden başlıca farkı, öğrencilerin birbirlerini yetiştirmesidir; korkak olanı, bencil olanı, erkek gibi davranmayanı dışlarlar. Kipling'in öğrenci kitapları alabildiğine idealize ederek bu yetiştirme işlemini tanıtır. Düzenin pek çok saldırıya konu olan yanlışlarını görmezden gelir; 'public school'ların yönetici olmak üzere seçilmiş kişileri üst düzey katmanların ayrı bir yerde olması, farklılaşması doğrultusunda yetiştiren kast karakterini doğal karşılar.

• *JUNGLE BOOK*

Ama büyük İngiliz-Hint ozanı yalnız İngiliz değil, Hintlidir de. Her Avrupalı'dan daha çok atasal birliğe, insanın ve hayvanın henüz birbirinden ayrılmadığı zamanlara yakındır; Hint dinlerinde yaşamını sürdürmekte olan birliktir bu. Kipling'i kalıcı kılan kitabın başlığı *Jungle Book*'tur (1894); bu kitabıyla Batı yazınında tektir. Mowgli adındaki küçük çocuğun aralarında çocukluğunu geçirdiği hayvanlar, bilge ayı Baloo, kara pars Bagheera, dev yılan Kaa, yalnız kurt Akela dünya yazınının en başarılı biçimde betimlenmiş hayvanlarıdır. Tam anlamıyla hayvandırlar ve yine de tıpkı insan gibidirler. Cangıl köye karşı saldırıya geçince o sırada artık insanlarla hayvanlar arasında yalnızca bir görüş ayrılığı var gibidir. Kipling'de atasal büyük hayvan mitlerinin dünyası canlanır. Kipling'in şaşılası çocuk masalları olan *Just So Stories* de (1902) bu ruh içinde yazılmıştır.

• CONRAD

İngiliz uzak ülkelerinin bir başka büyük yazarı Joseph Conrad'dır (1857-1924). Tuhaftır ki, İngiliz denizci yaşamının en yetkin betimleyicisi bir İngiliz olarak doğmamıştır,

yalnızca denizciliğin çekiciliği onu İngiliz'e dönüştürmüştür. Józef Konrad Korzeniowski sürgüne gönderilmiş bir Leh politikacının oğludur; ikinci anadili çok iyi bildiği Fransızca'dır, oysa, İngilizce'yi korkunç bir üslupla konuşurdu ve yazarken de büyük güçlüklerle boğuşması gerekirdi. Ama önce bir İngiliz denizcisi olduktan sonra İngilizce yazdı; çünkü İngiltere'nin ve denizin aynı anlama geldiğini duyumsuyordu.

• BİÇEMİ

Biçeminin büyüsünü, belki de, kısmen anadilinin İngilizce olmamasına borçludur. Hiçbir zaman hazır, geleneksel, sıradan tümceler yazmamıştır; bunlar kafasında hazır olduğu için de yapmamıştır bunu; her tümceyi kendisinin yaratması gerekiyordu. Biçeminin tümü üstesinden gelinmiş bir güçlüktür; İngilizlerin büyük şaşkınlığı arasında, zorlu bir çalışmayla karşı duran, utangaç İngiliz düzyazısına Hugo biçemini ve Flaubert biçeminin zenginliğini, yetkinliğini getirmiştir.

• LORD JIM

Dünya görüşü Rudyard'ınkiyle akrabadır, ama o daha karanlık görüşlere sahiptir ve onda emperyalist *csinnadratta* eksiktir. Onun ideali de disiplinli, sadık erkektir, dekadan atmosferler ona da eşlik etmez; ama alt katmanların yığın içgüdüsünün seçkin insana yalnızca dışarıdan değil içeriden de, hem de kaç kez baskın geldiğini bilmektedir. Bunun örneği Conrad'ın en iyi, kimi bölümleriyle neredeyse Dostoyevski boyutlarındaki romanının kahramanı *Lord Jim*'dir (1900). Lord Jim seçilmiş, önder olarak doğmuş kişiler arasındadır, ama gençliğinde bir kez, açıklanamayacak bir biçimde korkunç bir korkaklık göstermiştir. Bundan böyle yaşamının amacı bunu telafi etmektir: Başta kendisi olmak üzere, korkakça eylemi dolayısıyla düşünüldüğü gibi biri olmadığını herkese göstermelidir. Ama ne zaman kendisine cesaretinin ve canlılığının topluluk yararına geçerlilik kazanacağı bir çevre oluştursa, sürekli olarak Jim'in geçmişini bilen bir hayalet, bir kişi çıkar ortaya; bu gibi durumlarda her şeyi olduğu gibi bırakır ve cangılın içlerine kaçar.

• FAUST İNSANI

Conrad, betimlemeleri yarattığı fırtınalar yüzünden övüldüğünde ve Hugo'ya benzetildiğinde sevinmemiştir. Marois'ya göre denizin değil de denizcilerin yazarıdır, romantikler gibi denizi sevmemiş, denizde geçen tehlikeli yaşamı sevmiştir; yıpranmış bir halde emekli olduğu zaman denizin epey uzaklarında bir yere yerleşmiştir. İlk başta bir insan betimleyicisidir, serüven romanları yazmasının nedeni, bu serüvenleri yaşayanı eylem anında göstermektir, bir şeyin sonsuzluğa doğru sürdüğü insanı, Odysseus gibi tedirgin ve sadık insanı betimler.

Üst düzey serüven romanları [*Almayer's Folly* (1895), *The Nigger of the Narcissus* (1898)] vb. ve romanlarından da yetkin olan öyküleri (*A Set of Six* vb.) anakarada tutulmamıştır, ama ona saygı duyanlar arasında Gide, Claudel, Valéry ve Mihály Babits gibi başlıca ozanlar yer alır.

Fransız yazarlarının yazgısı cinselliğe ilişkin bir yığın bölüm yüzünden bir pornografi yazarı gibi okunmaları, İngilizlerin yazgısı ise belki de cinselliğe ilişkin bölümlerin seyrekliği yüzünden gençlik romancılarına dönüşmeleridir. Eskiler arasından Defoe'nun, Swift'in, Scott'un ve Dickens'ın, modernler arasından da Stevenson'ın, Kipling'in, Conrad'ın ve Wells'in yazgısı bu olmuştur.

• WELLS

Wells'i[10] az önce dünya görüşlerinin bir yığın ortak çizgisi dolayısıyla Shaw ile birlikte anmıştık. Bir ara güncellik açısından da Shaw ile yarışmış, kariyerinin doruğunda, yirmili yılların başında o da neredeyse bir "ulusal kurum" olmuş ve yurtdışında yurdunda olduğundan daha çok saygınlığa kavuşmuştur; derken, önemi hızla azalmış ve günümüzde artık bir gençlik yazarı olarak okunur olmuştur.

• FANTASTİK ROMANLAR

Gençlerin alabildiğine beğendiği sevimli fantastik romanlarını kariyerinin ilk döneminde yazmıştır: Korku dolu, gizemli bir doktorun hayvanları ameliyatla insana dönüştürdüğü, ama o ölünce hayvanların şiddet dolu insan yasalarına yüz çevirerek yeniden yabanıl hayvanlara dönüştüğü *Dr. Moreau'nun Adası* (1896); yetkin ama tümüyle acımasız bir tekniğin sahibi, insanlığı yok eden Mars sakinlerinin insanı bunaltan ve anıtsal bir anlatımı olan *Dünyalar Savaşı*; gelecekte geçen *Zaman Makinesi*, *Uyuyan Uyandığı Zaman* vb. Wells çağın doğal bilimleri kültürünün doğrudan etkilediği bir yazardır; bilimsel düşleri yetkinlikle yazdığı, olağanüstü etkileyici romanlarına yansıtmıştır.

• MİZAH

Kariyerinin ikinci döneminde, mizahi özyaşamöyküsel romanlarındaki (*Love and Mr. Lewisham*, 1900; *Kipps*, 1905) yeteneğiyle yükseldiği yüksek toplumsal katmanlarda kendisini temize çıkarmıştır.

• TOPLUMSAL ROMANLAR

Üçüncü döneminde yazdığı romanları ve kuramsal yazıları en ciddi toplumsal sorunlarla ilgilenir. İçlerinde en güzeli olan *Passionate Friends* (1913) yetkin ve duygudaş bir sevi öyküsüdür; en ünlüsü ve en kibirlisi ise *The World of William Clissold*'dur (1926). Kahramanları kadında eşit düzeyde bir arkadaş ararlar ve trajedilerine de bu kişiyi bulamamaları ya da bulduklarında toplumsal kurumların onların mutluluğunun önüne çıkmaları veya kadının henüz eskimiş yetişme biçiminden kurtulamaması ve bir yaşam arkadaşı yüceliğine çıkamaması yol açar. Wells'in kadın karakterleri Ibsen ve Shaw'un, yüzyıl sonu feminizminin doğrultusundadır: Wells onları biraz abartır bir yaşam arkadaşı olarak ve onların kadın olduklarını unutur.

10) Herbert George Wells 1866'da Londra'nın bir varoşunda, Bromley'de doğdu, babası baharatçıdır, iflas eder, Wells uzakta, annesinin önceleri hizmetçiyken apartman yöneticisi olduğu bir evde büyür. Eczacılık ve tüccar yardımcılığı yapar, öğrenim görür, Londra Üniversitesi'nin Doğal Bilimler Fakültesi'nde okur, yavaş yavaş yükselir. İlk başarısı *Time Machine*'dir, 1895.

Toplumsal ilkeleri bir süre için Fabiancıların kentsoylu sosyalizmiyle uyuşur, daha sonra onlardan kopmuş ve yeni bir aristokratçılığa bağlanmıştır. Düşü seçkin insanların uluslarüstü bir bağlaşması, dünya barışı ve daha çok üretim doğrultusunda söz sahibi olmalarıdır, yani ussal ve işbirliği içindeki bir dünya-kapitalizmidir.

• BİLİCİ

Daha gençlik çağı romanlarında bile yetkin imgeleminin kendine özgü bir yönü vardır: Kendisini gelecek zamanda, tıpkı romantiklerin geçmişte duyumsadıkları gibi yurdunda duyumsar. Doğuştan bir ütopya yazarı ve resmi bir bilicidir. Neredeyse her iki yılda bir yeni bir ütopyayla elli, yüz, bin yıl sonra ne olacağını saptamıştır. Kehanetleri arasından bir ikisi o zamandan beri gerçekleşmiştir de: Otobüsler trenlerin ciddi birer rakibi olmaya başlamış ve büyük savaş da gerçekten Danzig yüzünden çıkmıştır.

Son döneminin romanlarında düşünceler yığını romanın ince iskeletini kaplar. Aslında bunun bir sorun olmadığını, romanın ne denli çok kuramsal gerece dayandığını Th. Mann'ın ve A. Huxley'nin romanları göstermektedir. Sorun, Wells'in yine de gerçek bir düşünür olmaması, düşüncenin yaşam biçimi olmamasıdır. Romanlarında düşünce ile düşünsel içerik birbirinden ayrıdır. Zaman zaman sanki boğazını temizleyip konferans verir gibidir. Her zaman öğretici olmak ister. *Parvenü*[11] kendinden eminliğine katlanmak güçtür. Ve öğrettiklerinin tümü de kendiliğinden anlaşılan gerçekliklerdir.

İngiliz gerçekçilerinin en yetkin temsilcileri bu çağda Arnold Bennett ve John Galsworthy'dir.

• BENNETT

Arnold Bennett'in (1867-1931) sanatı başlangıçta Fransız doğalcılığına çok yakındı. Yüzlerce renk taşıyan İngiliz topraklarında onun yöresi Black Country'dir: kömür madenlerinin ve demir döküm işliklerinin kara toprağı. Beş Kent, yani romanlarında olaysız geçen yaşamını anlattığı yer buradadır.

İlk başarısı *The Old Wives' Tale* (1908) bir kadın ayaklanmasının, bir Victoria Çağı sessiz trajedisinin incelikli, ayrıntılı öyküsüdür, küçük sanatın başyapıtlarından biridir. Yaşlandığında içindeki sıcak, Dickens esinli ses, İngiliz gerçekçilerinin geleneksel biçemi güçlenmiştir; bu biçemle *Riceyman Steps*'in hastalık ölçüsünde cimri kahramanını bile sempatik kılmayı başarmıştır.

• GALSWORTHY

Çok daha büyük savları, çok daha büyük boyutları olan bir yazardır John Galsworthy.[12] Pek çok İngiliz yazarında belli bir naiflik vardır ve bu yüzden yapıtları kolayca bir gençlik kitabına dönüşür. Galsworthy'de bu hiç mi hiç yoktur; İngiliz yazınındaki yetişkin odur.

11) Parvenü: Yeni zengin; yukarılara tırmanmış, seçkin çevrelerin alışkılarını taklit eden kimse, türedi. (ç.n.)

12) John Galsworthy 1867'de Coombe'de (Surrey) seçkin bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Harrow'da ve Oxford'da okudu. Kısa bir süre avukatlık yaptı, derken, geliriyle yazın için yaşamaya başladı. İlk başarısı *The Island Pharisees*'dir, 1904. Uzun süre Pen Club başkanlığı yaptı. 1933'te öldü.

Kısa romanlarında, örneğin *Dark Flower*'da (1913) neredeyse yirmili yılların asilerinin öncüsüdür; iyi bir İngiliz topluluğu insanının hiç de gerçekten yaşamadığını, nasıl da yaşar gibi yaptığını anlatır, hatta bunu o durumda bir beyefendinin söylemesi, yapması ve duyumsaması gerektiği gibi duyumsar ve belirtir, bunu yapmayan da dışlanır. Bu dar çevrenin, centilmen çevresinin çok yoğun başkaldırısı Galsworthy'nin pek çok tiyatro oyununun da konusudur: *Loyalties* (1922), *Windows* (1922), *The Escape* (1926) vb.

• *FORSYTE SAGA*

Büyük biçimini yaşamının o devasa boyuttaki başyapıtıyla, *Forsyte Saga* ve devamıyla buldu. (İlk *Forsyte* kitabı *The Man of Property* 1916'da yayımlanır.) *Forsyte Saga* İngiliz yüksek kentsoylularının bütünsel bir romanıdır; bu dünyayı bir müzedeymiş gibi yöneten insan türü konusundaki her şey vardır bu romanda; İngiliz gerçekçi romanının doruk eylemidir bu. Birçok kuşak boyunca, mülk edinen, ciddi, inatçı ve kendilerinden emin yaşlılardan ta gençlerine dek bir ailenin öyküsüdür; kuşaktan kuşağa ve yıldan yıla artan bir tedirginlikle bir şeylerin yolunda gitmediğinin ayrımına varırlar ve altlarındaki toprağın kaydığını, dünyanın çevrelerinde döndüğünü görürler; yıldan yıla daha kötü bir vicdanla mülk sahibidirler artık. Eğer Galsworthy'nin tasvirlerine bakacak olursak, İngiliz büyük kentsoylusu can çekişmektedir, tıpkı bir zamanlar Atinalı'nın ölümü düşünmesi gibi, vicdanı kibirli İngiliz'i öldürmektedir.

Büyük kentsoyluyu gömen *Forsyte Saga* aynı zamanda sanki büyük kentsoyluların, Flaubertvari yazın biçiminin de kuğularınki gibi son şarkısıdır. Bu yapıt türünde daha ötelere gitmek olanağı yoktur, Galsworthy'nin elinde tıpkı kahramanlarının vicdanı gibi biçimin kendisi de aşırı ince olmaya, yaşama gücünden yoksun olmaya başlar. Galsworthy roman yazarken de bir centilmen olarak kalır. Karakterleri incelikli bir biçimde çok acı çekerler, konuşmazlar ve yazar onları giderek daha çok dışarıdan izler, ruhsal dünyalarına bir giz saklar gibi pek girmez, ilgisiz kişilerin gözlerinden saklanması gereken derinlikleri açığa çıkarmaz. Romanlarında Balzac'ın, Dickens'ın, Dostoyevski'nin o az da olsa aldırmazlığı eksiktir. Bu romana büyük kentsoyluların romanı adını verdik – insan onu okurken müzelerde duyumsadığı saygı dolu bir duyarsızlıkla dolar.

Forsyte Saga'nın yirmili yıllar boyunca yayımlanan devamında (*The White Monkey*, *The Silver Spoon*, *The Swan Song* vb.) tonu biraz çözülür, Galsworthy uçarı yeni kuşağı betimlerken espri de yapar, günlük politikadan, İngiliz kaygılarından söz açılır; sanki bu yeni filizler bedenden daha canlı gibidir, ama yazarları artık yaşlı bir adamdır, kendi ideallerinden giderek uzaklaşan dünyayı anlayışsız bir homurdanmayla izler.

• LİRİK ŞİİR

Bu onyıl lirik şiir için pek elverişli değildi: Simgecilik artık eskimiş, yirmili yılların yeni ses tonu henüz ortaya çıkmamıştır.

• BROOKE

Rupert Brooke (1887-1915) İngiliz lirik şiirine büyük şeyler vaat ediyordu, ama genç yaşta Dünya Savaşı'nda şehit oldu.

Mizahı ve ironisi artık bir sonraki döneme işaret etmektedir. Balıklar cennetinde sonsuz varoluşu düşünüp duran balıklar üzerine şiir yazmıştır:

And in that Heaven of all their wish;
There shall be no more land, say fish.[13]

Savaşta yeni İngiliz lirik şiiri olgunlaşmış, en iyisinden bir yurtseverlik şiirine dönüşmüştür. Yurt kavramı XIX. yüzyılın büyük ulusal ozanlarında soyut bir yücelik içinde, yeryüzünden öte bir pırıltıyla parlar; Brooke yurdu yeryüzüne getirir, ona elle tutulur bir içerik verir, ırmağa, ağaçlara, ufak ev ayrıntılarına –yurdun gizemli ve her şeyi etkileyen gerçeğini birlikte anlattıkları için– adıyla sanıyla yer verir. Ünlü şiiri *The Soldier* savaş şiirinin en güzel yaratısı ve aynı zamanda kendi mezar yazıtıdır.

R. Bridges (doğ. 1844), törensel ve güçlükle anlaşılan bu *poeta laureatus*, dehşete kapılmış olan geç dönemin insanlarına *Testament of Beauty* adında olağanüstü uzun, felsefi bir didaktik şiir bıraktıktan sonra 1930'da ölmüştür. Poeta laureatus politik bir konumdur ve tam da İşçi Partisi'nden MacDonald iktidarda olduğu için olgun ve aşırı sosyalist olmayan bir ozanın çevresine bakmak gerekiyordu.

• MASEFIELD

John Masefield (1878-1967) toplumsal seçkinlerin ya da yazınsal seçkinlerin üyesi değildir, yazınsal açıdan da basittir ve beklentisizler arasındadır; şiirlerini ustalık bilgisi açısından tartacak olursak iyi bir ozan da değildir. Uzun, sentimental manzum öyküleri (*The Dauber*, *The Everlasting Mercy* vb.) eleştirmeye değmez; romanları da, *Sard Harkert* (1924) bir yana, aynı durumdadır; aslında, bu da bir ucuz romandır, ama tropik geceleri öyle yoğun bir biçimde sunar ki unutmak güçtür.

Masefield belki de özellikle beceriksizliği ve basitliği dolayısıyla pek çok ozana göre çok daha İngiliz'dir. Yazında genellikle tümüyle başka İngilizler yer alır; İngiltere'de yüksek düzeydeki yazını üst düzey katmanların insanları yaratmaktadır – Masefield ise, tıpkı Dickens gibi, sözcüğün gerçek anlamıyla halktandır. Bu halkın seçilmiş yurdu denizdir, *bir tek* büyük tedirginliği bilir o, güneşin ışıttığı uzak deniz kıyılarına, "Spanish Main"e duyulan arzuyu bilir. Masefield işte bunu şiire dökmeyi bilir: "Kraliçelerinden" söz ettiği gemiyi, denizci boş inançlarını ve Atlantik Okyanusu'nun bilinmeyen Batı yörelerine karşı duyduğu atasal çekiciliği. Masefield işte burada gerçek bir ozan olur: Denizin çağrısı en güzel şiirlerinde doğa ötesi (transandantal) bir anlam kazanır, *fatal* saatlerde insanın ruhunda kendisini duyuran gizemli her çağrının simgesi olur.

• JACK LONDON

Amerikan yazını Dünya Savaşı öncesi yıllarda yalnızca bir yazarıyla ortak bilinçte yer alır, bu yazar Jack London'dır (1876-1916). O da toplumun alt katmanlarından gelir, serüvenlerle dolu deniz yolculuklarından sonra Masefield gibi bir yazar olur; ilkel

13) *Ve gökyüzünde, o denli güzel olan, / toprak olmayacak diyor balık.* (*Balıklar*)

patetiği de Masefield'inkine benzer. Darwinciliğe, onun *survival of the fittest* (en güçlünün ayakta kalması) ilkesine inanır, bu "fittest"ların dünyaya karşı yürüttüğü çiğ ve acımasız savaşımı, insanda gizlenen atasal, saldırgan güçlerin egemenliğini göstermek ister. İlk başarıları, *The Call of the Wild* (1903) ve *The Sea-Wolf* (1904) onu üne kavuşturdu; daha sonraki yazıları ucuz romanlardır ve yazınsal değerleri o devasa yaygınlığıyla orantılı değildir.

• TAGORE

Yapıtları İngilizce çeviriler aracılığıyla Avrupa'da okunur bir duruma geldiği için Rabindranath Tagore'dan da (1861-1941) İngiliz yazını bağlamında söz edebiliriz. Tagore'un seçkin Hint ailesinde İngiliz uygarlığı yüz yıllık bir geleneğe sahiptir; Hinduların dinini liberal Protestanlığın basitleştirilmiş, ussal Hıristiyanlığıyla uyumlu duruma getirmeye çalışan dinsel bir reform hareketinin yandaşıdırlar. İngilizler yurttaşlarına direnmeyi değil de barışı ve anlayışı öğütleyen genç Hindu ozanını ve bilgesini sevinçle karşıladılar; onu Britanya İmparatorluğu'nun onursal Hindusu'na dönüştürdüler ve barışçı doğasını 1913'te Nobel kurulu da ödüllendirince 1914 yılında ona şövalyelik payesi verdiler. Ama 1919'da İngilizler Hint ayaklanmasını büyük bir kararlılıkla bastırınca Tagore şövalyelik sanından vazgeçti ve acılar içinde Hindistan'ı terk etti. Doğal olarak, bundan sonra ondan pek söz edilmez oldu; Almanya'daki güncelliği bu sırada doruğuna ulaştı, ama kısa sürede orada da unutuldu.

Tagore çokyönlü bir ozandır; Hindu düşüncesini tanıttığı felsefi bildiriler (*Sadhana*), şiirler (*Kutsama Şarkıları*, *Büyüyen Ay*, *Bahçıvan* vb.), derin anlamlar taşıyan simgesel oyunlar (*Karanlık Kamaraların Kralı*), Hindistan'ın yaşamını betimleyen gerçekçi, ama yine de derin anlamlar taşıyan romanlar (*Gora*) ve öyküler (Mashi) vb. yazmıştır. Bunların tümünde de alışılmış Hint derin anlamlılığı, aşırı ve göstermelik dindarlıkla dolu mistisizm vardır ve bu Avrupa'da da yazınsal olarak beklentisi pek fazla olmayan okuyucuların yüreğine giden bir yol bulmuştur.

3.
Alman Yüzyıl Dönemeci

• YARMA HAREKETİ

Almanya'da ancak seksenli yılların sonunda gelişen doğalcı-simgeci yarma hareketi ilkin ufku genişletir. Eski Almanya'nın ozanlarının tümü, en büyükleri saymazsak, dar bir çerçeveye sıkışmış küçük kent dünyasını dile getirmişlerdir ve en karakteristik Alman ozanları, Jean Paul, Mörike, Droste-Hülshoff, Storm ve Keller bu dar çerçevenin, özel çevrenin ustalarıdır; miyopluk devasa boyutlardadır dünya yazınında. Ama bu özel çevre genişlemiş sınırlara ve yayılmacı Bismarck ve II. Wilhelm Almanya'sında devasa boyutlara ulaşan Berlin'de güncelliğini yitirmiştir. Modern ozan o zamana değin yürürlükte olan Alman yazınının sınırlanmışlığından kopar, büyük kentlinin ve dünya yurttaşının yazını olur.

• KÜÇÜK KENTSOYLU

Eski Almanya bitmiş ve onunla birlikte de içindeki güzel, sıcak ve sezgisel bir biçimde zengin olan her şey yitmiştir, ama içindeki kötü öğe bitmemiştir: Küçük kentsoylu, yüzeysel, düşünce yoksunu, kendine güvenen ortalama insan. Küçük kentsoylu her yerde sanata düşmandır, ama hiçbir yerde Almanya'da olduğunca hasım değildir. Çünkü Alman küçük kentsoylusu Fransız küçük kentsoylusu gibi yazına karşı ilgisiz değildir – Alman küçük kentsoylusu "*Bildungsphilister*" kültürlü bir insandır ve kültür adına "söz alır". Bildungsphilister Fransız "affreux bourgeois"sı gibi sanatçıya gülmez, ahlaksal anlayışları yüzünden İngiliz "grundy"si gibi onlara kızmaz, Macar "orta sınıfı" gibi sıkılıp onlara yüz çevirmez – Bildungsphilister sanatçıyı anlar, doğal olarak kendince anlar ve en kötüsü de budur.

• SEÇKİNLER

Düşünsel seçkinler ve küçük kentsoylu, hiçbir yerde, romantizmden beri –sanatçının okuyucuyu, izleyiciyi hesaba katamayacağını ilk kez anladığı zamandır bu– Almanya'da

olduğunca birbirlerine karşı umutsuz bir tutum içinde değildirler. Yüzyıl dönümü çağında Alman yazınının neredeyse en büyük sorunu budur. *Elit*in özel yeri Nietzsche'nin kişiliğinde bu sırada bulur düşünürünü; Gerhard Hauptmann'ın sanatçı oyunları bir sanatçının aykırı ahlakının uzlaşmalarla nasıl çatıştığını anlatır; Wedekind'in yazılarında küçük kentsoyluyu görmezden gelen bohem groteskçe dudak büker; Paul Ernst küçük kentsoyluyu katı bir klasisizmin kurallar bütünüyle kutsal duvarlar arasından çıkarmaya çabalar: Stefan George de kutsal mabedi, yalnızca bu işten anlayanların girebileceği *ezoterik* sanatı oluşturur ve genç Thomas Mann aynı insanda sanatsal ben ile kentsoylu ben arasındaki savaşı ruhsal çözümlemenin en incelikli araçlarıyla betimler.

Yüzyıl dönümü Alman yazarları yalnızca kendilerini elit saymakla kalmamışlardır, öyleydiler de. Alman yazınının büyük bir çağıdır bu; yazın yeniden ulusal sınırların dışına çıkar ve Goethe çağında olduğu gibi yeniden insanlığın en yüce yörelerine ulaşır.

NIETZSCHE[1]

Bölüme her durumda Nietzsche ile başlamak gerekiyor; çünkü tarihsel olarak da, mantıksal olarak da düzey açısından şimdi göreceklerimiz arasında ilk başta o yer alıyor. W. James Anglo-Sakson ruhunda, Bergson Fransız ruhunda ne ise, Nietzsche'nin de Alman ruhunda o olduğunu söylersek, bu yetersiz kalır; çünkü onlardan çok daha ötededir ve yalnızca Almanlara ait değildir; Nietzsche bir dünya olgusudur, yalnızca kendisi duyumsamamıştır bunu, gerçekte de XIX. yüzyıl o olmaksızın tam bir anlam kazanmaz ve başı çektiği XX. yüzyıl da onsuz anlamsızdır.

• YÜZYIL SONU

Zamanın dışında, yükseklerde dolaşan ve "unzeitgemäs"[2] Nietzsche yine de yüzyıl sonunun en temiz temsilcisidir. "Beni en derinden ilgilendiren aslında dekadanlık sorunuydu – bunun için bir nedenim de vardı," diye yazar. Bir nedeni vardı; kendisi de o dekadanlık adı verilen şeye binlerce bağ ile bağlıydı. Tüm yaşamı, içinde Schopenhauer ile gelişmiş kötümserlik ve korkunç bedensel ve ruhsal hastalıklara karşı bir savaştır. Düşünce dünyası bu savaş içinde oluşmuştur. "Başlangıç ve çöküş üzerine öylesine incelikli bir duyarlılığım var ki bu hiç kimsede yoktur," der. Dünya anlayışı durağan

1) Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844'te babasının rahiplik yaptığı Lützen yakınlarındaki Röcken'de doğdu. Önce Bonn, sonra Leipzig Üniversitesi'nde klasik filoloji eğitimi görür, müzikle uğraşır, ilk kompozisyonu *Im Mondschein auf der Puszta*; Petőfi'nin şiirlerinin etkisi altındadır. 1869 yılında, yirmi beş yaşındayken Basel Üniversitesi'nde ders vermeye başlar. Wagner'le arkadaşlığı 1868'de başlar ve 1878'de sona erer. 1879'da hastalığı yüzünden kürsüden ayrılır, emekli olur, Engadin'de (Sils Maria), Riviera'da (Rapallo, Santa Margherita vb.) yaşar. 1882'de Lou Salome epizodu boy gösterir. O yıl Brandes Kopenhag'da Nietzsche üzerine konferans verir, onun keşfedilmesinin ilk adımı budur. *Ecce Homo*'yu, *Götzen-Dämmerung*'u, *Antichrist*'i bu yıl içinde yazar. 1889'da Torino'da çöküşü başlar. Basel'e, sonra da yurduna, Naumburg'a götürülür, annesi ve kızkardeşi bakımını üstlenir. 1897'de kız kardeşiyle Weimar'a taşınır ve burada 1900'de ölür.

2) Unzeitgemäs: Mevsimsiz, vakitsiz. (Alm.) (ç.n.)

değildir, birbirinin yanı ya da birbirinin üstündeki imparatorluklardan oluşmaz öncülleri gibi; dinamiktir o, yukarılara doğru çıkan ve aşağılara doğru inen yaşam çizgilerini görür her yerde. Herhangi bir olgunun yönünü belirlediği zaman artık değerlendirmiştir de onu: Değerli olan yukarı doğru götürendir, değersiz olansa aşağıya götüren, dekadan olandır. Bu yolu izleyerek kendisinden daha yöntemli, ama insanları kendisine pek bağlayamayan Bergson ve onun "élan vital"ine karşılık ahlaksal vitalizmin peygamberi olur: En büyük hazine yaşamdır, bunu artıran her şey iyidir, azaltan, ölümün çağrısına iten her şey kötüdür.

• DECCAL

Ama onun düşüncesinde dekadanlık artık salt bir çağ olgusu değildir; Nietzsche sonsuz dekadanlığı aramaktadır ve bunu Hıristiyanlıkta bulur. Hıristiyanlık zayıfların, hastaların, her şeyden yoksun kılınmış süprüntünün güçlülere ve soylulara karşı bir bağlaşmasıdır, papazların katman çıkarları yüzünden süreklilik kazandırdıkları gelişmemiş bir köle ayaklanmasıdır. Onun korkunç görevi bu iki bin yıllık avutucu teselliyi gözler önüne sermek ve Götzen-Dämmerung'u, putların günbatımını canlandırmaktır.

• ŞEYTANCILIK

Onun görevi Hıristiyan ahlakının kötü diye damgaladığı içsel güçlerin değerini göstermektir; *Wille zur Macht*'ın, kendimizi duyarlılık ve duygudaşlıktan uzak bir biçimde gerçekleştirmenin, seçilmiş insanın kibrinin ve içgüdülerinden emin olmasının, Dionysos sevincinin ve olağanüstü yalnızlığın alçakgönüllülüğe ve din kardeşi sevgisine üstünlüğünü göstermektir. Hıristiyanlığa karşı büyük kalkışması en başta ruhbilim cephesinde gerçekleşir. Ahlaksal değerlendirmelerin soykütüğünü araştırır ve Hıristiyan ahlakının ortaya çıkışındaki en önemli etkenin *ressentiment*, boğuntuya getirilmiş öç alma arzusu, ezilenlerde görülen çaresizliğin yarattığı öfke olduğunu ve bunun da insanın ruhunu zehirlediğini ve hasta, sahte bir dünya anlayışı yarattığını belirler.

• ÜBERMENSCH

Bu ağır olumsuzluklar karşısında nasıl olumlu bir şey söylenebilir? "Çarmıha gerilenin yerine Dionysos." Mahmurluk içindeki Yunan tanrısı, bütünsel yaşam ileri sürülebilir. Ama Dionysos sevincinin o küçük sevinçlerle, küçük kentsoyluların sevinç adını verdikleri şeyle hiçbir ilgisi yoktur; günümüz insanı sevincin ne olduğunu bilemez bile. Yeni bir elitin gelişmesi gerekir: İnsanın *Übermensch*'e, insanüstü insana ulaşması için kendisini aşması gerekir.

Nietzsche kayıtsız koşulsuz bir sanatçıdır. Alman felsefesinin soyut dili ve yaşama yabancı işlik sorunları Schopenhauer üzerinde bıraktığınca bile bir iz bırakmamıştır onda. İhmal edilmiş Alman düzyazı tarihinde onun ortaya çıkışı yeni bir dönem anlamına gelir. Nietzsche ile aynı anda, hiçbir geçiş olmaksızın Fransızlara, Nietzsche'nin sanatsal örneklerine yetişir. Özellikle eski *moralist*leri seviyordu, Montaigne'i, La Rochefoucauld'yu, La Bruyère'i. İlk döneminin uzun, kökleri henüz Alman geleneklerinde yer alan incele-

melerinden sonra (*Geburt der Tragödie*, 1872; *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873-76) o da özdeyiş biçimine geçti. *Morgenröthe* (1880-81), *Die Fröchlige Wissenschaft* (1881-82), *Jenseits von Gut und Böse* (1887), *Zur Genealogie der Moral* (1888) kısa, şaşırtıcı düşüncelerden oluşur. Nietzsche'nin kendisine özgü yetkin bir düşünsel ve dilsel üstünlük üzerine kurulu mizahı, kıvrak zekâsı en güçlü olarak bu biçim içerisinde gerçekleşebilirdi. Düşüncelerini o denli çok yönden görür ve dile de öylesine egemendir ki bu ona keyifli özgüvenini binlerce düşünce ve söz oyunuyla açıklayabilme olanağı verir.

• *ZARATHUSTRA*

Çalışmaları arasında büyük düzyazı-destanı *Also sprach Zarathustra* (1885) eşsizdir. Pers din kurucusu Zarathustra'nın (Zerdüşt) kişiliğinde kendi içinde taşıdığı peygamber insanı, kendinden geçişlerini, bir başına çektiği işkenceleri ve özellikle de peygamberce öğretisini yansıtır. Zarathustra için Kutsal Kitap'ın tartımından ve Hölderlin'in yüce Almanca'sından yararlanarak yeni bir biçem geliştirmiştir. Araya dokunan şiirler ve düzyazı şarkılar, olağanüstü simgeler, diksiyonun ağırbaşlı ve yine de oyunumsu saygınlığı bu yapıtı en büyük Alman şiirlerinden biri kılar.

• TRAJEDİSİ

Yapıtları o denli kişisel karakterdedir ki ardında yer alan insan kaçınılmaz olarak okuyucuyu en azından düşünceleri ölçüsünde meşgul eder. Tehlikeli yaşamın havarisidir, sağlığın fanatiğidir, günlerini yaşamdan tümüyle koparak, hastalığı yüzünden hiçbir şey yapmaksızın geçirmiştir. Nietzsche her türlü yalnızlığın ötesinde bir "yedinci yalnızlıktan" söz eder; yalnızlığı, modern ruhun bu işkencesini ve gururunu ondan daha iyi hiç kimse tanımamıştır. Büyük dağlarının üstünde ve denizlerinin kıyısında bir kaçınık gibi yalnızdı. Her ne denli kendi acılarından bir zırh yarattıysa da, yalnızlığı üst düzey insanın zorunlu yaşam biçimi kıldıysa da, yine de, insanlık dışı acılar çekti. Boş yere bir arkadaş, bir öğrenci, daha geniş bir anlayışı özledi ve "özlemle ağlayan" yalnızca Zarathustra değildi.

• KENDİNE TAPINMA

Anlaşılmamak ozanın, düşünürün çoğu kez keyfini kaçırır, onu yıpratır; Nietzsche insanı dehşete düşürecek biçimde ters bir uç noktaya varmıştır. Hastalığını sağlığa manyakça saygı duyarak içinde nasıl dengelediyse, anlayışsızlığı da ölçüsüzlüğe varan bir özsaygıyla avutmuştur. Yalnızlığı içinde yavaş yavaş ölçüyü kaçırmıştır. *Ecce Homo*'sunda kendisine öyle bir kendinden geçişle saygı gösterir ki deliliğin gölgesi düşer üzerine. "*Zarathustra* ile insanlığa şimdiye dek aldığı en büyük armağanı verdim. Bu kitap binlerce yıl geçerli olacak ses tonuyla yalnızca en büyük kitap değil, en derin olanıdır da, bitmez tükenmez bir kuyudur, hiçbir kova, çekilirken altınla ve iyilikle dolu olmaksızın geri gelmez." Kendinden memnunluğun mutluluğu en üst noktasına, çöküşü hemen önceleyen aylarda Torino'da ulaşır. Şimdi artık kesinlikle yalnızlıktan kurtulacağını duyumsamaktadır, nefret ettiği Almanya hariç dünyanın her yanında ona bağlı kişiler

vardır, büyük dönüşüm şimdi gerçekleşmektedir ve bu dünya tarihini şimdi dönüşüme uğratacaktır.

• ÇÖKÜŞ

Ve bu sırada gelir çöküş. Nietzsche postaneye gider, yolda bir faytoncunun atını dövdüğünü görür ve duygudaşlığın bu büyük düşmanı, büyük bir duygudaşlıkla, hıçkırıklarla atın boynuna sarılır. Ev sahibi tam o sırada oradan geçmektedir, alıp eve götürür onu. Nietzsche şimdi egemenlere ve papaya mektuplar yazar, onları konuşmak üzere Roma'ya çağırır ve Cosima Wagner'e yazar yaşamının belki de en büyük gizini: "Ariadne, ich liebe dich." Jacob Burckhardt da bir mektup alır, bu mektupta Nietzsche ona Basel'de severek öğretim üyesi olabileceğini yazmaktadır; ne Tanrı, ne Burckhardt'ın kendisi yardımcı olabilir ona. Burckhardt hemen ortak bir dostlarına baş vurur, bu kişi Nietzsche'yi evine, İsviçre'ye getirir. Yaşamı bundan sonra tıpkı Hölderlin'inki gibi uysal bir düşünce kapanıklığıdır.

Ama çizgi, Nietzsche'den mektuplarını Dionysos ya da Der Gekreuzigte diye imzalayan Torino fanatiğine dek korkulası bir biçimde dümdüzdür. Kesinlikle, artık neredeyse trajikomik bir biçimde *kuramsal insan*dı; tehlikeli yaşam üzerine düşünüp taşındı ve kendisiyle ilgili olarak da tehlikeli bir biçimde yaşadığı sonucuna ulaştı, oysa, yaşlı bir muhasebeci ondan daha çok ve daha tehlikeli bir biçimde yaşıyordu. Havası alınmış bir mekânda hayaletlerle savaştı durdu, çevrenin herhangi bir direnci olmaksızın, ve kendisini alabildiğince güçlü bir şampiyon sandı. Yavaş yavaş tüm sağduyusunu yitirdi ve kendisine verdiği önem ölçüsüz bir hal aldı: Bu delilikti. Nietzsche daha gençlik yıllarında geleceği sezdiren şu satırları yazmıştı: "Ah, deliliği verin bana, ey göktekiler! Deliliği ki, sonunda kendime inanayım!"

• SONRASI

Deliliğe doğru ilerleyen Nietzsche'nin yabanıl imgelerini sonraki dönem belli bir ölçüde doğrulamıştır. Önceden belirttiği gibi, 1901 dolayında artık tüm dünya onu tanıyordu; Fransa'da belki de Alman dil bölgesine göre daha coşkulu yandaşları vardı; en büyük Nietzsche monografisini şimdiye dek bir Fransız yazmıştır: Charles Andler.

ALMAN DOĞALCILIĞI

Seksenli yılların ikinci yarısında genç Alman yazarlarını üretici bir tedirginlik sarmıştır. Büyük Fransız, Rus ve İskandinav örnekleri karşısında Alman yazınının nasıl da küçük kentsoylu özellikleri kazandığının ve boş bir *epigonizm*e (taklitçiliğe) düştüğünün, sanatsal gelişmesinin hiç de Bismarck Almanya'sının siyasal ve ekonomik gelişmesiyle orantılı olmadığının bilincine varırlar. "Modern düşünceler": Doğal bilimlere dayalı dünya anlayışı, toplumsal bildiri, doğalcı biçim 1900 dolayında çıkar ortaya. Hauptmann'ın ve Wedekind'in ilk oyunu bu sırada sahnelenir, Dehmel'in ilk şiir kitap-

ları bu sırada yayımlanır, Arno Holz ve Johannes Schlaf Alman doğalcılığının, "tutarlı doğalcılığın" programına bu sırada geçerlilik kazandırır. Daha sonra Alman düşünsel elitinin dergisine dönüşecek olan *Freie Bühne für modernes Leben*, Otto Brahm'ın yönetiminde bu sırada yayımlanmaya başlar.

Eleştirmenlerin ikincil romantizmin gerçekleri olduğundan daha güzel kılmaya yönelik uzlaşmaları adına yenileri çirkinliğin ve ahlaksızlığın asileri diye damgalamalarına karşı bu yeni hareketin savaşması gerekmişti. Doğalcılık hiçbir yerde Almanya'da olduğunca bir yarma hareketi gibi çıkmamıştır ortaya; mucizelere bunca bel bağlayan idealizm hiçbir yerde onun adıyla birlikte anılmamıştı.

• HAUPTMANN

Baştan ayağa coşkuya bürünmüş doğalcılığın en büyük adı mistik Gerhardt Hauptmann'dır.[3] Alman yazınında tiyatro oyunu romandan daha büyük bir rol üstlenir, doğalcıların cepheyi yarışı roman alanında değil, oyun alanında gerçekleşir.

• İLK OYUNLAR

İlk oyunu *Vor Sonnenaufgang*'ın (1889) *'première*'i tıpkı bir zamanlar Hugo'nun *Hernani*'si gibi bir tiyatro çatışmasına dönüşmüştür. Birdenbire hali vakti yerinde bir yaşama kavuşan ve sarhoş köylü ailesinin karanlık, avunmasız çevresi, tiyatroda "gerçekliğin göksel kopyasını" görmeye alışan kişilerde büyük bir kızgınlığa yol açmıştır. Oysa, ilk üç oyunu (*Vor Sonnenaufgang*, *Das Friedensfest*, *Einsame Menschen*) henüz gerçek birer doğalcı oyun değildir, daha çok Ibsen okuluna bağlıdır. Ama bunları da artık içgüdüsel ve aynı zamanda programa uygun bir duygudaşlık, küçük insanların yazgısını acı bir biçimde anlayan ortaklaşa duygu esinlemektedir.

• DIE WEBER

Gerçekten büyük bir tiyatro oyunu olduğunu söyleyebileceğimiz oyun *Dokumacılar*'dır (1892). Hauptmann, kırklı yıllarda artık açlığa ve "insanın bir kez olsun özgürce soluk alamadığı" yaşama katlanamayıp işverenlere karşı baş kaldıran Silezyalı dokumacıların torunudur ve bu dokumacılar Prusyalı askerlerin silahlarıyla can vermişlerdir; oyununda atalarının yazgısını anlatmıştır. *Dokumacılar*, *Germinal*'in yanı sıra, işçi ayaklanmasının, alevlenen halk tutkusunun en büyük yazınsal betimidir. Tuhaftır ki, Alman tiyatro oyunu Fransız romanından çok daha az bir biçimde dramatiktir, oysa, doğalcılığın kurucusunun ustalıklı yapıtından çok daha doğalcıdır. Kahramanları kahraman değildir; korkunç acılardan geçmiş, yorgun ve hasta insan geçer sahnede gözlerimizin önünden,

3) Gerhardt Hauptmann 1862'de Silezya'daki Salzbrunn'da doğdu, babası lokantacıdır. Amcasının evinde katı bir Herrenhut (katı bir biçimde Pietist) ruhuyla yetişir. 1880'de Breslau'daki Kunstschule'ye yazılır, heykeltıraşlık öğrenimi görür, ama okulu bitirmez, üniversite öğrenimini de yarıda bırakır. Bir İtalya yolculuğu onda yoksullara karşı büyük bir duygudaşlığın uyanmasını sağlar. 1885'te, 22 yaşındayken ilk kez evlenir. İlk yapıtı da bu yıl yayımlanır, *Das Promethidenlos* adlı şiirleridir bunlar. Daha sonra Amerika'da, Yunanistan'da, İngiltere'de dolaşmış, birçok kutlama törenine katılmıştır. 1912'de Nobel Ödülü'nü kazanır. 1946'da ölmüştür.

önderleri yoktur, bir savaş planları da yoktur ve açlıktan sonra nasıl silah edineceklerini, iktidarın sıktığı kurşunun sonunda yüreklerini nasıl bulacağını da bilmemektedirler.

Bu yapıt tiyatro oyunu tarihinde gözüpek bir başkaldırıdır; Hauptmann, denebilir ki, geleneksel olarak tiyatro oyununa özgü olduğu belirtilen her şeyden kopar. Yığınla oyuncusu vardır, ama içlerinden hiçbirinin dramatik bir karakteri yoktur; tümü de oyunun Rembrandt'a özgü ışıkları altında bir dakikalığına belirir, kendisini değil de atmosferi açıklayan bir şey söyler, ondan sonra yitip gider. Olay örgüsünün sözü bile edilemez; gevşek bir biçimde birbirine bağlı sahneler birbirini izler. O zamana dek yalnızca bir araç olan şey oyunun özü olmuştur: Atmosfer. O zamana dek atmosfer olsa olsa dramatik olay örgüsünü yansıtmaya yarıyordu; şimdi olay örgüsünün görevi atmosferi yansıtmak olmuştur. Trajik olan, oyunda geçen şey değildir, böylesi bir şeyin geçtiği bir dünyanın da var olduğudur.

Hauptmann'ın daha sonraki atmosfer-oyunları ve komedileri de (*Der Biberpelz*, 1893; *Der rote Hahn*, 1901 vb.) benzeri oyunlardır. Dramatik kompozisyonun eksikliğinin bilinçli bir yenilik mi yoksa doğuştan gelen bir zayıflık mı olduğunu söylemek güçtür, Hauptmann'ın gücü baştan sona yetkin bir çevre betimi, karakterlerinin gramofon plağı gibi yaşama sadık konuşmaları ve en başta da trajik atmosferdir. En yoğun, en boğucu olansa belki de en iyi oyunu olan *Fuhrmann Henschel*'de görülendir.

• PATOLOJİ

Her yüzyıl sonu yazarı gibi onu da hastalıklı olan çeker: Sarhoşluk (*Kollege Crampton*, 1892), izlendiğini sanma manisi (*Michael Cramer*, 1900), cinsel fanatizm (*Fuhrmann Henschel*) ve özellikle de dinsel yaşamın bedensel, hastalıklı yanı, görüngüler, dinsel histeri; örneğin, oyunlarından *Hanneles Himmelfahrt* (1892) ve *Der arme Heinrich* (1902) bundan söz eder, romanları arasından da *Der Narr in Christo Emanuel Quint* ve *Die Insel der grossen Mutter* (1924). Zaten Hauptmann mistik bir ruha sahiptir, dindar bir doğası vardır; ama doğal bilimler çağının çocuğu olduğu için kendi mistisizmine kuşkuyla yaklaşır ve onu bir hastalık belirtisi olarak betimler.

• KAÇIŞ

Ama özellikle de mistik bir ruha sahip olduğu için önünde sonunda doğalcılık ona dar gelecek ve sonsuzluğa doğru romantik bir yol araması gerekecektir. Kişisel bildirisi de açıklama bekler ve doğalcı tiyatro oyununun çerçevesine sığmaz. İlkin bunu masal-oyuna dökmeyi dener: Belki de en güncel ve aynı zamanda ucuzluğa da en çok kaçan yapıtı *Die versunke Glocke* (1896), masalsı bir Ortaçağ çan döküm ustasının kentsoylu dünyasından perilerin, doğal ve özgür yaşamın dünyasına başarısızlıkla sonuçlanan kaçışını anlatır. Hauptmann bu sıralar büyük ruhsal savaşımlardan sonra eşini terk etmiş ve genç bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiştir; masal-oyununun yaşantı temeli budur. Bu yaşantıdan kurtulmayı başaramaz; yeniden, bu kez gerçekçi bir biçemle, yetkin, Ibsen boyutlarına ulaşan *Gabriel Schillings Flucht*'ta bu konuyu işler; en iyi anlatıma sahip yapıtı *Der Ketzer von Soana* (1918) bundan söz eder, yaşlılık çağının geniş kapsamlı

romanı *Das Buch der Leidenschaft* (1930) ve tiyatro oyunu *Vor Sonnenuntergang* (1932) da bundan söz eder. Bunların tümü de bir *Flucht*'tur, yaşama kaçış, Hauptmann'ın çocukluğundaki en katı Herrenhut terbiyesiyle yaşadığı mutsuz Hıristiyanlıktan mutlu paganlığa kaçıştır; bu kaçışlar Hauptmann'ın en kişisel, en canlı yazılarıdır.

• YENİ ROMANTİK BİÇİM

Hauptmann'ın doğalcı olmayan yazıları biçimsel açıdan da kaçış karakteri taşır: Gerçekliğin önünden masala ve mitosa kaçış. Hauptmann, içinde aynı anda iki sanatçının yaşaması bakımından Flaubert'e benzer; bir gerçekçi ve bir romantik vardır içinde ve onlarla ilgili olarak şu soruyu sormak âdet olmuştur: Hangisi gerçek? Ama romantik yazılarının kaçış karakteri Hauptmann'ın gündelik, dünyaya ayaklarını basan gerçekliği doğru bulduğunu göstermektedir; ötesi salt masaldır, yalnızca avutucu bir düştür, yalnızca yazındır. Büyüklerin gerçekliğine, üst düzey gerçekliğe, Shakespeare'in gerçekliğine, Dostoyevski'nin gerçekliğine –ki ne gündeliktir ne de masal, tekdüze, sıkıcı yaşamımızın gizemli anlamıdır– Hauptmann tarihsel oyunu *Florian Geyer*'le (1895) yalnızca bir kez yaklaşır. Doğalcı oyunun atmosfer sanatıyla ve eski Almanca'nın canlandırılışı sayesinde büyük bir çağın, Reformasyon'un ve ilk büyük halk hareketleri çağının itici güçlerini ve de tüm tarihin itici gücü olan şeyi yakalamayı bilmiştir: Seçilmiş ruhun yazgı karşısındaki bitmek tükenmek bilmeyen cesaretini.

Doğalcılığın kahramanlık çağında, gençlik, Hauptmann'ın yanı sıra özellikle iki ozana karşı büyük bir ilgi göstermiş, onları coşkuyla karşılamıştır, Liliencron ve Dehmel'dir bu iki ozan.

• LILIENCRON

Detlev von Liliencron (1844-1909) ötekilerden epey yaşlıdır ve bir aristokrat, subay ve mülk sahibi olarak tümüyle başka bir toplumsal çevreye aittir. Doğalcıların onu kendilerinden, hatta belli bir ölçüde ustaları saymalarının nedeni, canlı, yaşantıya benzeyen ve gevşek bir biçime sahip askerlik ve avcılık şiirlerinin taklitçi ozanların soluk ve yaşama yabancı şiirlerinden tümüyle farklı olmasıydı. Eğer böyle bir ozan kategorisi varsa, Liliencron en iyi asker ozandır; tumturaklılıktan ve övünmeden, kana susamışlıktan ve Fransız nefretinden uzak bir biçimde, 1870'li yılların Prusyalı ordularını Paris'e çeken güdüyü şarkıya döker. Kuzey Almanya bozkırlarının melankolik havasını dile getirir. Storm onun izlenimci ardılıdır ve bunu layıkıyla yapar. Çağın toplumsal tedirginliği de şiirinde yankı bulur, olağanüstü bir frize benzeyen köylü isyanı baladı *Piddler Lüng* bunun örneğidir.

• DEHMEL

Richard Dehmel (1863-1920) çok daha karmaşık ve entelektüel bir olgudur. Pek çok açıdan Hauptmann ile akrabadır, onu da en güzel şiirlerini yazmaya iten duygudaşlık, toplumsal bildiridir: *Der Arbeitsmann*, *Mahle*, *Mühle mahle*. O da sevisel arzularını gerçekleştirmeyi göze alabilmek için içsel engellerine karşı savaşım verir; o da erotik bir isyancıdır, özgür, uzlaşmasız seviden söz eden diziler halindeki kitabı *Zwei Menschen* (1903)

o dönemde büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Yüzyıl sonu lirik devrimini Alman şiirine getirmiş olması, eski biçimleri gevşetmesi, simgeci atmosfer-sanatını ve benzetme tekniğini Alman şiirine sokması ve böylece de George'nin ve Rilke'nin yolunu açması onun önemini gösterir.

• WEDEKIND

Erotik başkaldırı yine de Frank Wedekind'in (1864-1918) adında kişileşir. İlk tiyatro oyunu *Frühlingserwachen* (1891) sözünü sakınmayan, yergisel gözüpekliğiyle gerçekten de kendi çağında devrimci bir yapıttı. Yeniyetmelik çağının fırtınalı dönemini taşır sahneye, içgüdülerin sezgisel ve korkunç uyanışını ve bunun karşısında yetişkinler dünyasının o karanlık anlayışsızlığını ve inatçı budalalıklarını. Bu ilk oyunun düzeyini daha sonra tutturamamıştır.

Daha sonraki oyunlarının özü de erotik başkaldırıdır: Kürtaj (*Musik*), fahişelik (*Totentanz*), kadınsal çekimin her şeyi silip süpüren gücü ve tehlikesi (*Erdgeist*, *Die Büchse der Pandora*). Başka açılardan da asi bir doğası vardır: Küçük kentsoyluyu küçümser ve alay eder onunla, oyunlarında serüvenciler ve bohemler sürüsü sıralanır. En başta gelen esin kaynağı arzudur; bununla küçük kentsoyluyu, "épater le bourgeois"yı hedefler. Sahnelerini üzerine kurduğu çarpık fikirleri doğalcı olabilirliğin sınırlarını zorlar; Wedekind artık anlatımcıların bir öncüsüdür ve onu da hiçbir zaman aşamamışlardır.

Olabilirliğin dışına çıktığı zaman gerçekten ilginçtir: *Baharın Uyanışı*'nın gömütlüğünde hayalet ve Maskeli Beyefendi belirdiği zaman, Lulu'nun tavanarasındaki odasında birbiri ardına bir geri zekâlının, zenci bir prensin, bir üniversite öğretim üyesinin ve Lulu'nun karnını deşen Karındeşen Jack'ın belirmesi ve oyunu böyle bitirmesi gibi. En tuhaf olanı da bohem Wedekind'in katı bir ahlak vaizi olmasıdır: Sokak kızları, ip cambazları, Lesboslu[4] kadınlar ve katiller arasında sürekli olarak o durur ve onlara yakıcı toplumsal ve ahlaksal sorunlar üzerine, tıpkı Shaw gibi nutuk çeker.

• SCHNITZLER

Doğalcılığın Viyana kanadının en karakteristik yazarı Arthur Schnitzel'dir (1862-1931). Daha önceki yapıtlarında erotik konularla ilgilenen gözüpeklik onu doğalcılara bağlar; örneğin, olağanüstü esprili ve yaşamı olduğu gibi yansıtan diyalog dizisi *Reigen*'de; bu diyaloglarda çeşitli toplumsal katmanlardaki sevisel işlemin öncesinin ve sonrasının anlarını tanıtır. İzlenimci yeteneği artık burada da göze çarpmaktadır. İnsan ruhunda en az gerçekçi olan şeyi gerçekçi bir biçimde betimler: sevinin bir anda doğuşunu ve yine bir anda geçip gidişini. (Örneğin, *Frau Bertha Garlan*.) Sevi değil de, en iyi oyunlarından birinde belirttiği üzere, *Liebelei* ilgilendirmektedir onu; sevi oyunu öyle bir oyundur ki oyunu oynayan kişi bunu hiç de ciddiye almamaktadır ve yine de mutluluklara yol açabileceği gibi yaşamlara da mal olabilir. Viyanalılar barış dünyasında yüzeysellikleriyle ünlüydüler; yazarları Schnitzler, yazında yüzeyselliğin uzmanıdır. Öyküleri ve sahne yapıtları yüzeyselliğin

4) Sevici kadınlar. (ç.n.)

trajedisini tanıtırlar, ama hiç de yüzeysel değillerdir, sağlam temeller üzerine kurulu, işlenmiş bir sanatsallığa sahiptirler. Uzun ve bir parça sıkıcı romanı *Der Weg ins Freie* (1908) oyunları arasından *Professor Bernhardi* Yahudi sorununu Yahudi gözüyle inceler.

• THOMAS MANN

Alman doğalcılığının en büyük romanı, kuşkusuz, genç Thomas Mann'ın[5] ilk romanı *Die Buddenbrooks*'tur (1901). Bu Kuzey Alman *patricius*-çocuğu[6]–ana tarafından güneyli, hatta kızılderili kanı da taşımıştır– yeni yazın araçlarıyla zengin bir patricius ailesinin gözünde kendi yaşam biçiminin nasıl olup da bir sorunsala dönüştüğünü anlatmaya kalkışmıştır; hali vakti yerinde ve incelmiş bir atmosferde geçen yaşamları artık onların vicdanını ve sinirlerini daha duyarlı kıldığında ortaya çıkan sorunsaldır bu. Demek oluyor ki, daha çok gençken, on ya da yirmi yıl sonra İngiliz Galsworthy'nin ve Fransız Roger Martin de Gard'ın tüm olgunluklarıyla amaç edindikleri görevi üstlenmiştir ve de genç Thomas Mann bu görevi öbür ikisinden çok daha iyi bir biçimde çözümlemiştir. *Buddenbrooks* günümüze gelinceye dek en yetkin aile romanıdır. O zamandan beri hiç kimse bir ailenin kendine özgü, o aile denen neredeyse yanına yaklaşılmaz gizemin tüm öteki ailelerden ayrı havasını ondan daha yetkin bir biçimde yansıtmayı başaramamıştır. Büyük kentsoylu dünyasının ve iç bunalımlarının da en olağanüstü betimi olarak kalmıştır. Galsworthy ve Martin du Gard olasılıkla kimi sahnelerin nihai betiminde onunla yarışabilir, ama sürecin kendisinde, ailenin aşağılara doğru gidişinin betiminde ikisi de Mann'a yaklaşamaz.

• *VERFALL*

Verfall einer Familie, "bir ailenin çöküşü"dür romanın altbaşlığı. Genç Thomas Mann'ı çöküşün kendisi büyük kentsoylu ailenin yaşam biçiminden daha çok ilgilendirmektedir; romanlarının unutulmaz karakterleri mülk edinen ve bunu koruyan yiğit atalar değil, daha sonraki Buddenbrook'lardır, çevresiyle özdeşleşmiş, bir ayağı çukurda Thomas ve oğlu, son derece incelmiş küçük Hanno'dur. Öyküleri en çok, seve isteye, yaşam akımının azaldığı ve ruhları geçip gidişin çekiciliğine kapılmış insanlarla ilgilenir. (*Der kleine Herr Friedmann*, *Tristan*.) Öteki Alman doğalcıları duygudaşlıkla yoksullara yönelirken Thomas Mann'ı, bu büyük kentsoyluyu, aynı çağ akımı ruhsal acılar çekenlere, hastalara ve zayıflara doğru çeker.

• SANATÇININ YERİ

En büyük dekadanlık, en büyük yaşam karşıtlığı sanatın kendisidir. Thomas Buddenbrook ve karısıyla, güzel ve gizemli Gerda ile müzikal yetenek Buddenbrook evine girince çöküş başlar. "Yaz düş görmez", yukarıya doğru tırmanan yaşam sanatla uğraşmaz.

5) Thomas Mann 1875'te Lübeck'te doğdu. Münih'te öğrenim görür, sonra Roma'da bulunur, 19 yaşındayken artık bir yazardır. 1933'te önce İsviçre'ye, ardından Amerika'ya yerleşinceye dek çoğunlukla Münih'te yaşar. 1929'da Nobel Ödülünü almış, 1955'te ölmüştür.

6) Patricius: Eskiçağ Roma'sında III. yüzyılın başına dek istisnai siyasal ayrıcalıkları olan aristokrasinin üyelerine verilen ad. Ortaçağ'da ise hali vakti yerinde kentlilerin en zengin katmanına bu ad verilir. (ç.n)

Thomas Mann'ın çağdaşları sanatsal yaradılışla küçük kentsoylu arasındaki o geniş uçurumun ayrımına varıp yaradılışları gereği yüce bir sanatçı kibriyle ya da acımasız bir ironiyle anlayışsız yığınlara karşı cephe alırlar; ama Thomas Mann her iki dünyayı da içinde barındırmaktadır, o aynı zamanda hem gerçek bir kentsoylu, hem de gerçek bir sanatçıdır ve içinde her ikisinin savaşını yaşar. Sanatçıdır, ama kötü niyetli bir sanatçıdır; "yoldan çıkmış bir kentsoylu'dur, alçalmaya başlamış bir '*patricius*'tur, güzelliğin, kendisine yokoluşa doğru el ettiğini duyumsadığı çekiciliğine karşı koyamaz. İlk döneminin şaşılası iki kısa romanı, *Tonio Kröger* (1903) ve *Der Tod in Venedig* (1902) bundan söz eder. Sanatçının eğer yaratmak istiyorsa bir parça ölmesi gerekir, Tonio Kröger bunun ayrımına varır; yoldan çıkmış kentsoylunun yurt özlemiyle çekimine kapıldığı "sarışınların ve mavi gözlülerin" gündelik yaşama özgü ve mutlu sürüsüyle anlayışlı bir topluluk içinde buluşmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. "Güzellik" ölümün belirme biçimi ve simgesidir, *Tod in Venedig*'in kahramanı-yazarı bunu bilmektedir. Bu yapıtta dekadanlık sorunsalı Thomas Mann'ın daha sonraki, Dünya Savaşı sonrası yazılarında açımlanan ölüm sorunsalına geçiş yapar; onlardan bir sonraki bölümde söz edeceğiz.

• TEKNİK

Yazarlık sanatı daha ilk döneminde bile tam bir donanımla karşımıza çıkar. Daha bu sırada modern düzyazının en büyük sanatçılarından biridir. Tam bir Kuzeyli olgudur o; ustaları büyük İskandinavlar Andersen ve Jacobsen'dir, en Kuzeyli Alman yazarı Storm ve en iyi yazan Kuzeyli Dickens'tır. Doğal olarak, romantikler gibi büyük jestlerle karakterize etmez; ama doğalcılar gibi ufak ayrıntıları sıralayarak da yapmaz bunu. Temel, asal jestlerden hoşlanır, Dickens'ta olduğu gibi dönüp dönüp karşımıza çıkan asal tümceleri sever; *işleme, oyma* sanatını ondan öğrenmiştir (bir şeyi birçok kez okuyucu öğrensin diye yinelemek); ama en büyük aracı biçemdir. Sözcüklerinin atmosfer değeriyle, uzun tümcelerinin insanı hipnotize eden yılan dansıyla karakterlerini, evlerini, yörelerini önümüze seriverir.

Asal ses tonu ve en büyük ustalıklı yeniliği ironinin tümüyle yeni biçimidir. Biçemi insanda kendi katmanından söz eden sanatçının her şeyin üstünde ve dışında olduğu izlenimini uyandırır. Kendisini betimlediği insanlara, duygulara, düşüncelere teslim etmez, oyunumsu bir üstünlükle, çok sessiz ve melankolik bir gülümsemeyle gözlemler yaşamı ve ona katılmaz. İronisindeki o sonsuz incelik, *patricius* tonu yenidir. İçinde hiçbir teatrallik, sahneye özgülük yoktur, ne de kendini beğeniş vardır; davranışı o denli alçakgönüllüdür ki sanki kendi ironisiyle de alay eder gibidir. Biçemi ve dünya görüşü (bu ikisi belki de hiçbir modern yazarda onda olduğunca birleşmiş değildir) her konuda düşkırıklığına uğramış, küçüklüklerin alabildiğinde üstünde yer alan kişinin özellikleridir; artık iyi, anlayışlı ve insancıldır.

Çünkü onun ironisi acımasız ve küçümseyen bir ironi değildir; sevgi ve saygı eksikliğinden doğmaz, tam tersine, sevgiden ve saygıdan doğar. Geç dönem yapıtlarından birinde, *Lotte in Weimar*'da şunları söylerken kendisini açımlar: "...das man gewisse Dinge nur sagt, weil man tiefer als jeder ardere halten kann, wobei denn wohl die

Begeisterung die Sprache der Bosheit redet und die Hechelei zu einer anderen Form der Verherrlichung wird."[7]

Thomas Mann yapıtları geniş okuyucu kitlelerine de ulaşan o çok seyrek seçkin-yazarlar arasındadır; romanları devasa sayılarda basılmakta ve etkileri de Alman dilinin sınırlarının çok ötesine taşmaktadır.

• WASSERMANN

Mann'ın başarısını ondan çok daha küçük Jakob Wassermann (1873-1934) bir süre paylaşmıştır. O da dekadanlığın romancısıdır, sanat ve kentsoylu ilişkisinin içsel bunalımları onu da yoğun bir biçimde ilgilendirmiştir (*Das Gänsemännchen*, 1915) ve en başta da ruhun gündelik olmayan, mantıklı olmayan belirtileri, patolojisidir ilgi alanı. En büyük başarıyı çok geniş kapsamlı dedektif romanı *Der Fall Maurizius* ile Dünya Savaşı sonrasında elde etmiş ve bunu daha sonra bir üçlemeye dönüştürmüştür (*Etzel Andergast, Joseph Kerkhoven*).

Yapıtlarındaki usdışı ruhsal öğeler yüzünden artık yapmacık bir konuma sürüklenir. Karakterleri sürekli olarak gizemli ve uzak bağlantıları sezerler, en küçük davranışlarına bile sonsuzluk ve denetlenemeyen başka öğeler katılır. Wassermann doğalcılığın çok ötesine geçmiştir; öyle konulardan söz eder ki bunlar gerçekçi bir romanın çerçevesine sığmazlar; ama biçimi yine de gerçekçi romandır – yapıtlarındaki tuhaf *dissonance*, uyumsuzluk bu yüzdendir. Besbelli ki, ideali kentsoylu dünyasına Göğün ve Cehennemin tüm şeytanlarını sokmayı başaran Dostoyevski'dir; ne ki, Dostoyevski biricikti...

• HEINRICH MANN

Thomas Mann'ın kardeşi Heinrich Mann (1871-1950) kardeşinden tümüyle farklı yollarda gezinir. Gençlik dönemi romanlarında renkli, romantik bir imgelemle tutkulu Güney öyküleri yazmıştır (*Die drei Romane der Herzogin von Assy*, 1902; *Pippo Spano*). Sarışınlara ve mavi gözlülere karşı duyulan arzu ona işkence etmiyordu, tam tersine, tüm arzusu onu tutkulu, kentsoylu olmayan bir yaşama doğru çekiyordu. Daha sonraları toplumsal anlayış bakımından da siyasal açıdan kentsoyluların temsilcisi olan kardeşiyle çelişkiye düştü; Heinrich Mann proleterlerin yanında yer alıyordu. En başarılı yapıtı olan *Der Untertan* adlı acımasız yergisini esinleyen toplumsal eleştiriydi ve bu yapıt ancak Hohenzollern Hanedanı'nın tahtı yitirmesi sonrasında günyüzü görebildi. Tuhaf, çarpık bir biçimde yeni olan diliyle anlatımcıların öncüleri arasında yer alır.

• HEIMATKUNST

Heimatkunst hareketi doğalcılığa tepki olarak çıkmıştır ortaya: Doğalcılığın büyük kent çevresine karşılık yazına yörenin ve köylülerin yaşamını getirmiş, Dorfgeschichte'yi

7) İnsan belli şeyleri kendisini herkesten çok etkilediği için söyler, öyle ki, eğer oyunumsu bir biçimde bile söz etse bundan, nesne buna katlanır ve bu gibi durumlarda coşku kötülük adına söz alır ve alay da yüceltmenin bir biçimine dönüşür.

yeniden canlandırmıştır. Ama araç bakımından doğalcılıktan o denli çok şey öğrenmişlerdir ki bunu aslında doğalcılığın bir dalı saymak olanağı vardır. En iyi temsilcisi *Gustav Frenssen* (1863-1945), *Jörn Uhl* adlı Kuzey Alman köy romanının yazarıdır. *Hilligenlei*'de (1906) bir köy papazının yaşamı aracılığıyla İsa'nın yaşamını dindar, ama usçu Renan yöntemiyle anlatır.

• KERR

Doğalcılığa karşı yürütülen eleştirel ve ilkesel savaşın şampiyonu *Alfred Kerr* (1867-1948) otuz yıl boyunca saygınlığıyla Berlin sahnelerinin yazgısını belirlemiştir. Kerr, Lemaître gibi izlenimci bir eleştirmendir; oyundan değil de kendisi için oyun anlamına gelen izlenimden söz eder; Lemaître'in Ohnet'nin hakkından gelmesi gibi, o da olağanüstü bir güncelliğe sahip ucuz roman yazarı Hermann Sudermann'ın hakkından gelir. Ama biçemi Lemaître'inkinden çok daha izlenimcidir: Baştan aşağı yeni fikirlerdir, hiçbir tümcesi bir yeni fikir olmaksızın ilerlemez, yazılarını esprilerle tıpkı o zamanın beğenisinin odaları ıvır zıvırlarla tıkış tıkış doldurması gibi doldurup taşırır. Biçemini çoğunlukla kötü bir biçimde taklit eden pek çok kişi çıkmıştır, günümüzde bunun artık yapmacık olduğunu duyumsuyoruz, ama yine de eğlencelidir ve yargıları da çoğunlukla yerindedir.

Şiir

Doğalcılık romanda, tiyatro oyununda ve okuyucunun yüreğinde giderek daha geniş bir yer buldu ve XX. yüzyıl yazınının asal tonu oldu. Ama Alman düşünsel seçkinleri çok kısa bir zamanda bundan bıktı; doğalcılık aracılığıyla kendisini atasal düşmanının, küçük kentsoyluların egemenliği altına soktuğunun ayrımına vardı; çünkü ilk şaşkınlığından sıyrılıp kendisine geldiği zaman kendisini doğalcılık dışında hiçbir biçem akımında iyi duyumsamadığını görmüştü ve bu akımın yaratı karşısında en başta gelen değer ölçüsü de şu sonu gelmek bilmeyen kentsoylu sorusuydu: "Bizim taraflarda böyle şeyler oluyor mu?" Yanıt hayırsa, o zaman, yaratı beş para etmez demekti.

Los von Naturalismus! Dehmel bu parolayı ortaya atmış ve en büyük Alman doğalcısı Gerhart Hauptmann da en önde buna örnek olmuştu. 1900'e doğru, kısmen Fransızların etkisiyle, kısmen de yurt içindeki doğalcılığa bir tepki olarak, yazın yeniden daha derinlerdeki gerçekliği keşfeder; buna ayrıntılı gözlem aracılığıyla yaklaşmak olanaksızdır, onun yerine simgeler ve mitoslar anlatabilecektir bunu.

• MİTOS

Özellikle de mitostur önemli olan: Almanlar öyle bir halktır ki mitossuz yaşayamaz. Richard Wagner'in Almanları temsil eden bir sanatçı olabilmek için Germen ve Breton yiğitlik söylencesini canlandırması gerekmişti ve yüzyıl dönümünün yeni romantik hareketleri de Wagner'e binlerce bağla bağlıdır. Geç olsa ve artık tümüyle unutulmaya yüz tutsa da, büyük İsviçreli Carl Spitteler'i de utkuya ulaştıran *mitologya* olmuştur.

• SPITTELER

Carl Spitteler (1845-1924) yurttaşı C. F. Meyer'den daha ileri bir yaşta ortaya çıkmıştır. İlk yapıtı yayımlandığında artık otuz yedi yaşındadır; kitabın tam bir başarısızlığa uğraması onun daha uzun soluklu bir yapıt yazma keyfini kaçırır; başyapıtı yayımlandığında elli altı yaşındadır ve ona kesin biçimini verdiğinde de altmış altı yaşına gelmiştir; bu sıralarda ün kazanmaya başlar ve Nobel Ödülü'nü de yetmiş beş yaşındayken alır.

Tüm uzun yaşamını yapıta adanan bir kaçınıklık içinde geçirdi. Rahiplik uğraşısını bile terk etmişti; çünkü "*Katı Hanımefendi*"ye karşı –ona Musa adını vermez, bu ad altında pek çok kişinin daha önce uzlaşmalara vardığını ileri sürer– bunun da bir uzlaşma olacağını düşünüyordu. *Prometheus und Epimetheus* adlı düzyazı epopesini (1880) romantiklerin yaratı konusunda düşündükleri doğrultuda yazdı: Yalnızca "kendiliğinden gelen"i yazdı, esin anlarında bir halüsinasyonu aktarır gibi. Sanatının ahlaksal temeli bir kaçınığın tutumudur; onsuz hiçbir şey doğamaz. Dâhi kendini adamışlıkla yığınlardan, küçük kentsoylulardan farklı bir konuma geçer. Prometheus, yani yaratıcı, sevdiği her şeyi Katı Hanımefendi öyle istediği için feda eder; dünya egemenliğinden de vazgeçer, çünkü Demiurgos, yani dünyayı yönlendiren melek –dünyayı kendi görüşüne göre değil de yürürlükteki yasalara göre yönetmek için– öyle istemektedir; dünya küçük kardeşinin, küçük kentsoylu Epimetheus'un eline böyle geçer; insanlar ta büyük bunalıma değin Prometheus'u kovalar, oysa yeryüzünü bağlaşmış yeraltı güçlerinin elinden yalnızca Prometheus kurtarabilecektir.

• *IMAGO*

Prometheus bildirisine daha sonra *Imago* adlı yetkin özyaşamöyküsel romanında gerçekçi bir biçim vermiştir. Ozan, ruhunda yaşayan bir kadının resmine, yani Imago'ya sevdalıdır; ama zamanla kadının kendisini de aramaya kalkışır ve böylece insanların arasına, Bildungphilister arasına, "keyiflilik cehennemine" katılır, ta ki bir yığın olaydan sonra yaşayan kadının değil de düşsel olanın gerçek olduğunu anlayıncaya dek. Spitteler iki büyük Goethe trajedisinin konusundan, umutsuz seviyi ele alan *Werther*'den ve uyum sağlamayı başaramayan dâhiyi anlatan *Tasso*'dan çok eğlenceli bir öykü çıkarmıştır. Eğlenceli olmasının nedeni, Spitteler'in ozanı ve sevisini kendisiyle alay ederek değil, tam tersine, sonuna değin ozandan yana olması ve kentsoylularla alay etmesinden dolayıdır; ozan her türlü dünyevi şeyin o denli üzerinde titreşmektedir ki onun yazgısı trajik olamaz.

• *DER OLYMPISCHE FRÜHLING*

Başyapıtı *Der Olympische Frühling* (1904-06) çok geniş kapsamlı, gerçek bir manzum destan, Yunan mitolojisinin canlandırılması ve yeniden anlatılmasıdır. Epos çağının geçtiğini söyleyenlere, Spitteler, Homeros'un da dekadan ve inançsız bir çağın insanı olduğu ve işte bu yüzden tam da epos çağında bulunulduğu yanıtını verir. Olağanüstü plastik imgelem yapısı Yunan tanrılarına gerçekten de canlılık katar; çünkü her düşüncesi anında görünüme ve olay örgüsüne dönüşür. Gerçekçi mizahı, bildirinin çeşitliliği, şaşırtıcı alegoriler ve yeni, anlatımcı dil mucizeler yaratır: On sekiz bin dizelik ve Yunan tanrılarından söz eden yapıt insanın sandığı gibi sıkıcı değildir. İçinde spontane komik öğelerin de olduğu doğrudur;

özellikle de akrobat kadınlara benzeyen tanrıçalar çevresinde görülür bunlar. Spitteler'in tanrıları da Homeros'unkiler gibi *Suada* üslubuyla[8] çekişir – ama Homeros'un tanrıları yine de seçkindir, hatta tanrı kalmayı bilirler; buna karşılık, Spitteler'in tanrıları antipatik, yontulmamış, kütük gibidirler; birçok ayrım arasında en önemlisi budur.

• DIEDERICHS

Spitteler'in yapıtları Jena'daki Diederichs Yayınevi'nde yayımlanmıştır; bu büyük kuruluş kendisini tümüyle yeni mitos arayışına adamıştı ve insanlığın büyük masallarını ve söylencelerini nefis baskılarla yayımlıyordu – Alman okuyucularının mitoloji açlığının ilginç bir belgesidir bu. Spitteler'den sonra bir yığın genç ozan mitosta ve efsanede anlatım biçimine bürünmüştür: örneğin, Theodor Däubler'in (1876-1934) lirik epopesi *Nordlicht*. Avusturyalı Karl Vollmoeller *Parcival*'i ele alır, Eduard Stucken (1865-1936) Gral söylencesi üzerine bir yığın oyun, sonra da *Die weissen Götter* (1918) adıyla, Meksika tanrıları üzerine roman yazar, *Ernst Hardt* (1876-1947) Tristan söylencesini modern, nevrastenik bir biçimde işlediği Maeterlinckçi *Tantris der Narr*'ıyla Schiller Ödülü'nü kazanır.

• BEER-HOFMANN

Manzum oyun genellikle yeniden moda olur; Richard Beer-Hofmann da geniş kapsamlı iki oyununu manzum olarak yazar. *Der Graf von Charolais* (1904) Massinger'in bir oyunundan esinlenmiştir; tuhaf coşkusunu sağlayan, derin psikolojisinin soğuk *iambus*larla ortaya çıkmasıdır, kadın kahraman Dostoyevski esinli bir nedensizlikle kendisine tapan kocasını aldatır, trajediyi getirense hiçbir mantığa sığmayan bir andır. Beer-Hofmann yeniden ancak 1918'de söze durdu; o zamana değin içinde bir sonraki manzum oyunu *Jaakobs Traum*'u olgunlaştırdı; bu yapıt bir üçlemenin ilk bölümüdür. Yapıtta İncil'in Yakup'u savaşım vermektedir, meleklerin merdiveninin göğe uzandığını görür ve Yahudi halkının o korkunç geleceğinin, görevinin bilincine varır.

İngiliz lirik şiirinde "modern", günümüz tonu Rossetti ile başlar, Fransız şiirinde ise Baudelaire ile – Alman şiirinde Dehmel bir iki yerde modern sayılır, ama bunu gerçekten yapan üç büyük ozandır: George, Rilke, Hofmannstahl. Bu ozanlar Alman dilini yeni lirik anlatıma elverişli duruma getirir.

• GEORGE

Stefan George'nin[9] şiirine yaklaştığımızda ilkin seçicilik göze çarpar. Mallarmé'de bireysel tuhaflık olarak, Paul Valéry'de şiirsel ilke olarak görünen şey, George'de dünya görüşü ve toplumu kurma niyetidir. Şiirleri daha dış görünüşleriyle bile öteki şiirlerden ayrılır; onun yayınevi ayrı harfler kullanır bunun için; tümcelerde virgüller yoktur, yalnızca Yunanca'nın

8) Suada: Süslü söz söyleme ustası olan Eskiçağ Latin tanrıçası. (ç.n.)

9) Stefan George 1868'de Bingen yakınlarındaki Büdesheim'da doğdu (Ren Bölgesi). Fransız kökenli bir şarap üreticisi ailenin çocuğudur. Avrupa'nın başkentlerinde inceleme gezileri yapar. 1892'de *Blätter für die Kunst* adlı dergiyi kurar. Çoğunlukla Münih'te yaşar, kendi dünyasına çekilmiş bir biçimde ve yalnızca öğrencileriyle ilişki kurar. 1933'te Locarno'da ölmüştür.

noktaları vardır dizenin üstünde ve en göze çarpan şey de özel adları küçük harflerle başlatmasıdır. Yapıtları uzun zaman çok küçük sayıda baskılarla yayımlanmış ve ancak "George-Çevresi" zamanın artık olgunlaştığını duyumsadıklarında günyüzü görmüştür. Kendisini dili konusunda hazırlamayan kişi onları uzun süre anlayamaz; bu da düşüncelerinin soyut bulanıklığı ya da görünümlerinin Mallarmé nitelikli alışılmamışlığı yüzünden değil, düpedüz yeni bir dille karşı karşıya olduğu içindir; çağdaşlarının bu dili tıpkı Ady'nin dili gibi önce öğrenmesi gerekiyordu. Buna karşılık, eğer dilin dilbilimini artık anlamışsak, George bir kristal gibi basit ve açık bir ozandır; sezgisel simgecilerden çok Baudelaire'e benzer.

• İLK KİTAPLAR

İlk gerçek George şiir kitabı *Algabal* (1890-92) henüz güçlü bir biçimde kurtarıcı yaşantının, Fransız dekadanlığının etkisi altındadır, ne güneşe ne de ısıya gereksinme duyan bahçeye övgüler dizer; ikinci kitabı *Die Bücher her Hirten und Preigedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Garten* (1895) ise tarihi canlandırışıyla, Hellen, Gotik ve Doğulu dizeleriyle Parnasyenleri anımsatır. Çağdaşları daha sonra bile George'de *'l'art pour l'art'*ın Alman temsilcisinden, solgun estetinden başka birini görmek istememişlerdir.

Der sanft geschaukelt seine takte zählte
In schlanker anmut oder kühler würde:
In blasser erdenferner festlichkeit.[10]

Oysa, bu sıralar George artık tüm estetlerden ne denli uzaklarda dolanıyordu! Uzak ve kibirli kapanıklığı bir sanatçı kibiri değil, ondan çok ötedir. Konuyla ilgisi olmayanlara yöneltilen *mystagogos*[11] nitelikli itici davranıştır bu, yeraltı dünyasının törenini soluğuyla kirletecektir.

• DAS JAHR DER SEELE

Gizemi üçüncü cilt, *Das Jahr der Seele* de (1897) açıklamaz. Bu kitaptaki şiirler lirik ve arı şiir denen şeye en yakın olanlardır; kişisel yaşantılardan söz edilmektedir burada, sevilerin ve yörelerin birbiri içinde erimesinden, ruhun mevsimlerinden, bayramlarından ve hüzünlü dans tartımlarından söz eder. Lirik açıdan en güzel kitabı budur – ama hâlâ gerçek George şiirleri değildir. Georgevari dünya görünümü daha sonraki üç kitapta çıkar ortaya yavaş yavaş: *Der Teppich der Lebens*'te (1900) bir imge olarak, *Der siebent Ring*'de (1907) yaşanmış bir gerçeklik olarak ve *Der Stern des Bundes*'te (1914) bir öğreti ve inak olarak.

• KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

Bu öğretiye önce olumsuz yönden bakalım. George en katı kültür eleştirmenidir: Yaşam veren verimliliği kitapları ve makineleriyle yok etmiş olan tüm modern uygarlığı yargılar:

10) *Vurgularını saydı ılık bir salınım içinde, / Narin bir büyüyle ya da serin oldu, / Yeryüzünden öte bir solgun oldu ve de törensel.*

11) Pagan klasik yazarlarda insanı gize paydaş kılan papazın adı; bu ad, aynı zamanda, seyrek olarak turist kılavuzu anlamında da kullanılır. (ç.n.)

"Das edelste ging euch verloren: blut..."[12] Yığınları küçümser ("schon euer zahl ist frevel"),[13] her şeyi aynı düzeye çıkaran yığınsal uygarlığın bir sonucu olan modern sanatı küçümser, doğalcılığı, psikolojizmi, tepeleme içtenliği, yayılan Rus mistisizmini – ucuz ve kolay olan her şeyi, gizemi ve törensel yüceliği inciten şeyi, büyük kültürün yüce havasında yaşamayı başaramayan şeyi küçümser. Kendisine ve öğrencilerine en üst düzeyde beklentilerle yönelir. Mizah, bağışlayıcı anlayış, "insancıllık" onda yalnızca eksik olmakla kalmaz, üstüne üstlük düşmanca bir tutum takınır onlara karşı. Egemen bir konuma ulaşan anarşiye karşılık George düzenin ozanıdır. "Yürürlükte olan düzen"in değil, karşı-devrimci bir tepkinin, evrensel bir düzenin ozanıdır. Büyük şiirleri her şeyin nesneler ve değerler hiyerarşisinde sonsuza dek belirlenmiş bir yeri olduğu temel izlenimini açıklar. Düzen en başta şiirlerinin biçiminde anlatım bulur. George'nin biçimi modern şiirin en klasik, en kapalı biçimidir, salt disiplinden oluşur, tüm izlenimci ve romantik zorbalığı kovmuştur ondan. Yalnızca kimi şiirleri değil, tüm kitabı, belki de yaşamı boyunca verdiği tüm yapıtları bir arada tutan katı bir kompozisyondur. Şiirlerde gözlerimiz önünden hızla geçen görünümler, anlık bir izlenim değil, tüm insanların süreğen içeriğini açıklayan durağan görünümler, plastik imgeler yer alır. Bireysel bildiri birey-üstülüğe yücelir, izlenim geçerliliğe kavuşur. Kısa şiirleri bu yüzden madeni bir levha gibidir, yetkindir ve değiştirilemez.

• OZANSAL SAYGINLIK

George'nin ozansal saygınlık bilinci neredeyse eşsizdir. Yaratıda bir tür yüksek düzey papazının işlevini görür; ozan, başkaları yerine ses çıkarmadan yaşayan ve ölen kimseler adına gerçekleştirmektedir işini; ozan kahramanlık şiiriyle yeni kahramanların çağını yaşamaktadır. Ozan büyük bir dönüm noktasıdır, yeni kristalleşme onun çevresinde yola koyulmaktadır. Yüzyılın başından beri giderek artan yazarlık bilinci yüzyıl dönümüyle doruk noktasına ulaşır. Spitteler'de, Nietzsche'de, bizde Ady'de, daha sonra Paul Valéry'de, ama özellikle de Stefan George'de.

• *IMMANENCIA*[14]

Nietzsche ve George'nin dünya anlayışı birbirlerine çok yakındır. George'de Dionysosçu düşünce de eksik değildir. George'nin büyük düşleminde beliren Melek sözlerine şöyle başlar: "Da schöne leben sendet mich an dich Als boten." Burada, şimdi, şu yeryüzü yaşamında sağlamalıyız bütünselliği, tanrısal olanı, "şimdi yaşamadığınız şey bir daha hiçbir zaman olmayacak." Tanrısal, soyut bir düşünce değildir, bir öte dünya düşü de değildir, yaşatan ve bedensel bir gerçekliktir. Tuhaf olan, George'nin yaşamının kesin bir dönüm noktasında, içinde tanrısal olanın beden bulduğu biriyle buluşmuş olması ve bu kişiye en ateşli ilahileriyle, *Maximin* dizisiyle ve *Der siesen Ring* ile boyun eğmiş olması ve Tanrı öldüğü zaman, "yanına yaklaşılmaz görkemi içinde" ona inananları kolladığını duyumsamış olmasıdır. Bu nokta, George'nin Nietzsche'den daha patolojik

12) En soylu olanı yitirdiler: Kanı.
13) Artık ağzınız bile anlamsız.
14) Immanencia: Doğuştan edinilmiş yetenek, özellik. (ç.n.)

olduğu noktadır; eski Tanrı'nın öldüğü yere dek ulaşan ama yeni Tanrı'nın doğuşuna ulaşamadığı noktadır.

• BUND

George de yola Nietzsche gibi büyük bir münzevi olarak çıkmıştır, ama zamanla topluluğa giden yolu, Almanya'yı bulmuştur, ki onun temel taşlarını George çevresini kurarak o yerleştirmektedir. Burada da Nietzsche için yalnızca ideal olan şey George için artık bir gerçekleştirimdir: Nietzsche yeni seçkinlerin oluşması konusunda yalnızca istemde bulunur, George seçilmişleri kendi çevresine toplar ve zamanla gerçekten de düşünsel bir kudrete dönüşür. Yeni seçkinler, yeni aristokrasi, bu, George'nin de Nietzsche'nin olduğu gibi belki de en başta gelen öğretisidir; geç dönem şiir kitaplarında yeni topluluğun ozanı, bir mistik tarikatın baş papaz şarkıcısıdır.

Ama tüm bunlar yalnızca George'nin düşünce dünyasına ilişkindir ve George her büyük ozan gibi düşüncelerinden çok daha ötededir. Şaşılası, plastik görünümlerle tarihin itici ve günümüze değin de aramızda yaşayan öğelerini canlandırmayı bilir, muazzam ve tatlı yöre görünümleriyle modern duyarlılığımızın kavramsal olarak açıklanamayan hüzünlerini ve gizemli mutluluklarını saptar. Herkesten daha sert ve erkekçe bir ozandır; kadınlar hemen hiç rol almazlar şiirlerinde, yüzyıl dönümünün yumuşak ve kadınsı döneminde mermersi Yunan idealini o diriltir; Nietzsche'nin geleceğin insanı diye düşlediği tanrısal ruhtur.

Ama insan daha çok gençlik çağındayken bu tür sarp ve güç kuvvet gerektiren idealler için coşkuya kapılır – ve de okuyucuya George'nin yaşamı boyunca verdiği yapıtlarından daha sonra da eşlik edenler tam da yorgunluk ve koyvermenin seyrek lirik anlarında yazdığı şiirlerdir; örneğin, en başta *Das Jahr der Seele* adlı kitabı.

• HOFMANNSTAHL

Genç Hugo von Hofmannstahl[15] genç George'nin dostları arasındaydı, ama daha sonra yolları ayrıldı. Hofmannstahl kendisine çok seçkin bir yazınsal yer sağlayan o birkaç şiiri ve kısa oyunu gepegençken yazmıştır.

Bu şiirler erken olgunlaşmış bir genç ruhun geçiciliğin tam ucunda kapıldığı dehşet duygularıdır; geçiciliği hiç kimse onca ve ateşli bir biçimde gençken yaşayamaz. "Ondan önce gepegenç bir ruhun güze özgü hüznü," der Mahrholz, "böylesine temiz bir biçimde biçimlendirilmemiştir."

Kısa oyunları arasında kalıcılık beklentisi yalnızca bir tanesi, *Der Tod und der Tod* (1900) için geçerlidir. Geç dönem insanının, artık yalnızca düşünce içinde yaşayan, güzellik içinde, tarihte yaşayan ve yaşamın insani sıcağının gerçekliklerinin, sevginin, sevinin, dostluğun yanından geçip gidişini izleyen insanın trajedisidir; neleri yitirdiğinin de bu sırada ayrımına varır, artık geç olduğu bir sırada, artık Ölüm çağrı dolu keman sesini duyurmaktadır:

15) Hugo von Hofmannstahl 1874'te Viyana'da doğdu. Çok seçkin bir ailedendir ve yaşamını da bu seçkin çevrede geçirmiştir. 1929'da oğlunun intiharından az önce ölmüştür.

Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst,
Mit keinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch...[16]

Burada ruh ile yaşam çelişkisine değiniyor, henüz bir parça aşırı güzel, *secession*cu biçimde Thomas Mann'ın, André Gide'in, Aldous Huxley'nin romanlarında daha kesin konturlar kazanacak olan insan tipini tanıtıyor.

Hofmannstahl daha sonra Viyana'nın çelenkli ozanı oldu ve çağın en seçkin tiyatrosunun hizmetine girdi: Burgtheater'deki törenler için şiirler, Richard Strauss'un operalarına librettolar (*Der Rosenkavalier*) yazdı, *Elektra*'yı kendi secession beğenisine göre düzenledi. Max Reinhardt tiyatrosu için XVI. yüzyılın *Jedermann*'ını yeniden yazdı ve *Das Salzburger grosse Welttheater* adlı bir Barok tören oyununu yarattı. Sahne oyunları, özenle seçilmiş dil sanatıyla ilgili incelemeleri ve konuşmaları Alman yazınının düzeyinin savaştan önce ne denli yüksek olduğunu, Goethe'nin biçeminin ve Goethe tutumunun insani saygınlığının nasıl da etkili olduğunu göstermektedir.

• RILKE

Üçüncü ve belki de en büyük ad Rainer Maria Rilke'dir.[17] Kutuplaşmaları seven yazın tarihi yaşadıkları sürece her zaman erkeksi, Latin-Klasik George'yi kadınsı, Slavo-Mistik Rilke ile karşılaştırmıştır; aristokrat George'nin az olsa da sonuna dek coşkulu hayranları vardı, buna karşılık, Rilke'nin sessizlik içinde sarsılmış yığınla okuyucusu bulunuyordu. Son dönem –günümüzde yargılayabildiğimiz ölçüde– Rilke'den yana tutum alacaktır: George cesaretin ozanıdır, Rilke korkunun; cesaret yüce bir *ethos*tur ama korku çok daha derindir.

Yapıtları aracılığıyla kültürümüzün hazinelerini, düşüncelerimizi, tarihimizi, sanatımızı güzellik halesiyle kuşatan modern ozanlar vardır, Mihály Babits bunlardan biridir. Sözcükleri ve görünümleri usu aşan, beklenmedikliklerle sarsan ve Büyük Gizemin anlaşılmasına bir değnek dokunuşuyla yatkınlık sağlayan modern ozanlar vardır – içimizden çıkan Attila József böyle biriydi. Rainer Maria Rilke'de bu ikisi buluşmuştur, en büyük kültürü en büyük sezgisellikle, en parıltılı bilinci en zengin bilinçsizlikle birleştirmiştir.

16) *Gizemli bir lanet eşlik etti sürekli, / ki yarı uyanık, yarı uykulu, / kitap gibi yaşayayım diye ömrümü. / ve acılarım cüce, zevkim kısır kaldı.*

17) Rainer (aslında René) Maria Rilke 1875'te Prag'da doğdu; eski bir Avusturyalı asker ailesinden gelmektedir. Babası onu askeri bir okula yazdırdı ve Rilke burada çok büyük acılar çekti. Daha sonra amcalarından birinin desteğiyle buradan kurtuldu ve sivil bir iş yapmayı düşündü, ama tüm yaşamı boyunca böyle bir iş bulamadı. 1899'da Nietzsche'nin eski sevgilisi Lou Andreas Salome ve onun kocasıyla Rusya'ya gitti, daha sonra pek çok kez bulundu Rusya'da. Heykeltıraş Clara Westhoff ile evlendi, onun aracılığıyla Rodin'le tanıştı; zamanla Paris'e, Rodin'in yanına gitti ve onun sekreteri oldu. Dünya Savaşı sırasında askerdi, sağlığı bozuldu. Derken, Duino Şatosu'nun konuğu oldu (Venedik ile Trieste arasında), *'elegia*'sının büyük bölümünü burada yazdı. Daha sonra İsviçre'deki Muzot'da tam bir inziva içinde yaşadı, sonunda, yaşamının son yılında Paris'e döndü, güzel Fransızca şiirlerini bu sırada yazdı (*Les Roses*). 1926'da Montreux'de öldü.

• İLK DÖNEMİ

İlk döneminde (*Frühe Gedichte*, *Buch der Bilder*, 1902) o da henüz yüzyılının, daha doğrusu yüzyıl sonunun oğludur, dekadan bir biçimde bitkin, hüzünlü ve hastadır. Şiirlerini izlenimciler gibi, renkler ve üzüntüler açısından zengin en büyük ustası Jacobsen gibi yan yana yığılmış atmosfer yaratıcı renklerle kompoze eder; o da Francis Jammes gibi çocuksudur. Onda da aşırı güzel, stilize ve tatlı bir şey vardır, yani o da secessioncu bir ozandır. Eleştirmenlerin büyük bölümü onda bir estetten başka bir şey görmek istemez, tutumun ardındaki özün ayrımına varmaz. Güncelliğini kısa secessioncu başyapıtı *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*'ye (1906) borçludur.

• UYAKLAR

Ama daha en erken şiirlerinde bile olağanüstü Rilke donanımı hazırdır, Rilke'nin içeriğini taşımaya hazır biçimdir bu: Çözülmüş, ılık, erişilmez bir müziği olan dil ve Rilke uyaklarının virtüozitesi. Uyak iyi bir ozan için şiirin yapısını bir arada tutan altın bir bağdır, kötü ozan içinse, Verlaine'in söylediği gibi, gerçekten de budala bir zencinin elindeki çıngıraktır – ama bir iki ozan çıkar, onların şiirinde uyak bir yedek parça değil, sonsuz ideanın pırıl pırıl yansıdığı, içeriği uyağın kendisinin anlattığı o güzel bedenin ta kendisidir; İngilizlerde Shelley ve Swinburne, bizde Babits ve Kosztolányi, Almanlarda Rilke bu tür ozanlardandır. Üçüncü, dördüncü, beşinci dize de ilk iki dizeyle beklenmedik bir anda uyaklanınca insan neredeyse tıpkı müzik dinlerken olduğu gibi güzellik kadehinin taştığını duyumsar, artık neredeyse acı vermektedir, neredeyse alabildiğine ötelere gitmektedir; başka bir zaman sonsuzluğa uçup giden şiiri insani bağlar dünyasına geri getiren uyak olur. Fizik ötesi uyaklar, der onlardan söz ederken Dehn, o yetkin Rilke monografisinde.

• *STUNDENBUCH*

Rusya ve ilk Paris yolculuğunun izlenimlerini içeren *Stundenbuch*'u (1905) ilk döneminde yazmıştır. Bir Rus rahibinin kılığına girerek Tanrı'dan, yoksulluktan, ölümden söz eder. Mistiklerin biçim dilinde seslenir, sayısız benzetmede Tanrı'yı bulur ve anlatır. Bireyin konturları silikleşir, sonsuzluk içinde birlikte çözülmek üzere nesnelerle kaynaşır. Rilke'nin en duygusal şiiri budur, mistik yaşantı pek çoğumuz için yabancı olmasına karşın yanına en kolay yanaşılan şiiridir.

• RODIN

Yaşantısındaki belirleyici kişi Paris'te uğradığı Rodin'dir, onun üzerine bir kitap yazmış (1903) ve yıllarca yanında yaşamıştır. Bu arada gençlik uçup gitmiştir, esinlenilen şiirlerin spontane akışı bitmiş ve esinlenmeden başka türlü yazmayı öğrenmemiş olan Rilke uzun süre yazmamıştır. Rodin'den şunu öğrenmiştir: *Il faut toujours travailler*, yaratıcının sürekli çalışması gerekir, esin sonuçta bir şeydir yalnızca. Ama artık duygularını yansıtmaz dünyaya, duygular gençliğin işidir. "Çünkü şiirler," diye yazar bir mektubunda, "insanların düşündüğü gibi duygular değil, deneyimlerdir." Rodin gibi çalışmak ister: Biçimlemek, heykeller oymak sözcüklerden. Kendi kişiliğini geri plana atar, kendisinde önemli olan

yalnızca Görüştür. "Çünkü nesneler," diye yazar bir başka mektubunda, "bizim için bir biçimde usta görüntüler olmak için vardırlar." Nesneleri yazmak gerekir; şeylere, nesnelere Rilke'den daha çok ilgisi olan bir ozan yoktur; onun yaptığı gibi, içlerinde bir boş inanç gibi yerleşmiş ruhu çağırabilen yoktur. Uyakların müziği şimdi alçalır, yalnızca görünüm, plastiklik önemlidir. *Neue Gedichte* derlemesi bu ikinci döneminin şiirlerini içermektedir.

• ÜÇÜNCÜ DÖNEMİ

Üçüncü döneminin en başta gelen ürünü büyük bölümünü on yıllık bir olgunlaştırmadan sonra birkaç günde yazdığı *Duineser Elegien*'dir (1923). Saldırırcasına ilerleyen *anapest*ler[18] hatırına uyaklardan vazgeçer. Aynı dönemde ortaya çıkan *Sonette an Orpheus*, *Elegia*'lar için neredeyse bir geri plan ve çerçevedir: Sarsılma çınlamayı sürdürmektedir *Späte Gedichte*'de. *Elegia*'lar yabanıl, koparılmış, peygamberce imgelemlerde ozanın tümüyle olgunlaşmış, sonul ve ölümsüzlüğe adanmış bildirisinin yürek atışlarıdır.

• MEKTUPLARI

Rilke'nin yapıtlarından söz ederken mektuplarının yanından suskunluk içinde geçip gidemeyiz. Bunlar şiirleriyle eşit düzeydedir, neredeyse onları açıklamaktadır, hatta *discursive* (açıklayıcı) biçimleri dolayısıyla Rilke içeriğini şiirler gibi insanın yakınına getirirler. "Ozansal" mektuplar *affected* (yapmacık) oldukları için genellikle antipati yaratır (örneğin, Ady'nin mektupları) – ama Rilke'nin mektuplarını okurken, insan, tam tersine, şiirlerinin de ne denli yapaylık dışı olduğunu duyumsar, çünkü tümüyle doğal bir biçimde özel mektuplardan da aynı ses tonu yayılır.

• ÇOCUKLUK ÇAĞI

Pek çok başka modern yaratıcı gibi Rilke de çocukluk çağının fanatiğidir, ondan kurtulmayı bilemez, bilmek de istemez, yaşam veren damlaları onlardan emer. Ama Proust yapıtının ilk ve en güzel bölümünde çocukluğunu işler ve sınırlarken, Rilke çocukluk çağını tüm yapıtlarına yayar, hem de bir gizemli ilaç gibi yapar bunu, hüzün tadıyla bir şiirin etki yaratması için bu ilacın bir damlası yeterlidir. Gençlik dönemi şiirlerini saymazsak, yine de, Jammes ve halkçı okulu gibi çocuksulaşmaz; çocukluk çağı yalnızca bir yetişkinin ruhunun derinliklerindeki, büyük bir güce sahip birincil karanlık biçiminde yer alır.

• KORKU

Rilke'nin korkusu çocukluğundan gelir ve yılların geçişiyle de azalmaz. "Rilke'nin öyküsü," der Dehn, "hayaletimsi bir korkunun öyküsüdür." Bu büyük korkuyu bir nesneye bağlamak olanağı yoktur, pek çok modern ozan gibi savaştan, yazgıdan, ölümden korktuğu söylenemez. Korkusu çok daha geneldir, varoluşçu bir korkudur bu, eski Almanların sözünü ettiği "yaratığın korkusu"dur – Rilke, Descartes'ın yerine şunu söylese yeri vardı: "Korkuyorum, öyleyse varım."

18) Anapest: İki kısa bir uzun heceden oluşan, yükselen bir tartımı olan Antik şiir ayağı. (ç.n.)

• ÖLÜM

Ölümden korkmaz, aşırı ölçüde ona yakındır, yine de korkmaz ondan, tüm ozanlardan daha çok Ölümün akrabasıdır. Ölüm yaşamın bir parçasıdır, yaşamın anlamını o verir, kimi zaman neredeyse ölümün yaşam demek olduğunu söyler:

Denn wir sind die Schale und das Blatt.
Der grosse Tod, den jeder in sich hat
Das ist die Frucht um die sich alles dreht.[19]

Ölümdür en önemli olan. Ama yalnızca "kendi ölümümüzle" ölürsek. Çağımız modern insandaki bu en büyük gerçekleşmeyi de yadsır, onun ölümü denetlenmiş ölümdür, hastanede, doktor yardımıyla, nazik bir biçimde ve göze çarpmaksızın ölür gider, öyle ki, bilimin ilgili hastalığın sonucu olarak önceden varsaydığı biçimde olur bu. Ve ölümü de tıpkı yaşamı gibi sahte bir tını verir.

• BÜYÜK KENT

George'nin yansıttığı biçimiyle insanın üzerine bir karabasan gibi çöken büyük kent uygarlığı, duygudaşlığın o büyük korkusundan da ağır bir biçimde üzerine abanır Rilke'nin. Bu anlama geliyordu onun için Paris; "tüm öteki kentlerden daha ağır bir biçimde yüreğimde uzanan kent" diye yazar bir mektubunda. Hiçbir kızgınlık, hiçbir devrimcilik olmaksızın büyük kentin yoksullarının sefaletini duyumsar; duyduğu acı, acının sonsuz köklerinden medet ummaktan daha derinlerdedir:

Denn Herr, die grossen Städte sind
Verlorene und Aufgelöste;
wie Flucht vor Flamen ist die grösste,–
und ist kein Trost, dass er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.[20]

Mektuplarının ve Stundenbuch'un anlattığı acımanın bu büyük sabit fikrini, bu fanatizmi, büyük kent karşısında deliliğe varan dehşet duygusunu yalnızca büyük Ruslar tanımıştır onun dışında.

• OLUMSUZ MİSTİSİZM

Ve yaşam yine de salt kendinden geçen, şarkı söyleyen, sonsuzluğa ulaşan bir güzelliktir ve ozanın görevi de güzelin şarkısını söylemektir. Ama güzelliğini yalnızca onun korkunç yanlarıyla yüz yüze gelmiş olanlar bilir:

19) *Çünkü biz yalnızca kabuğuz, yaprağız. / Büyük ölüm ki içimizde taşıyoruz, / varlığın özü olan meyvedir.* (Yoksulluk ve Ölüm)

20) *Tanrım, büyük kent öyle korkunç ki / Burada her şey alçalıyor, darmadağın oluyor, / en büyüğü de bir sığınma yeri / avuntu yok, salt acı ve kuşku / ve böyle uçup gidiyor üstünde zaman.* (Dua Kitabı)

Nur wehr die Leier schon hob
Auch unter Schatten,
Darf das unendliche Lob
Ahnend ersatten.[21]

Güzellik ve dehşet birbirine ilişkindir, "Güzellik dehşetin başlangıcıdır". *Duino Ağıtları* bundan söz eder. Güzellik doğrudan doğruya yokoluşun sınırında, hiçliğe savruluştan bir saniye önce konturlarını kazanır. *Stundenbuch*'un olumlu mistisizminin yerini ağıtların olumsuz mistisizmi alır. Olumlu mistisizm nesneleri birbirine ve Ben'i de büyük Birlik'e katar – olumsuz mistisizm, nesnelerin ayrı, sonsuz-bireysel varlıkları içinde ne denli sonsuz bir içeriğe sahip, tanrısal olduklarının ayrımına varmaktır. George'ye olduğu gibi Rilke'ye de görünür Melek, ama onu elçi olarak gönderen güzel yaşam değildir; Melek büyük Uzaklığın, büyük Nesnelliğin meleğidir; ozanın ona güzel yaşamı göstermesi, kolayca günahkâr olan küçük insan varlığımızı onun korkunç melek gözlerine göstermesi gerekir.

• GÖRÜNMEYEN DÜNYA

Meleğin bakışı son saatin vurduğu anlamına gelir; yalnızca ozanın kurtardığı kalacaktır geriye. Ozanın gönderilmesinin gerekçesi "görünen dünyayı görünmez kılmaktır": Her türlü güzelliği içine çekmeli ve şiirlerinde, bunlara kendisini de katarak, gördüğü şeylerin güzelliği içinde yok olarak ona yeni bir can vermelidir. Çünkü dış dünyada tüm güzelliklerin yok olduğu çağ gelmiştir – ama ozan meleğe hiçliğe yuvarlanan, ama yine de *bir zamanlar var olan* tüm güzellikleri göstermelidir ve *Duino Ağıtları*'nın en yüksek doruklarında mutlu bir hayranlık içinde şöyle bağırabilir:

Aber ein Turm war gross, nicht wahr? O Engel, er war es, gross, auch noch neben dir? Chartres war gross – und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur eine Liebende, o, allein am nächtlichen Fenster... Reichte sie die nicht ans Knie?[22]

KURAM

• RICARDA HUCH

Yüzyıl dönümünün yazınsal akımları, simgecilik, mistik eğilim, tarih ve yöre izlenimi Alman romantik ruhuna öylesine yakındır ki, doğal olarak, bu artık unutulmuş ve küçümsenmiş akımda kendisini bulmuştur. Yüzyıl dönümünde büyük romantizm ye-

21) *Yalnızca gölgelerin ardından / lavtasını havaya kaldıran, / girişebilir bitmeyen, sonsuz / ilahiye sezgisiyle.*

22) *Yine de büyüktü bir kule, o Melek, büyüktü değil mi / seninle karşılaştırıldığında bile? Chartres büyüktü, ama yine de / müzik daha yücelere ulaştı ve bizleri aştı. Ulaşmadı mı / seven bir yürek taşıyan kadın dizlerine dek, yapayalnız / dikilirken geceye gömülmüş pencerenin yanında?*

niden keşfedilir, onunla sayısız çalışma ilgilenir ve yapıtlar yeni baskılar yapar. Romantizmi canlandıranlar arasında en güncel olanı *Blütezeit der Romantik* (1899) adlı kitabıyla Ricarda Huch'tur; bu kitabına daha sonra *Ausbreitung und Verfall der Romantik* adlı yapıtını eklemiştir. Daha sonraki romanları ve Otuz Yıl Savaşlarından ve İtalyan Risorgimento'sundan[23] söz eden yapıtları pek başarılı olmamıştır.

• PAUL ERNST

Doğalcılığa tepki yalnızca romantik akımları canlandırmamış, klasikleri de canlandırmıştır, bunun en güzel örneği Stefan George'nin şiiridir. Lirik şiirde George'nin başardığı, katı biçime o olağanüstü dönüşü Paul Ernst (1866-1933) tiyatro oyunu ve öykü alanında gerçekleştirmek istemiştir. Yetkin kuramsal yazılarında (*Der Weg zu Form*, 1906; *Ein Credo*, 1912) yeni bir *normatif estetiğin* gerekliliğini ilan eder. Oyunu ve öyküyü özü gereği sahip olduğu biçiminden soyundurup ruhbilimsel merakın aracı durumuna getiren yüzyıl sonunun anarşisine karşılık, yapıt türünün kurallarına geri dönmek gerekir. Oyunda ve öyküde olay örgüsü olmalı, önemli insanların yaşamındaki gerekliliğe özgü dönüşümleri öyle tanıtmalıdır ki içinde yazgının büyük yasalarını sezelim: *Yeni Klasisizm* budur.

Paul Ernst pratikte yalnızca öyküde gerçekleştirebildi ilkelerini; bir iki öyküsü gerçekten de o denli basit, psikolojiden arınmış ve büyük boyutludur ki bunlar örnek aldığı ve en güzellerini seçip yetkin bir Almanca çeviriyle okuyucuya sunduğu İtalyan ve Fransız öyküleri gibidir. Oyunlar soğuk ve değersiz olarak kalmıştır yanında – sonuçta, klasik oyun için başka toplumsal koşullar gerekir, birey tarihe karşı gelemez.

• WEININGER

Schopenhauer-Nietzsche sanat düşünürleri dizisini bu dönemde genç yaşta ölüme koşan Otto Weininger (1880-1903) kapatır. *Geschlecht und Charakter* (1903) o tarihte öyle bir coşku ve çelişki yaratmıştır ki bunun benzerine daha sonra Spengler'in *Untergang*'ı yol açmıştır. Bu çok yetkin bir biçimde yazılmış, çok ilginç kitapta her şeyden söz edilir: Seviden, devletten, Yahudi sorunundan vb. ve her konuda yeni bir bildiriyle karşılaşılır. Dizgesinin merkezinde Freud'da ve Proust'ta olduğu gibi anımsama yer alır. *Affinity kuramı* özellikle ünlü ve eğlencelidir: Bir erkek ve bir kadın birbirine ancak, erkekteki kadınsılıkla kadındaki erkeksiliğin eşit ölçüde bulunması durumunda uygundur; böylece, birlikte yüzde yüz erkeği ve yüzde yüz kadını yaratacaklardır. Weininger, tıpkı Strindberg gibi, fanatik bir kadın düşmanıydı – bu aşırı çelişki kadın bağımsızlığının, yüzyıl dönümünün kadınsı çağının bir parçasıdır.

23) Risorgimento: "Yeniden doğuş". XIX. yüzyılın ortasında ortaya çıkan ve İtalya'nın birliğini, yabancıların boyunduruğundan kurtulmayı amaçlayan, siyasal ve askeri alanda sürdürülen savaşım. 1870 yılında bu amaç gerçekleşmiş ve İtalyan Krallığı kurulmuştur. (ç.n.)

4.
İspanyol ve İtalyan Yüzyıl Dönemeci

İSPANYOLLAR

Yüzyıl ortasının güçlü yazınsal etkinlikleri hiçbir kesintiye uğramaksızın yüzyıl sonu İspanya'sında da sürer; gerçekçilik Fransız örneklerinin etkisiyle doğalcılığa dönüşür. Yüzyıl ortasıyla yüzyıl sonu arasındaki en başta gelen ayrım yeni kuşağın yazarlarında Katoliklik inancının sarsılması ve çoğunlukla tedirgin bir arayış içine girmiş olmaları ve siyasette de ütopyalar ve düşkırıklıkları arasında salınıp durmalarıdır.

• GALDÓS, IBÁÑEZ, TRIGO

İspanyol doğalcılığının en belirgin yazarı Benito Pérez Galdós (1843-1920) olağanüstü verimli bir yazardır, geride oyunları bir yana 77 cilt kitap bırakmıştır. Verimlilikte ondan aşağı kalmayan ucuz roman yazarı Vicente Blasco Ibañez (1867-1928) çok günceldir ve "İspanyol Zola"sıdır; *Mahşerin Dört Atlısı* (1916) adlı Alman karşıtı romanı Amerika'da bir milyondan çok satmıştır. İspanyol yazınında erotik başkaldırıyı Felipe Trigo (1864-1916) bulanık bir cinsel ütopyayla temsil eder: *El Alma en los labios*, *La Altísima*.

• VALLE-INCLÁN

İspanya'da karakteristik bir biçimde *fin-de-siècle* atmosferinin yazarı Ramón del Valle-Inclán'dır (1869-1936). Çok yazık ki, ustalıklı yapıtı olan, *Memorias de Marqués de Bradomin* başlığı altında topladığı dört "sonat"tan oluşan uzun lirik öyküyü pek az kişi bilir; bunlarda Valle-Inclán'ın secession nitelikli atmosfer sanatı alanında Wilde, Jammes, genç Rilke ya da D'Annunzio ile eşit düzeyde olduğu görülür. Öykülerin kahramanı "çirkin, Katolik ve duygucu" bir İspanyol kontudur, Valle-Inclán'ın, serüvenlerini hiç

ikircimlenmeksizin aktardığı Casanova'nın yakın akrabasıdır; ama öyle bir Casanova'dır ki bu, ulusunun Don Quijote mirasını kendisinde taşımaktadır ve Dostoyevski okulundan da geçmiştir – hiç de kötü bir bireştirme değildir. Eğer Valle-Inclán'ı düşünecek olursak, yalnızca dört mevsim olduğu için hüzünleniriz sürekli olarak zira bu tuhaf İspanyol yalnızca dört sonat yazmıştır.

• BAROJA

Pio Baroja da (1872-1956) tuhaf bir secession nitelikli yetenektir. Son derece verimlidir, yurttaşlarını bile aşar, başkaları roman yazarken o pek çok roman dizisi yazar. Başlıca konusu İspanyolların karakteristik iki ideal arasında, *romantico* ve *discreto* arasında salınımıdır, düş kuran ve pratik insan arasındaki salınımdır bu. Romanlarında durmadan dönenip karşımıza çıkan kahramanları, Silvestre Paradox, ressam Ossorio vb., iki ideal arasında elinden bir şey gelmeksizin saat sarkacı gibi gidip gelen yazarı tanıtır; ve inanç ve inançsızlık arasında, tutuculuk ve devrimci coşku konusunda da benzer durumdadır yazar – yüzyıl dönümünün izlenimci kararsızlığının İspanyol yansısıdır söz konusu olan.

• 98'LİLER

Baroja ile ve bilinçli, bir parça kendini beğenmişliğin belirsizliğiyle artık 98-Kuşağı'nın atmosferine adım atmış bulunuyoruz. İç Savaş öncesi İspanya'sının en önemli tarihi 1898'dir: İspanyollar Amerika karşısında bu tarihte yenildiler ve onunla birlikte de bir zamanların Habsburg şanından ve *grandezza*sından (saygınlığından) kalanları yitirdiler. İspanyol krallığının ne denli zora girdiği, nasıl da çaresiz kaldığı bu sırada ortaya çıktı; tarihin bu ülkeyi nasıl da yol kıyısında bıraktığı anlaşıldı. Yeni kuşağın kendisini 98'li diye adlandırmasının nedeni anılarında o korkunç *memento*yu korumak istemesidir; ulusu dar görüşlü, deneyimsiz iyimserliğinden sarsıp uyandırmak isteğidir bu; ona kuşağın en yetkin üyesinin, Unamuno'nun deyişiyle "trajik yaşam anlayışını" öğretmek istemektedir.

• UNAMUNO

Miguel de Unamuno (1864-1936) yığınla roman (*Abel Sanchez*, *Sis* vb.) ve oyun yazmıştır, ama soyut, düşünür doğasının gerçek alanı denemedir. En ünlü kuramsal yazıları *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* (1906) ve *Del sentimiento trágico de la vida*'dır (1913). Yaşam anlayışında ve biçem sanatında en büyük ustası Nietzsche'ydi. *Don Quijote* kitabının önsözünde, "*Don Quijote*'nin kendi çağında ne anlama geldiğini, onunla neyi anlatmak istediğini ve Cervantes'in onunla neyi anlatmak istediğinin araştırılması gibi onurlu ve çok yararlı görevi bilginlere, eleştirmenlere ve tarihçilere bırakıyoruz; bizimse yapıtı zamanın, hatta ülkelerin dışında görmek, onu okumanın neyi çağrıştırdığını düşünmek özgürlüğümüz var. Şunu söylemeye cesaret ediyorum: *Don Quijote* artık tüm okuyucularınındır ve her okuyucusu ona mistik bir anlam, bir Kutsal Kitap anlamı yükleyebilir," der. Unamuno'nun bu sözleriyle açıkladığı yöntem artık Al-

man "düşünce tarihinin", Gundolf, Erobenius ve Spengler'in yöntemidir: Tarihin verilere benzeyen, "onurlu ve çok yararlı" gerçeklerini çalışkan uzmanlara emanet etmek ve bunun yerine *açıklama*nın ruhu, *intuicio*yu, dehayı gerektiren çalışmaya girişmek gerekir. Unamuno, *Don Quijote*'de, Sancho Panza ile birlikte geçici şeylerin insanına karşılık sonsuz şeylere yönelmiş insanı görmektedir. Don Quijote'nin çıldırmış olduğunu kabul eder – ama onda büyük olan da budur. Çağının soysuzlaşmış, Sancho Panza'ya dönüşmüş, mantıklı İspanyollarına bunun hesabını sorar; Don Quijote'nin gömütünü bulmak için bir Haçlı Seferi düzenlemek ister, seçilmiş ruhları böylece büyük ve amaçsız bir işe katmak niyetindedir. Don Quijote İspanyol ruhundaki sonsuz ve olağanüstü unsurun bedenselleşmiş biçimidir; Don Quijote ile Loyolalı Aziz Ignatius'un yaşamının hayaletimsi koşutluğunu keskinleştirir. İspanyol Don Quijote'de, yazınsal bir simgede tam anlamıyla kendisini görür ve bu durumun görüldüğü bir başka ulus yoktur. Ve bu büyük ideali çılgınlık olarak nitelememizden daha trajik bir şey de yoktur. Şaşılası bir anekdota göre, Güney Amerikalı özgürlük kahramanı Bolivar ölüm döşeğindeyken doktoruna en büyük üç delinin kim olduğunu sorar ve doktorun olumsuz yanıtına karşılık şunu söyler: İsa, Don Quijote ve ben...

Unamuno'nun kendisi de oldukça Don Quijote benzeri bir insandı; tüm etkinliklerine karşın bu dünyaya ait değildi. Trajik yaşam anlayışıyla devrimi hazırladı, dünya görüşü yüzünden Primo de Rivera'nın diktatörlüğünün geçip gidişini Paris'teki bir kahvehanenin terasından izlemek zorunda kalmış, ancak devrim yapılınca yurduna dönmüş, ama ne sağa ne de sola yanaşmıştır. 98'liydi, yüzyıl sonunun belirsizlikler içindeki oğluydu, yalnızlık ve belirsizlik içinde ölüp gitti.

• AZORÍN

Kuşağın öteki büyük adı Azorín'in (Jose Martínez Ruiz, 1874-1967) yurdundan ötesi için söyleyeceği az şey vardır. O da romanlar, oyunlar yazmıştır, o da en başta bir denemecidir. *Don Quijote*'nin anısı karşısında boyun eğerek *La ruta de Don Quijote* adlı yapıtını yazdığı, Hüzün Yüzlü Şövalye'nin yüzyıllar önce dolaştığı yerlere uğradığı zaman İspanyol yörelerini dile getirir. *Castilla*'sında da İspanyol yöresinin sanatçısıdır: Aynı kenti tarihin üç ayrı anında betimleyerek her şeyin nasıl da değiştiğini ve her şeyin nasıl da olduğu gibi kaldığını duyumsatır; üç kent betiminin üçünde de "plaza"daki balkon yerli yerindedir ve balkonda hüzünlü bir erkek alnını eline dayamıştır.

• LATİN AMERİKA

Yüzyıl dönümü Güney Amerika'daki İspanyol cumhuriyetlerinde de öz-incelemeye yol açmış, acı bir biçimde yergisel ve *aktivist* bir geleceği bekleyen sesler yaratmıştır. Venezuelalı Rufino Bianco-Fombona'nın (1874-1944) *El hombre de oró*'su (1915) Güney Amerika'nın karmaşık siyasal yaşamının insanı can evinden vuran bir karikatürüdür; Montevideolu Jose Enrique Rodó (1871-1917) ise incelemelerinde güzel ve o zamandan beri canlılığını koruyan bir simge atar ortaya; buna göre, Güney Amerika kökenli Ariel, büyük, müzik dolu adasında Caliban'ın, yani Kuzey Amerika'nın karşısında yer alır.

• DARÍO

Yüzyıl sonunun en büyük Güney Amerikalı lirik ozanı Rubén Darío da (1867-1916) Nikaragua'nın ıssız bir kentinde doğmuştur, kızılderili kanı da taşımaktadır, yine de çağın en İspanyol ozanıdır, onu değerlendirenler çok nitelikli simgeci şiirleri dolayısıyla Mallarmé ve Stefan George ile koşut olarak anarlar.

• BENAVENTE

Oyun yazarları arasından en ünlüsü 1922'de Nobel Ödülü'nü alan Jacinto Benavente'dir (1866-1954). Masallara yakışır bir verimliliği vardır, tiyatro oyununun her türünü işlemiş, geliştirmiştir; en kişisel olanları, *Los intereses creados* gibi stilize edilmiş commedia dell'arte oyunlarıdır; bu oyunla yirmili yılların gözde üçkâğıtçılık oyunlarını önceler; bunun yanı sıra, Dünya Savaşı'na olası bir İspanyol müdahalesine karşı çıkan güncel konulu *La cuidad alegre y confiada*'yı yazmıştır (1916).

İTALYANLAR

• ULUSAL RUH

Modern İtalyan yazınında ulusal ruh yüzyıl dönümünün öteki yazınlarına göre çok daha güçlüdür; öteki yazınlar daha çok düşünsel bir kozmopolitliğe eğilim gösterirler. İtalyanlarda doğalcılıktan *verizm* çıkar ortaya, yani kent proleterlerinin betimi yerine köy halkını tanıtırlar. *Heimatkunst*'u yazarlar; simgeciliğin ve dekadanlığın İtalyan temsilcisi D'Annunzio bir asker-ozandır ve ulusal bir kahraman olur; Gelecekçiliğin (fütürizm), devrimci anarşinin sözcüsüdür, daha sonra faşizmin düşüncelerini yayar. Siyasette İtalyan ulusal düşüncesi ancak savaştan sonra gerçekleşir, ama yazında yüzyıl dönümünde de duyumsanmaktadır.

• VERGA

Doğalcılığa karşılık gelen verizmin en büyük temsilcisi Giovanni Verga'dır (1840-1922). Tutkulu ve devinimli öykülerde ve romanlarda küçük ülkesinin, Sicilya'nın köylü yaşamını betimler; sahne oyunu *Cavalleria rusticana*, Mascagni'nin operası aracılığıyla dünya ölçüsünde ün kazanmasını sağlamıştır.

• GRAZIA DELEDDA

Öteki büyük İtalyan doğalcısı Grazia Deledda (1875-1936) bir başka İtalyan adasının, Sardinya'nın tuhaf, Avrupa'dan uzak, atasal ve sıkı, büyük dinsel tutkularla dokunmuş dünyasını tanıtır. 1926'da Nobel Ödülü'nü almıştır.

• FOGAZZARO

Yüzyıl dönümü çağının D'Annunzio'nun yanı sıra en ünlü yazarı olan Antonio Fogazzaro (1842-1911), konularını köyden değil, kentsoylular çevresinden alır. Çok

katışık bir kişiliği vardır, Darwincidir, *spiritisttir* ve inanan bir Katoliktir, düşler kuran bir ruh ve geniş kapsamlı, İngilizlerin yetiştirmesi bir gerçekçidir. *Piccolo mondo antico* (1896) ellili yılların İtalya'sını, *Piccolo mondo moderno* (1901) ve *Il Santo* (1905) yüzyıl sonu İtalya'sını çizer. Hiçbiri de pek eğlenceli okuma parçaları değildir.

• PASCOLI

Ozanlar arasından Carducci'nin klasisizmine, saygınlığına ve hatta Bologna Üniversitesi'ndeki kürsüsüne Giovanni Pascoli (1855-1912) kalıtçı olmuştur. Ustası gibi yetkin bir biçim sanatçısıdır, ama daha yumuşak, daha melankolik ve geçip gidişin, yok oluşun sarıp sarmaladığı bir kişidir.

• ADA NEGRI

Alt düzey yazgısından kurtulup mucizevi rastlantılar sonucu şiirleriyle Avrupa'nın önüne geçen Ada Negri (1870-1945) zayıf bir ozandır, ama çok ilginç bir olgudur. Şiirlerinin sıcak *humanum*u sarar insanı, analık üzerine olağanüstü güzel şeyler söylemeyi bilir ve tüm insanların kardeşliğinden söz ederken de bu boş bir deyiş, bir azizin konuşması ya da parti propagandası değil, ozansal, ruha seslenen bir gerçekliktir.

• D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) romanda, lirik şiirde, oyunda çağdaşlarını aşar. Çağın gerçekten Avrupalı bir olgusu olan tek İtalyan ozanıdır; hatta belki de büyük ruhsal akrabası Şövalye Marini'den beri onun gibi ilginin merkezinde yer alan hiçbir İtalyan ozanı olmamıştır. Yüzyılın ilk yıllarında Oscar Wilde'ın önceki yüzyılın sonunda oynadığı o büyük rolü oynar: Büyük ozan-dandy odur, yaşamın kralıdır, kamuoyunu sürekli olarak yeni pozlarla eğlendiren kişidir. Bu rolde tehlikeli ve iki anlamlı bir şey vardır: Gerçek şıklık suskundur ve ayrımına varılmaz – Büyük Moda Çocuğu rolünü oynayan kimse artık şıklığın temel yasalarına karşı geliyor demektir. Wilde için kendisinden sonrakiler *parvenü* diyorlardı; eleştirmenler D'Annunzio için de aynı şeyi söylemektedirler. D'Annunzio, İngiliz değil de İtalyan olduğu için, Wilde'dan daha çok göze çarpan bir olgudur ve *Vittorale*'sini, D'Annunzio'nun planlarını yaptığı, Garda Gölü kıyısındaki, Fransisken rahibi kılığına girerek son yıllarını geçirdiği muazzam villasını gören herkes onun beğenisi konusunda kuşkuya düşer. Yüzyılın ilk centilmenine yakışacak biçimde yüzyılın ilk kadın oyuncusu Duse'yle ilişkisi vardı; ama ardından, sanatsal ya da daha çok mali kaygılarla (çünkü, doğal olarak, büyük bir kitap başarısı söz konusu olmuştu), sevisini tüm ayrıntılarıyla birlikte tüm Avrupa'nın sevinçle karşıladığı *Il fuoco* (Ateş, 1899) adlı romanında sergiledi – söylendiğine göre, Duse bu yüzden öldü. Acaba gerçek bir centilmen böyle mi davranırdı? Öte yandan, acaba gerçek bir centilmen sanatçı olabilir miydi?

• İLK DÖNEMİ

İlk döneminde simgeci ve dekadandır; ustası şiirde Carducci, tavır almada Baudelaire ve felsefede Nietzsche'dir. Büyük romanlarında (*Zevk*, 1889, Huysmans'ı anımsatır, *Ölü-*

mün Utkusu, 1894; *Ateş, Belki Evet Belki Hayır*, 1910 vb.) Ben'in özgürce yaşamasını ilan eder, üst düzey insanın bir yapıt gibi büyük yaşamından yanadır. Oyunları, *Bahar Sabahı Düşü, Güz Günbatımı Düşü, La Giocond, Francesca da Rimini, Iorio'nun Kızı* vb. stilize bir görkeme sahip bayram oyunlarıdır, en ünlüsü Wilde'ın *Salome*'si olan yüzyıl sonu yapıt türüne aittirler. Uzun, süslü sözcüklerden, seyrek uyaklardan, eski İtalyan ozanlarının anılarından dokunmuş şiirleri, pagan ve her şeyi etkileyen Güzelliği kutlar. Dilsel bolluğun yalnızca İtalyanca'da gerçekleşebilecek biçimi sel gibi kaplar yapıtlarını, "tüm yaşamı trajik ve sarhoş bir konsere dönüştürüyor" diye yazar ondan söz ederken genç Kosztolányi. Tatlı, tropik, olağanüstü biçeminin büyüsüyle insan içeriği unutur gider. Yine de, D'Annunzio türü bu dekadanlığın sanki Wilde'ınkinden, Huysmans'ınkinden, Valle-Inclán'ınkinden ya da Ady'ninkinden daha ucuz bir gereçle yaratıldığı sanısı uyanır. Dekadan sanatta erotizm, gerektiği üzere, merkezi noktada yer alır, bu da dünya anlayışından kaynaklanır, "duygulardan başka bir şey kalmaz" geriye. D'Annunzio'nun erotizmi sanki izleyicilere, okuyuculara yönelik gibidir: Kendisini işvebaz bir biçimde göstermekle kalmaz, neredeyse sunar da, "biliyorum, siz bunu seviyorsunuz" der.

• ULUSALCI DÖNEM

1904'te D'Annunzio'nun ilk ve gerçek yaratıcılık dönemi kapanır; bundan böyle özellikle fotoğraflarıyla resimli eklerde yer alır. Bir süreliğine o da ozan atası Marini gibi Paris'e kaçar; bunun nedeni de hayranlarından değil, borçlu olduğu kişilerden kurtulmaktır ve Fransızca yazar. Derken, İtalyan-Osmanlı Savaşı patlak verir (1911) ve D'Annunzio'nun ikinci dönemi başlar. Libya'daki sömürgeci kahramanları muazzam odlarla kutlar ve bundan sonra savaşın peygamberi olur. Dekadan bir estetken savaşçı ve sıkı bir nasyonalist olan tek kişi o değildir; Maurice Barrès bunun bir örneğidir. Ama Barrès'in dönüşümü yavaş, özenle gerekçelendirilmiş ve işlenmiş, coşkulu bir sürecin sonucudur. D'Annunzio o denli beklenmedik bir anda kahraman olmuştur ki insanın önceki dekadanlığının içtenliği konusunda kuşkuya kapılması gerekir.

• DÜNYA SAVAŞI

1914'te Dünya Savaşı'nın patlamasından İtalyanların savaşa girişine değin tüm Avrupa'nın çığlıklar koparan savaş kışkırtıcısıdır; ondan sonra pilot-subay olur, büyük başarılar kazanır ve silah bırakımından sonra ani bir baskın yaparak hükümetinin haberi olmaksızın Fiume'yi işgal eder.[1] Savaştaki başarılarının karşılığı olarak 1924'te biçemine çok uygun düşen *Principe di Monte Nevoso*, Karlı Dağların Prensi sanını almıştır.

İkinci D'Annunzio faşist ulusal coşkunun ve "vivere pericolosamente"nin, tehlikeli yaşamın öncüsüydü. Faşizm de ona sürekli olarak saygı gösterdi; yapıtlarını 1926'dan beri bu amaçla oluşturulmuş olan Istituto Nazionale olağanüstü süslü bir toplu basımla hazırlamaktadır.

1) O tarihlerde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na bağlı olan, Adriyatik kıyısındaki kent ve bölge. (ç.n.)

• CROCE

Çağın en iyi İtalyan kuramcısı Benedetto Croce'dir (1866-1952) Giambattista Vico'nun ve Hegel'in düşüncelerini yeniler; böylece yüzyıl dönümünün ruhları mahveden maddeciliğiyle (materyalizmiyle) ve olguculuğuyla (pozitivizmiyle) yeni idealizm adına savaşabilmek amacındadır. Çağın atmosferine uygun olarak felsefenin üzerinde durduğu sacayaklarından birinin estetik olduğunu ileri sürer ve çok yaygın *Estetica*'sı (1905) her yaratının yaratan ve yaşatan köklerini sezgide bulur. Olağanüstü verimli ve çok yönlü bir yazardır; aynı coşkuyla kendisini siyasal, felsefi, yazınsal ve tarihsel sorunlara adar. Çok süslü ve seller gibi boşanan biçemi İtalyan olmayan okuyucu için bir parça yabancıdır, ama hümanist, barış ve özgürlükten yana dünya görüşü o denli sempatik gelir. Geçen yüzyılın İtalyan özgürlük coşkusunun, Garibaldi doğrultusundaki geleneklerin son Mohikan'ı odur.

5.
İskandinav Yüzyıl Dönemeci

Yüzyıl dönümü İskandinavların altın çağıdır, bu dönemde Kuzey yazını Fransızlarınkiyle eşit düzeyde yer alır ve tüm Avrupa onlardan ders alır. Her ne denli yarattığı yapıtların büyük bölümü bir önceki yüzyılda doğmuş olsa da, Ibsen de bu dönemde Avrupa'nın ortak yazarı olur, öteki Kuzeyli yazarlar için zemini hazırlar.

• KÖTÜMSERLİK

Daha önce söylediğimiz gibi, bir halkın dünya yazınında yer aldığı an, genel çağ havasının ilgili halkın karakteristik çizgileriyle çakıştığı sırada gerçekleşir. İskandinavlar için bu an yüzyıl sonudur. Genel kötümserlik, Avrupa hüznünün üçüncü durağı preromantik sentimentalizm ve romantik Werther acısından, Wertherizmden sonra İskandinavlarda en elverişli ortamı bulur. Melankolik, düşüncelere dalmış, yüzyıllık Pietist eğitim yüzünden, yaşama arzusu bakımından yoksul düşmüş Kuzeyli halklar, özellikle de 1864'teki ulusal felaketten sonra özgüvenleri de incinmiş olan Danlar doğaları gereği kötümserdirler. Yüzyıl sonu insanı olarak doğaları gereği ve topraklarının doğası gereği tekdüze bir bulanıklık içinde, hiç bitmeyen güz yağmurları altında görürler dünyayı.

• İZLENİMCİLİK

Yaşamları dar sınırlar arasında geçmektedir, Pietist anlayışları gereği her türlü kurtulma çabasını bir suç gibi duyumsamaktadırlar; küçük şeylerin sanatçılarıdır, minik ve ince ayrıntıları betimlemek üzere doğmuşlardır. Savaşçı, *aktivist* doğalcılık konusunda Fransızların ve Almanların gerisinde kalırlar, ama izlenimciliğin erişilmez ustalarıdırlar. Büyük halkların çocukları olarak edilgen bir doğaya sahiptirler; dünya tarihi gündelik yaşamlarında bile söz sahibidir. Olaysız ve düşlerin sarıp sarmaladığı günler boyunca

kaçıp giden atmosfere karşı duyarlılıkları keskinleşir, nüans bakımından en zengin düzyazıyı onlar yazarlar, yüzyıl sonu insanına en çok yakışan düzyazıdır bu.

• YALNIZLIK

İskandinav ruhunun çok büyük ölçüde bireyci olduğunu söylemiştik. Ibsen'e de anahtarı veren budur, daha sonraki yazarların en başta gelen iki bildirisini, yalnızlığı ve Tanrı arayışını buradan yola çıkarak anlayabiliriz. Modern yalnızlık sanatsal biçimini İskandinav yazınında bulur. Bu yalnızlık artık romantik ruhun kavrayış anından sonraki yalnız kalma arzusu değildir, artık mavi çiçek aramaya uzak yörelere göndermez; büyük kent insanının iyileşme bilmeyen hastalığıdır bu. Kuzeylilerde yörenin melankolisi ve Protestan "Tanrı'yla birbaşınalık" geleneği olgunlaştırmaktadır büyük yalnızlığı; Jacobsen'in "ruh işin özüne bakacak olursak anadan doğma yalnızdır" deyişinin benimsenmesini sağlamaktadır.

İnsan bu yalnızlığı en iyi biçimde iki kişi olunduğu zaman duyumsamaktadır: sevide, evlilikte. Büyük İskandinavlar kötü evliliğin klasiği olurlar böylece. Topluluk İskandinav yazarı için çoğunlukla erişilmez bir hedeftir; eğer gençliğinde düşünsel bir topluluk bulduğu sanrısına kapılmışsa, daha sonraki gelişimi sırasında daha büyük bir yalnızlığa gömülür.

• TANRI ARAYIŞI

Tümünün de ardında Kierkegaard o çetin koşulsuzluk beklentisiyle yer alır. Aşırı bireycilikleriyle, miras olarak alınmış ve içlerine işlenmiş mevcut dindarlığa yüz çevirirler, olasılıkla ateist olacaklardır, ama bunu daha sonra daha büyük bir tutkuyla kişisel Tanrı yaşantısını, kişiliklerine uygun dindarlığı bulmak için yapacaklardır. Tanrı arayışı o denli geneldir ki Kuzey yazınında neredeyse bir tutuma dönüşür bu. Her biri Tanrı'yı arar ve eğer bulurlarsa bu daha da kötüdür: Bir dinginlik getirmez, daha derin, daha karanlık bir tedirginliği getirir yanı sıra. Çünkü Tanrı varsa, o zaman büyük insanın pek az karşılayabildiği ahlaksal beklentiler de geçerlilik kazanır. Pontoppidan, Danları cılız bedenlerinin üzerinde çok iri ve çok akıllı bir kafaya sahip masalsı cücelere benzetir, gece görürler ve karanlıkta çok beceriklidirler, ama güneş çıkınca kovuklarına çekilirler.

DANLAR

• BRANDES

"Modern" ruhun ortaya çıkışı ve utkuya ulaşması hiçbir yerde bir insanın kişiliğine Danimarka'da olduğunca bağlı değildir. Bu insan George Brandes'tir (1842-1927).

Brandes, daha sonra *XIX. Yüzyıl Yazınının Ana Akımları* adıyla yayımlayacağı Kopenhag Üniversitesi konferanslarına 1872'de başlamıştır; kitap tüm Avrupa'da büyük bir etki yaratmıştır. Yüzyılın egemen akımının romantizm olduğunu düşünüyordu; incelikli, çözümleyici bir anlayışla ve bir dâhiye yakışır coşkuyla romantizmin büyüklerin-

den söz etti, ama Aydınlanma düşüncelerine, özgürlüğe, ilerlemeye, mantıklı usa karşı bir tepkiden başka bir şey görmediği romantizmin kendisini yargıladı. Yaşamının tek görevinin Danimarka'yı durağanlaşmış, anlamını yitirmiş ikincil romantizmden, teolojik ruhun bukağılarından kurtarmak ve dikkati başka halkların ilerlemesine çekmek, Danları gerçeğin bilincine vardırmak olduğunu düşünüyordu. Ve de Danlar bunun bilincine vardılar. "Bu çok yüceltilen ve çok aşağılanan adam," der Pontoppidan, "ülkede öyle bir düşünsel devinim yarattı ki böylesi Reformasyon'dan beri görülmemişti."

• ÇAĞDAŞLIK

Brandes'in değerler dizgesinde iki kavram yer alır: Çağdaş olan değerlidir, eskimiş olan değersizdir. Gelişme düşüncesinin en ünlü yazınsal temsilcisi odur. Dindarlık eskidir, öyleyse eskimiştir ve değersizdir; maddecilik yeni, çağdaştır, öyleyse değerlidir. Siyasette feodalizmi anımsatan, insanla insan arasına engeller koyan her şey eskimiştir; John Stuart Mill'in kentsoylu köktenciliği çağdaştır. Eleştiride *normatif* estetik eskimiştir, Sainte-Beuve'ün ruhsal çözümlemesi ve Taine'in çevre kuramı çağdaştır. Son olarak, yazında romantik bir biçimde geçmişe yönelen her şey eskimiştir, içinde bulunulan çağla ilgilenen şey çağdaştır. Yazardan "sorunları", yani toplumsal sorunları olmasını bekler.

Brandes düşünsel bir "büyük egemen"di yüzyıl sonu Avrupa'sında. Ibsen'i, Bjørnson'u Avrupa ölçüsünde büyükler arasına yerleştiren, yapıtlarını sürdürmek için Nietzsche'ye cesaret veren o olmuştur ve genç İskandinav yazarlarını canlandıran, kurtaran da odur. Çağdaş yazarlar arasında yola onun çıkarmadığı hiç kimse yoktur neredeyse. İskandinav yazın tarihi yetmişli, seksenli yıllara haklı olarak *Brandes* Çağı adını verir.

Ama yandaşlarını onun gibi yüz üstü bırakan yazar da görülmemiştir pek. Ibsen ondan soğumuştur, Bjørnson ile ters düşmüştür; çünkü Bjørnson evlenirken erkeğin de bakir olmasını önermeye başlamıştır, Jacobsen ölmüştür, gençler ise ilkesel nedenlerle ona yüz çevirirler: Drachman, Garborg, Jørgensen, Gjellerup, Strindberg vb. Hatta zamanla Brandes'in kendisi de Brandesçiliğe yüz çevirmiştir: Gençlik döneminin demokratik özü konusunda düşkırıklığına uğramıştır, insanların hiç de eşit olmadıkları sonucuna ulaşmıştır, hatta büyük bölümünün tümüyle değersiz olduğu sonucuna varmış, seksenli yılların sonunda kendisinin aristokrat köktencilik diye belirlediği Nietzsche anlayışının etkisi altına girmiştir. Yavaş yavaş düşünsel savaş alanından çekilmiş, bir daha esprili ve savaşçı incelemeler yazmamış ve onun yerine geniş kapsamlı monografiler yazmıştır: *Shakespeare* (1895), *Heine* (1897), *Voltaire* (1916), *Caesar* (1918), *Goethe* (1922).

• TEKYÖNLÜLÜĞÜ

Brandes'e karşı çıkan gençlerin gerçekten de Brandes'in gelişmeye inancının, maddeciliğinin ve modernliğinin çok sığ olduğu, ne doğruluğu, ne de güzelliği arzulayanları doyurabildiği konusunda hakları vardı; ve uzun süre de bir yaratıcının dünya görüşü olamazdı. Brandes inatla ussal düşünce güçlerinin, dinin ve geleneğin önemini ve güzelliğini anlamak istemedi ve, bu yüzden, bu bilinçli, programlı tekyanlılığı yüzünden eskidi, öğrencileri onu geride bıraktılar.

• YAZAR

Bir yazar olarak eskimedi. Büyük monografileri biraz uzatılmıştır, bakış açıları biraz sığ bir biçimde mantıklıdır, ama *Ana Akımlar* romantizm üzerine günümüze dek yazılmış en iyi kitaptır, özgürlüğü seven ruhunun ezilmiş bir ulus adına savaş alanına çıktığı *Polonya* adlı kitabı çok güzeldir ve denemeleri arasında da pek çok başyapıta rastlanır. Ruhunun şaşılası canlılığı, sürekli uyanık *intellectuel* merakı okuyucuyu günümüzde de kendisine çeker. Her konuda hemen ana çizgileri belirginleştirir ve olağanüstü bir açıklıkla anlatır. Resmi bilim onu hiçbir zaman benimsememiştir ve Brandes'in insan olarak zayıf noktası da bir kürsü edinememiş olmasına sonuna dek üzülmesi olmuştur. Alışıldığı üzere, yüzeysellikle suçladılar onu; çünkü cesurca yazmayı pek iyi biliyordu, yani bizi bu yazılarıyla zevke salıyordu ve bu da bilimsel kast dizgesinde en ağır suçtu. Eğer bir gün bir laik[1] de bilimsel kitapları okuyabilecek olursa, bilimin saygınlığı ne olacaktır?

• JACOBSEN

Jens Peter Jacobsen (1847-1885) Brandes'i ve gençlik dönemi düşüncelerini yadsımadan önce veremden ölmüştür. Oysa, belli ki, sadık kalmak onun da ağrına gidiyordu: Çünkü romanın kahramanı Niels Lyhne yazgıdan ölümüne değin ateist kalmayı diler ve bunu başaramaz, çocuğunun hasta yatağı yanında çöker ve dua etmeye başlar. Jacobsen bir doğa bilimcisi olarak başladı kariyerine, Darwin'i Danca'ya o çevirmiştir; uysal doğasının elverdiğince savaşçı bir maddeciydi – ama onda önemli olan bu değildir.

• BİÇEMİ

Biçemi önemlidir. İzlenimci düzyazının en büyük ustası odur dünya yazınında. Düşçü ve sonuna değin duyarlı bir ruhu vardır, her türlü önemsizliğe karşı binlerce kez tepki gösterir, küçük şeyler doldurur tüm dünyasını, tüm sanatını. Betimin ve sıfatların *virtüöz*üdür. Her özel adı bir iki ayrıntısına varıncaya dek kesin, yerinde ve yine de renkli bir ozansal sıfatla anar. Yazdığı her şey sürekli olarak gözle görülür bir durumdadır, ama özellikle duyumsanabilmektedir, insanın yüreğine işler. Yapıtlarında yığınla çiçek, yığınla renk yer alır; atmosferine en uygun düşeni koyu yeşil ve şarap kırmızısıdır, dolgun ve hüzünlü renklerdir. Onu pek çok kişi taklit etmiştir, hatta Rilke bile.

• YALNIZLIK

Duygusal bildirisi iyileşme bilmeyen modern yalnızlık ve yaşama karşı duyulan İskandinav nostaljisidir. Bu arzu daha da iyileşmez türdendir. Niels Lyhne annesini dünyanın en güzel yörelerine götürür; ama sürekli olarak karşı kıyı güzeldir ve oraya gittikleri, yanına yaklaştıkları zaman renkler soluklaşır. Yaşam sürekli olarak uzaklardadır.

• ROMANLARI

Romanları öyle kolayca okunur türden değillerdir. Jacobsen, pek çok gerçekçinin yaptığı gibi, canlandırma tekniğiyle çalışmaz, bütün bir yaşam kesitini özenle işlenmiş bir

1) Laik: Konunun uzmanı olmayan kişi, amatör. (ç.n.)

atmosferik görünüm içinde toplar. İlk romanı *Grubbe Maria* (1876) Flaubert okulundan tarihsel bir romandır, ama tarih kadın kahramanın tümüyle arkasında, geri planda kalır. Grubbe Maria da arayış içindedir; gerçek erkeği arar ve onu ne ulusal kahramanda, ne de melankolik Don Juan'da bulur; kendisini döven, aç bırakan ama Grubbe Maria'nın yanında yine de mutlu olduğu bir ücretli tarım işçisinde bulur onu. Düşkırıklığı, aldanmışlık yazınının başyapıtlarından biridir bu roman, biçeminin narin renk cümbüşü, çiğ, açımlayıcı konusuyla tuhaf bir çelişki içindedir. Yüzyıl sonunun büyük ahlaksal bunalımı dile gelir içinde: Cinsleri birbirine bağlayan, kadının erkekte dikkate aldığı şey, yalnızca bütüncül yararlılık ve toplumsal açıdan bağımsız değil (bunu preromantizm de biliyordu), iyinin ve kötünün de ötesindedir; hatta çekici olan belki de erkek kötülüğüdür.

• *NIELS LYHNE*

Başyapıtı ve kendi portresi sayılan *Niels Lyhne* (1880), yüzyıl sonunun *Werther*'idir, zayıf düşmüş, yorgun hüznün yetkin anlatımıdır. Niels her bir şeyi ister, ama yaşam ellerinin arasından akıp gider; en çok sevdiği şey bir derenin üstünde, köprünün korkuluklarına yaslanmak ve suya sigara küllerini savurmaktır. Bu arada ateist olduğu da ikincil bir önemdedir – içine o denli kapanmıştır ki dış dünyaya giden hiçbir yol bulamaz, Tanrı'ya inansa bile bu bir şeyi değiştirmeyecektir.

Öyküleri arasında ilk yapıtı *Mogens* ve insanın içini ürperten *Bergamo Vebası* öne çıkar.

• BANG

Jacobsen'in yanı sıra dekadanlığın ikinci ünlü temsilcisi Herman Bang'dır (1857-1912). Romanlarında (*Beyaz Ev*, *Yurtsuzlar*, *Tine*) dekadan atmosferden ve yalnızlıktan başka bir şey yoktur. İnsanları o denli kararsız, iradesiz, olay akışının fırlatıp atığı kişilerdir ki inanılırlıklarını yitirirler; Jacobsen'de acı veren bir sanat olan, Bang'da artık yapmacıktır. *Yurtsuzlar*'ın kahramanı Joan, Újházy'li bir Macar'dır, ama bu özellik yoktur üzerinde.

• DRACHMANN

Holger Drachmann (1846-1908) tümüyle başka bir '*temperamentum*'dur.[2] Yabanıl ve atılgan bir Viking doğasına sahiptir, yapıtları da coşkuludur. Önceleri sosyalizm adına, derken halkçı-ulusal yönde yol alır. Geç kalmış bir romantiktir, gezginliğin ve denizin ozanıdır. İlkin liriktir; *Forskrevet* (Almanca karşılığı *Verschreiben*'dir, 1890) adlı romanı her ne denli büyük kent bohem yaşamı üzerine ilginç bir görünüm sunarsa da, siliktir ve işi gevezeliğe vardırır. Dil sanatçısı olduğu için çalışmaları yurtdışı için pek fazla bir şey söylemez.

• PONTOPPIDAN

Jacobsen'in gerçek karşıtı ve eşit düzeydeki rakibi Henrik Pontoppidan'dır (1857-1943). Jacobsen Dan uyurgezerliğinin lirik güzellikteki betimiyle yetinmişken, Pontoppidan, Brandes gibi buna karşı savaş açar, halkı uyandırmak, dinamik insanlar yetiştirmek ister. İncelikli bir izlenimci değil, Fielding, Balzac ya da Gogol türünden geniş bir toplum

2) Temperamentum: Huy, mizaç, yaradılış. (ç.n.)

betimleyicisidir. Sayısız yapıtın yanı sıra üç büyük roman yazmıştır: *Der forjaettede Land* (1891) seksenli yılların Danimarka'sının ve aynı zamanda köyünün, *Lykke-Per* (1898) doksanlı yıllar Danimarka'sının ve aynı zamanda kentin, Kopenhag'ın büyük ve küçük kentsoylu ve yüzyıl sonu bohem dünyasının, *De Dødes Rige* (1912) ise dokuz yüzlü yılların Danimarka'sının bir kesitidir. Ama Balzac ya da Gogol gibi tekdüze bir görünüm çizmez, daha çok Kierkegaard'ın düşünsel soyundandır; okuyucunun yapıtlarından çıkaracağı ders aşağı yukarı şudur: Danların uyanması gerekir, ama eğer uyanacak olurlarsa, işte o zaman başlayacaktır acı yaşam. Görünüşteki güçlü iyimserliğin ardında, Jacobsen'inkinden de derin bir kötümserlik yatmaktadır.

• *LYKKE-PER*

Romanları arasından yalnızca *Lykke-Per* dünya yazınına mal olmuştur. Kahramanı, Brandes'in sözünü ettiği, kuşağın gelmesini beklediği o bildik "geleceğin insanı"dır. Mantıklı, güçlü, yetenekli bir genç adamdır, daha çocukken papaz evindeki küflü Pietist havadan nefret etmiştir, yazın onu ilgilendirmemektedir, mühendislik bilimleriyle çok ilgilidir, muazzam bir kanal sistemiyle Pontoppidan'ın küçük ülkesine, büyük, uyuyan Jutland düzlüklerine yeni bir yaşam getirmek istemektedir. Talih de ondan yana çıkar, giriştiği her şeyi başarır, Kopenhaglı bir Yahudi zenginin kızını sever, o da onu, Per'i mülk ve aile mutluluğu beklemektedir... ama Per talihe katlanacak türden değildir. Nişanlısından ayrılır, büyük planlarını da yüz üstü bırakır, toprağına ve halkına geri döner, güzel, sarışın, tatlı bir papaz kızıyla evlenir, mutlu ve alçakgönüllü bir yaşam sürdürür. Ama bu çözüm değildir, geleneklere geri dönmesi bir işe yaramaz; kısa sürede eskisinden daha mutsuz olur; çünkü mutlulukta Tanrı'yı ve kendisini bulamaz, insanda yalnızca acılar yoluyla artmaktadır tanrısal olan. Bir zamanlar Kierkegaard'ın düşündüğü gibi o da başka, daha dingin doğaya sahip bir adamla belki de daha mutlu olabileceğini düşündüğü eşini kendisine bağlamayı günah saymaktadır. Tıpkı bir zamanlar Kierkegaard'ın yaptığı gibi o da başkasını sevdiği yalanını söyler, bunun üzerine eşi çocuklarıyla birlikte onu terk eder. Per bundan sonra Kuzey Jutland'ın ıssız bir yöresinde kaçınık yaşamı sürdürmeye başlar, bozkırın ortasında ve yoksulluk içinde "yalnızca Tanrı'yladır": Bu çözüm sonsuz sorulara verilen Kuzeyli, Protestan yanıttır.

Lykke-Per, *Niels Lyhne*'nin karşıt kutbudur: *Lyhne* belki de zengin iç dünyasına, düşlerine göre dünya çok küçük ve yetersiz olduğu için mutsuzdur, Per'in ise Pietist yüzyıllar yüzünden sefilleştirilmiş ruhunda talih, yaşamın güzellikleri, zenginliği bir yer bulamaz, toprağın altına çekilip saklanır yeniden. Pontoppidan'ın kendisi bunu söylemez, belki de böylesine açık bir biçimde görmemektedir; tüm bunlar çok daha iki düzlemli, daha Kuzeyli ve daha sislidir.

• GJELLERUP

Karl Gjellerup (1857-1919) Nobel Ödülü'nü 1929'da Pontoppidan'la birlikte paylaşmıştır. Danların geleneksel Fransız ilgisine karşılık Alman düşüncesine yönelir, yapıtlarının bir bölümünü Almanca yazar ve bu yüzden de yurdunda pek çok kınamayla

karşılaşır. *Gezginlik Yılları* (1885) adlı yapıtında gençliğinin Brandesçiliğiyle köklü bir hesaplaşmaya girişir ve o da Tanrı'yı arayanlardan olur. Wagner etkiler onu, Alman mistikleri üzerine roman yazar, Schopenhauer'i okurken o da Pontoppidan'ın kahramanları gibi acıya dönüş yapar, ilgisi Hindistan'a yönelir, Budist olur. En başta gelen romanı *Hacı Kamanita* (1906) kısmen Hindistan'da, kısmen evrende geçer. Güçlü bir *intellectuel*dir, hatta bir parça burnu büyük bir yazardır, romanlarında felsefe ve mistisizm konusundaki bilgilerini sergilemeyi sever.

• JØRGENSEN

Johannes Jørgensen de (1866-1956) benzer biçimde Brandesçilikten vazgeçip Tanrı'yı arayanlar arasına katılmıştır. İlk şiirlerinde ve özyaşamöyküsel yazılarında çok incelikli bir izlenimcidir, Jacobsen'in en iyi öğrencisidir. Çok uzun kıvranışlar ve bir tedirginlikten sonra kendisini Katolisizmde keşfeder. 1896'da Hıristiyanlığa dönmüş ve o tarihten sonra yaşamını kilisenin hizmetine adamıştır, bir süre Louvain Üniversitesi'nde ders vermiş, derken, üniversite Dünya Savaşı'nda yıkılınca rahip olmuştur. En büyük yapıtı *Assisili Aziz Francesco*'dan (1907) söz eden kitabıdır; azizin şaşılası karakterine geniş dünya katmanlarının bilincinde yeniden can vermiştir.

• BRUUN

Dan yazınında Avrupa-yorgunluğunu, egzotik, basit yaşama duyulan arzuyu Laurids Bruun (1864-1935) temsil etmektedir. *Van Zanten'in Mutlu Yılları* (1908) ve onun iki devamı yetkin egzotik romanlardır.

• JENSEN

Egzotiklik açısından Johannes V. Jensen (1873-1950) onunla akrabadır; ama Jensen Avrupa'yı yorgunluk yüzünden değil, tam tersine, kabına sığamayan gücüne uygun özgür alanlar aramak üzere terk etmiştir. Jensen Kuzeyli ırkın üstünlüğüne ve önderlik yeteneğine inanır; ama Almanlara karşılık Kuzeyli ırkın en arı temsilcileri olarak Amerikalıları görür. Eski romanları Amerikancılığı yüceltir: *Madame D'Ora* ve *Kabuk* (1904-1905). Spengler gibi o da Faustçu içgüdüyü, bitmek bilmeyen yayılma arzusunu Kuzeyli ırkın karakteristik çizgisi sayar; Vikingleri yurtlarından alıp uçuran o gücü, kendisinin söylediği üzere "her zaman kendisini aşmayı isteyen" gücü işler. Ona göre bu yayılmanın en büyük itici gücü miras olarak kalmış bir nostaljidir: Germen ırkları bilinç altında bir zamanlar anayurtlarında, Jutland'da (Jensen buralıdır), buzul çağından önce tropik güneş ışınları altında yaşamış olduklarını anımsamaktadırlar ve bu güneş ışınları giderek daha sık eşlik etmektedir belleklerine. *Det Langen Rejse* (Uzun Yol) adı altında topladığı romanlarında Kuzeyli ırkların mitolojisini anlatmıştır, yol Jut cangıllarından Kristof Kolomb'a dek uzanır. Mitolojileri daha çok birer gençlik romanı olarak kalmıştır.

• ANDERSEN NEXØ

Dan işçilerinin ve işçi hareketlerinin en ünlü yazarı Martin Andersen Nexø'dür (1869-1954). Başyapıtı *Pelle Erobreren* (Fatih Pelle, 1906-1910) dört cilt boyunca bir

işçinin içsel gelişimini, sosyalist olduğu için acılarına katlanması gereken hapishaneyi anlatır; o da bir İskandinav olduğu için *individuum*-kendiliğini keşfeder, ama ardından yine de topluluğa ulaşır. Kitap konusu ve uzun solukluluğu ile Lajos Kassák'ın[3] özyaşamöyküsünü anımsatır, ama ses tonu daha duygulu, daha gösterişçidir, dindarların ses tonudur. Savaştan sonra Andersen Nexø aşırı sola sürüklendi ve bir sonraki muazzam romanını *Ditte Menneskebarn*'ın beş cildini (1919-1921) bu anlayışla yazdı.

İSVEÇLİLER

İsveç'te yüzyıl dönümü çağının tüm akımlarını bir insanın, Strindberg'in muazzam çalışmaları temsil eder.

• STRINDBERG

August Strindberg 1849'da Stockholm'da doğmuştur, babası bir soylu, annesi ise bir "hizmetçi"dir. Zavallı bir çocukluk çağı, babasından yediği tokatlar ve annesinin sıcaklığının yoksunluğu onun duyarlı ruhunda derin izler bırakmıştır. Üniversite yıllarını keyifsiz Kuzey şamataları arasında geçirmiş, üniversiteyi bitirememiş ve 1872'de *Olof Usta* ile sahne yazarlığı kariyerine başlamıştır. 1879'da *Kızıl Oda* adlı romanı çok büyük bir yankı yarattı; bu romanıyla doğalcılık İsveç'e girmiş oldu. İlk döneminde çözümü sosyalizmden bekler; yalnızca topluma değil, kendi ruhuna da işkenceler çektiren tedirginliğin çözümüdür bu. "Köy araştırmaları" ile ilgilenir, halkçı konulu öyküler ve romanlar yazar. Bu arada ilk evliliği biter, yaşamının en büyük deneyimidir bu. 1883'te kendisine karşı açılan bir basın savaşı yüzünden yurtdışına çıkar, karısından ayrılır ve evliliğinin yıkılmasından söz eden manik bir hesap verme niteliğindeki *Bir Budalanın İtirafları*'nı (1895'te yayımlanmıştır) yazar ve bununla tüm Avrupa'da oyunlarından da büyük bir başarı kazanır. Bu arada öykülerinde ve özellikle oyunlarında kadın ve sevi üzerine düşüncelerini yaymıştır (*Küçük Hanım Julia*, 1888; *Arkadaşlar*, 1887; ayrıca *Baba*, 1887; *Samyeli*, 1888 vb.). Bunlar aracılığıyla, Strindberg, kadından nefret edişin havarisi olarak yer bulur ortak bilinçte.

• KADIN NEFRETİ

Strindberg, Fransız ruh betimcileri gibi, özellikle de Stendhal'in çoktandır bildiği şeyin ayrımına varmıştı: Sevi tek düzlemli bir duygu değildir. Psikoanalistlerin *ambivalencia* dedikleri şeyi kavrar: Nefret ruhun içinde sevinin hemen yanı başındadır ve birinden ötekine kolayca geçilebilir. Kendi içinde de sevi nefrete dönüşünce ozanlık gücünü kadınların yüzündeki maskeyi indirmeye yöneltti. Kadını, kadın hareketinin ve kadınların yazınsal yandaşı Ibsen erkekle eşit kılmıştı, hatta romantik gözlemden de öteye gidip erkeğin üzerine çıkarmıştı. Strindberg'in yazgısı, tüm bunları aşırı ölçüde ciddiye alma-

3) Lajos Kassák (1877-1970): Anarşist Macar yazarı, ozanı, ressamı. XX. yüzyıl avangard akımlarının en etkileyici Macar propagandacısı. (ç.n.)

sıdır, kadınları erkeklerden, hatta kadınların kendisinden de çok ciddiye almıştı. Kadınlardan, erkeklerin o erişemediği yetkinliğe neden ulaşamadıklarının hesabına sordu. Manik suçlamaları sırasında kadını korkunç bir enerjiyle erkeğin gücünü emen ve daha iyi bir iş için kullanabileceği uzmanlığıyla onu mahveden masalsı bir vampire dönüştürdü. Gerekli yoğunlukla sunulan her aşırı sav gibi bu da büyük bir yankı uyandırdı ve sayısız hayran edindi. Çünkü yoğunlaştırma konusunda gerçekten de Strindberg çok yetenekliydi; eski Germenlerin savaşta çırılçıplak soyunup körü körüne ve çılgınlar gibi düşmana saldıran delilerine benziyordu.

Bu arada gençlik döneminin sosyalizmiyle de özdeşleşti ve romanlarında (*Çandala*, *Fırtınalı Denizde*) Nietzsche'nin Übermensch ahlakını ilan etti. Yazından da bıktı ve bilime, büyük, kişiliği belirsiz, o soğuk imparatorluğa kaçtı. Goethe gibi onu da doğal bilimler ilgilendiriyordu. Resmi anlayışın o da karşısında yer aldı; ama Goethe doğal bilimlerde dünyanın güzelliğini, renklerin ve çiçeklerin çeşitliliğinin gizemini ararken, Strindberg ölü madenlere kaçar ve ondan altın yapmak isterdi.

• *INFERNO*

Oldukça şaşırtıcı bir biçimde 1892'de yeniden evlendi ve iki yıl sonra, bundan daha az şaşırtıcı olmaksızın, yeniden ayrıldı. Paris'e gitti ve *Inferno Söylenceleri* adlı özyaşamöyküsel yapıtında anlattığı, yaşamının en büyük bunalımını bu sırada yaşadı. Strindberg'in en ilginç kitabı budur; yazın açısından değil, daha çok sinir hastalığı öğretisi açısından ilgi çeker. Tümüyle bir başına kalmış, sefalete düşmüş Strindberg'in üzerinde ikinci, o zamana değin iyi kötü başa çıktığı delilik eğilimi güçlenir: Dünyada her şeyin birbiriyle bağlantısı olduğunu keşfeder, kudretli kişiler gizli işaretlerle kişinin yazgısını yönlendirmektedir; çünkü onunla ilgili üst düzey bir amaçları vardır. Şöminedeki kömür kalıntıları çok önemli şemalar çizerler, yürek biçiminde çakıltaşları bulur, duvarlarda adının baş harflerini görür. İyi ruhlar büyük bir kurnazlık göstererek çok fazla absent içmesini engellerler, ama kötü ruhlar mahallenin tüm helalarının penceresini odasına doğru döndürürler. Bu tür göksel ve cehennemi işaretler arasında yeni peygamberini, eski mistik Swedenborg'u bulur ve "gelişmesinin" en acıklı bölümüne, Hıristiyanlığa dönüşe böyle ulaşır.

• DİNDARLIK DÖNEMİ

İnancı kısmen iyilerin ödüllendirilişine ve kötülerin cezalandırılacağına duyulan çocuksu bir inanç, kısmen Nietzsche'nin *ressentiment*-Hıristiyanlık dediği şeydir. Bu dönemde yazdığı tiyatro oyunları, *Şam'a Doğru* (1898 ve 1904), *Mahmurluk* (1899), *Noel*'dir (1901). Bu oyunların kahramanları önceki oyunlarının öcüleri gibidir, ama sonunda şu şarkı söylenir: "Eğer çocuk iyiyse ve de söz dinlerse..."

Dramatik gücü *Ölüm Dansı*'nda (1901) ve *Oda Tiyatrosu Oyunları*'nda (1907) bir kez daha tüm kudretiyle dile gelir; büyük tarihsel kişilerinin büyük tarihsel kadınlarla kavga ettiği tarihsel oyunları zayıftır, masal oyunları ise daha da anlamsızdır. İnancından da tam o sıralar, öncekilerden olduğu gibi üçüncü karısından da ayrılması yüzünden bıkmıştır; bu arada, şaşkınlığa kapılan çağdaşları onu giderek daha büyük bir hayranlıkla

izliyorlardı; dünyaya *Kara Bayraklar* (1907) adlı romanıyla bir kez daha büyük sansasyon yaratan bir suçlama salmayı başarır; derken, yeniden tam bir yalnızlığa gömülür ve bu yalnızlık içinde 1912'de ölür.

• OYUN YAZARI

Ibsen sonrası dönemin, Hauptmann'ın yanı sıra en saygın ve en özgün yazarı hiç kuşkusuz odur. Hiç kimse onun gibi *diyalogu olay örgüsüne dönüştürmeyi* başaramamıştır. Oyunlarında diyalog karşılıklı olarak maskeleri indirme aracıdır: Oyuncular söyleşirken birbirlerinin ruhunu soyundurur, giderek daha karanlık ve daha pis alçaklıklar keşfederler birbirlerinde. Oyunları insanın içini ürperten o etkiyi, karakterlerinin birbirlerine yönelttiği, belki de insan kardeşlerimize karşı her birimizin bilincinin derinliklerinde yatan, ama uygarlığın bunları söylemeye izin vermediği suçlamalarla yaratır. Strindberg hasta ruhsal yapısı sonucu engel tanımıyordu. Onun üstünlüğü, söylenmese daha iyi olacak her şeyi ve söylemeye değmeyecek şeyleri söyleyebilmesidir; örneğin, öfkeli insanın kendisine hizmet eden kişiye karşı antipatisi, oyunlarına grotesk bir çoklukla korkunç ve dehşet uyandıran aşçı kadınlar ve hizmetçiler yansıtır.

• ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ

Ama belki de özyaşamöyküsel yazıları olan *Bir Ruhun Gelişimi*'nin dokuz bölümü oyunlarından daha kalıcı olacaktır. Strindberg tüm dünya yazınının en özyaşamöyküsel insanıdır ya da en aşırı *exhibitionist*idir.[4] Sürekli olarak yalnızca kendisinden söz eder; başka bir karaktere yer vermişse, bu, cansız bir kâğıt üstü karakteridir ya da karikatürdür. Bu tür bir insanda gelişmeden de söz edilemez; değişmeleri ancak yüzeyde olur, ister sosyalist olsun, ister inanan, her zaman aynı August Strindberg'dir. İskandinav bireyciliği onda doruğuna ulaşır; tek bildirisi kendi kişiliğidir. Ancak bu kişilik insan varlığımızı derinlemesine anlamak için bir anahtar vermez; çünkü "ayrıcalıklı bir kişiliktir". Ama bu da yalnızca bir görünüştür; ayrıcalığı olan kişiliktir, ama öteki ayrıcalıklılar gibidir; aslında, ayrıcalıklı kişiliklerin tümü de aynıdır.

Strindberg nefretin sanatçısıdır – bu onun görevinin biçimlediği tutkudur. Karakterleri şaşılası bir biçimde onyıllar boyunca birbirlerinden nefret etmeyi bilirler; nefret tek ruhsal besinleridir, birbirlerinden o denli nefret ederler ki bu artık sevginin ötesindedir. Peki, İngilizlerin söylediği gibi bir "good hater", "iyi türden bir nefret edici" miydi? Hayır. Voltaire iyi bir nefret ediciydi, Heine iyi bir nefret ediciydi; onlar yalnızca düşmanlarından, aşağılık olandan nefret ederlerdi. Strindberg kötü bir nefretçidir, nefret kendisine döner ve dünyanın görünümünü sahte bir konuma sürükler.

• STRINDBERG VE IBSEN

Öteki büyük İskandinav oyun yazarıyla karşılaştırılması kendiliğinden gelişir. Yirmili yıllarda bu karşılaştırma henüz genellikle Strindberg lehineydi, çünkü Strindberg'in manik

4) Exhibitionist: Teşhirci. (ç.n.)

yoğunluğunun yanında Ibsen öylesine soluk, öylesine kuramsaldı! Ama biz Strindberg coşkusu ayyuka çıkmışken bile Ibsen'in çok daha büyük olduğunu kesinlikle bilen Alfred Kerr'den yanayız. "Ibsen," der, "eti ve iskeleti sunar, Strindberg yalnızca iskeleti, ve o da ayrıcalıklı bir iskelettir." Karakterleri öcülerdir, dışa vurulan kâbuslardır, talihsiz bir hastanın kötü niyetli yakınmalarından doğmuştur. Yaşamın Strindberg'in gördüğü gibi olmadığını söylemek istemiyoruz – yaşam nasıldır kim bilir? Yalnızca sanatın Strindberg'in yaptığı gibi bir şey olmadığını söylemek istiyoruz. Strindberg'in yapıtlarının çoğunu Georg Müller'in Verlag'da yayımlanan Almanca çevirilerinden okuduk ve eğer onu düşünecek olursak önümüzde bu kitapların beğenisiz, çiğ, sarı-kırmızı cildi beliriyor. İtiraf edelim ki, bu ciltleme Strindberg'e tümüyle yakışıyordu.

• HEIDENSTAM

İsveç toplumu Dan ve Norveç toplumuna göre çok daha aristokrat bir doğaya sahiptir; toprak ağaları ve asker-soylular kesin yönetici katmandır onlarda. Doğalcılığın ve ona akraba hareketlerin anında güçlü bir tepki yaratmasının toplumsal nedeni budur. Eleştirmen ve okuyucu-izleyici, Strindberg gibi, İsveç'in geçmişini ve bugününü sempatik renklerle gösteren "idealist" bir yazını arzuluyordu. Bu akımın önderi ve Strindberg'in en büyük rakibi Verner von Heidenstam'dır (1859-1940). En ünlü kitabı *Karolinerna* (1879) adlı öykü derlemesidir. İsveç tarihçileri XIX. yüzyılın imge-yıkımı eğilimini izleyerek İsveçlilerin ulusal gururu XII. Karl'ın şanına gölge düşürdüler: Düşçüydü denir onun için, amaçsız kahramanlığıyla, gereksiz seferleriyle İsveç'in gücünün, hem de yüzyıllar boyu sürecek biçimde altını oydu. Heidenstam öykülerinde XII. Karl'ın kendinde (autothelic) kahramanlığını ve onunla birlikte de İsveç ruhunun romantik-pratikdışı yanını savundu; tıpkı onunla aynı zamanda *Don Quijote*'yi ve İspanyol karakterini kolları altına alan Unamuno gibi.

• LAGERLÖF

İdealist akım en güzel utkusuna Selma Lagerlöf'ün (1858-1940) sanatında ulaştı. Hem de bu büyük kadın yazarı yayımlanır yayımlanmaz dünyaca ünlü kılan ilk romanı *Gösta Berling Saga* (1891) ile. Lagerlöf'ün ortaya çıkışından önce Kuzey yalnızca büyük ruhsal ve toplumsal sorunların, Tanrı'yı arayanların yurdu olarak biliniyordu; Kuzey'in şiirini dünya adına keşfeden Lagerlöf olmuştur, ruhların arzusunun konuverdiği bir masal yöresi Kuzeyi'dir o. Işıl ışıl genç Gösta Berling ve gemisi parçalanmış centilmenler, iyiliksever yaşlı bir periyi anımsatan toprak sahibi bir kadının şatosunda topladığı arkadaşları, hayaletimsi, kötü ruhlu Sintram, Gösta'ya sevdalı unutulmaz genç kızlar, serüvenleri ve hüzünleri – tüm bunlar o zamana dek yetişkinler için yazılmış ya da neredeyse yetişkinler için yazılmış en güzel masaldır. Kitabın büyüsü bir parça Gyula Krúdy'yi[5] anımsatır. Burada da bir centilmen, beyefendi dünyası canlanır, soylu yaşam biçiminin

5) Verner von Heidenstam (1859-1940): İsveçli şair ve romancı. 1916 Nobel Edebiyat Ödülü'nün sahibidir. (ç.n.)

yalnızca güzelliğini ve ozansılığını görürüz, gölgeli yanları olmaksızın hem de, yaşamı daha hafif ve daha hoş bir öğeye aktarır, idealize eder, ağır toprak tadındaki gerçekliğinden koparır. Centilmenler on iki kişidirler ve dünyada tıpkı Kral Arthur'un on iki şövalyesi gibi dolanmaktadırlar. Gösta Berling'in karakterini Apollon ışıltısına çeken, yazarın ona duyumsanacak ölçüde sevdalı olması ve bir kadın imgeleminin onu erkekle ilgili tüm parıltılarla donatmasıdır.

Efsane yaratmak, inanılır bir masal yazmaktaki Tanrı vergisi yeteneği Lagerlöf'ün en başta gelen yazarlık özelliğidir; öteki yazılarını da yaşatan budur. Bunların en güzelleri, yapıt türü olarak da efsanedir: Olağanüstü *İsa efsaneleri.* Dünya yazınının en güzel hayalet öykülerinden biri olan *Bay Arne'nin Hazinesi* bu yapıt türüne çok yakındır ve Lagerlöf çizgisindeki çekinceli duyguyla ve Kuzey'in mitsel dehşetiyle doludur. Etkileyici *Bir Malikânenin Öyküsü* bizleri İsveç soylu dünyasının romantizmine götürür.

Deccal'in Mucizeleri'yle (1897) İsveç dünyasını terk eder, Etna'nın eteklerindeki köylerin ilkel, kadim edimlerle ısıtılmış mucize bekleyişi içindeki bir imparatorluğa götürür. *Kudüs* (1901-02) yine Kuzey'de geçer, mezhepçi, kutsal toprakları dolaşan İsveç köylüleri arasında.

Lagerlöf'ün Nobel Ödülü sahibi ve İsveç Akademisi üyesi olmasına karşın bir yazar olarak onu herkes ciddiye almaz. Onda bir tür gençlik yazınının, toplumsal sorunları görmezden gelen bir tür genç kız romanının görüldüğünü yadsımak olanaksızdır, bir yığın sentimentalizm yer alır, artık neredeyse ucuz romanın sınırında dolanmaktadır – ama toplumsallıktan uzaklığın içinde insana özgü, sonsuz geçerliliği olan konular, kitabı eline alınca o herkesin arzuladığı konular bir biçimde yer alır. Sanatsallıktan öte, ucuz romana da yaklaşır, ama Dickens kadar değil; modern yazında belki de Dickens'a en layık izleyici odur; el altında bir Dickens kitabı yokken rahatça yönelebileceğimiz tek yazardır. Kabul etmemiz gerekir ki, yaşamda Dickens'ın ve Lagerlöf'ün yazılarında olduğunca iyilik ve sevgi yoktur; ama içinde gerçek iyilik ve sevgi var diye onlara ucuz yazın gözüyle bakmamamız gerekir.

• *FRÖDING*

Yüzyıl sonu İsveç yazınının özgün lirik yeteneği Gustaf Fröding'dir (1860-1911). Belmann'ın gelenekleri olan serserilik ve öğrenci şiirini canlandırır; yüzyıl sonunun aşırı ölçüde incelmiş atmosferine taze halkçı öğeler getirir. Ama Hindistan'la ya da İthaka'yla ilgili düşler görürken o çağın duyarlılığına da müziği katmayı bilir ya da, bir zamanlar Ovidius'un yaptığı gibi, kendisini terk edilmiş kadınların, örneğin Friederike von Brion'un yerine koyar, onlarla özdeşleşir.

NORVEÇLİLER

Norveç gerçekçiliği güçlü bir biçimde yergisel ve savaşçı özellikler taşır; Norveç yazarları bir parça Ibsen ve Bjørnson gibidir. Yazıyı "sorun" olmaksızın düşleyemezler.

• KIELLAND

Alexander Kielland (1849-1906) Norveç gerçekçi romanının ustasıdır. Sorunlara esprili bir biçimde tepeden bakar; Norveçliler arasındaki Fransız odur. İlk başarısını *Garman & Worse* (1880) adlı, geniş bir toplum kesiti sunan romanıyla elde eder, derken, bunu *Skipper Worse* (1882) bütünler. İçinde mezhepçilerden, Tanrı'yı arayanlardan söz edilir, tıpkı tüm Kuzeyli romanlarda olduğu gibi. Yergisel yazılarında en çok rahipleri ve öğretmenleri hedef alır.

• GARBORG

Arne Garborg (1851-1924) pek çok konunun yanı sıra Norveç yenilenme çağında onca uğraşılan, savaşımı verilen *Landsmål* dilinde, Norveç halkının dilinde yazmış olmasıyla tanınır. Önceleri modernlikten, maddecilikten ve özgür düşünceden yanadır, Norveç yazınında erotik isyanı o temsil eder, yüzyıl sonu bohem dünyası üzerine o roman yazar. Sonraları dinsel ve halkçı köklerine geri dönmüştür.

• HAMSUN

Bu dönemde gerçekten bir dünya yazını olgusu olduğunu söyleyebileceğimiz tek kişi Knut Hamsun'dur (1859-1952). Kuzey Norveçli bir köylü çocuğudur. Serüvenlerle dolu gençlik çağı Gorki ve Mark Twain'in başlangıcını anımsatır: On yıl boyunca, Norveç'te öğretmenlikten taşçılığa dek her şeyle uğraşmıştır, derken, 1878'de Amerika'ya göç etmiş, orada da her işle uğraşmış, ardından acı bir biçimde düşkırıklığına uğrayarak yurduna dönmüştür. İlk romanı *Açlık* (1890) ile ünlü bir yazar olmuş, iktidardaki Ibsen'in, Bjørnson'un, Kielland'ın soğuk ve *intellectuel* akımına karşı baş kaldırmıştır. Kısa sürede öteki iki başyapıtını, *Gizemler*'i (1892) ve *Pan*'ı da (1894) yazdı.

Daha ilk romanlarında yarı bilinçli ruhsal olayları anlatmayı başarır, ruhun içinde yayılan uyanıklık ile düş, gerçeklik ile imgelem arasındaki yarı bulanıklığa ışık tutmayı bilir. Bu bakış ilk dönem romanlarına tuhaf, masalımsı ve yine de inanılır bir karakter verir: Anlattığı şeylerin fantastik olduğunu, ama yine de ruha göre gerçek olduğunu duyarız. Örneğin, *Gizemler*'in kahramanı böylesi inanılır biçimde olanaksız bir figürdür, "bu dünyada yabancı"dır. Dostoyevski'ye özgü bir iyiliği ve alçakgönüllülüğü olan, ama büyük Rus'un *Budala*'sından tümüyle başka biridir; çünkü Hamsun'un yarı bulanık-bakış yöntemi grotesk, eğlenceli çizgiler yansıtır.

• *PAN*

Başyapıtı *Pan* yüzyıl sonu ayrıntı sanatının başyapıtıdır, doğayı ufak ayrıntılarıyla yakalar, kırılmış dallar, yapraklar, küçük hayvanlar mozaiğiyle yöre oluşur, küçük ruhsal titreşimlerin birbirini doğurması sonucu Hamsun'un bitmez tükenmez konusu, buna layık olmayan bir kadına duyulan, budalaca bağlılık gösteren bir sevi belirir.

Bu yetkin kısa romanlarda da artık Hamsun'un modern kent yaşamına karşı duyduğu antipati dile gelir; derken, başkentin bohem dünyasında geçen romanlarında açık bir teze dönüşür: *Yeni Toprak*, *Yayımcı Lynge*. Hamsun aşağılardan, halkın arasından ve

insani dünyanın Kuzey sınırından girmiştir uygarlığa ve onu sonuna değin dışarıdan, dostça olmayan bir gözle izler. Onun gözünde, uygarlık dünyanın ruhunu öldüren Amerikancılıkla aynı şeydir. Uygarlığın bir ürünü olduğu için demokrasi de nefret edilmesi gereken bir şeydir. İlk döneminin sonundaki roman üçlemesinde (*Güz Yıldızları Altında*, 1906; *Gezgin Suskun Tellere Dokunuyor*, *Son Sevinç*) Gezgin'i, kendisini roman kahramanı yapar; bu gezginin yaşam biçimi, uyum sağlamaması da günümüz dünyasının tekdüze ve soğuk düzenine karşı bir protestodur.

Bu tür bir yarı bulanık-sanat çok kolay bir biçimde yapmacığa dönüşür ve Hamsun da kısa zamanda kendisini yinelemeye başlar. Ondaki Kuzeyli suskunluk, önemli konuların sıkılarak söylenmemesi yapmacığa dönüşür: Büyük bir dolambaçlılıkla, devasa gereçlerle herkesin zaten bildiği, ama söylemediği konuları suskunlukla geçiştirir. Karakterleri uygarlığa dönük bir protesto olmak üzere biraz yarım akıllıdır, özellikle de sevili olduklarında (*Viktoria*).

Elli yaşındayken yenilendi ve eski tutumundan koptu. Öznel ses tonunu terk etti ve geniş, epik betimlemeye yöneldi: Köy yaşamının düzenini *Toprağın Nimetleri*'nde yazdı (1915), Kuzey Norveç'in tedirgin bir ruha sahip serserilerini *Serseri-Üçlemesi*'nde (1922-23), bir sanatoryumun hastalarının yaşamını *Son Bölüm*'de (1923), dedektif öyküsünü ise *Çember Kapanıyor*'da işledi.

6.
Leh ve Rus Yüzyıl Dönemeci

LEHLER

Talihsiz bir sonla noktalanan 1863 Devrimi Leh halkına yeni bir felaket getirdi. Siyasal baskı ve Avrupa'daki çağa özgü düşüncelerin etkisi altında, Lehler olağanüstü romantizmleri konusunda düşkırıklığına uğradılar, ulusal ideallerini umutsuzca daha iyi zamanlara sakladılar, onlar da "çağla birlikte, Lehlerin karakteriyle pek az uyuşan maddeci çağla ilerlemek istiyorlardı". Yazın elverişsiz siyasal ve düşünsel atmosferde uzun süre suskunluğa gömüldü. Romantizm ve olguculuk karşıtlığının yerine *efendi-köylü* ve Leh-Rusin[1] çelişkisinin güçlenmesi geçti. Olgucu, köylü ve Rusin, efendiler Lehistan'ını onarmak için bir nedenin bulunmadığını duyumsuyordu.

• KONOPNICKA

Yeni durumlara uygun sesi ilkin bir kadın yazar, Leh Ada Negri'si, basit insanların, acı çekenlerin ana yüreği taşıyan kadın ozanı Maria Konopnicka (1842-1910) buldu. En önemli yapıtı, Mickiewicz'in soylu *Pan Tadeusz*'unun bir eşi olarak yazılmış köylü destanı *Pan Balcer Brezilya'da*, göç etmiş olan Leh köylülerinin serüvenlerini ve çektikleri acıları renkli ve özgün bir biçimde anlatır.

• ORZESZKOWA, PRUS

Bir diğer yetkin kadın yazar Eliza Orzeszkowa'dır (1841-1910); Boleslaw Prus (1847-1912) ise Leh yazınında geniş toplum betimi yapan romanın temsilcisidir. Ortaya çıkan kadın ve Yahudi sorunuyla en etkin biçimde onlar ilgilenir.

1) Rusin: Karpat-Ukraynalılara verilen eski ad. (ç.n.)

• SIENKIEWICZ

Yüzyıl sonu Leh canlanmasının dünya yazını ölçüsündeki adı Henryk Sienkiewicz'tir (1846-1916) Seçkin bir çevreden gelmektedir; yazarlık kariyerine o da çağın akımına uyarak kötümserlikle, doğalcı graffiti-çizimlerle başladı. Bir vahşi batı yolculuğu kendisindeki renkli, romantik yeteneği keşfetmesini sağladı. Büyük tarihsel üçlemesiyle (*Ateş ve Kılıç*, *Tufan*, *Bay Wolodyjowski*) bir anda Lehlerin bir numaralı yazarı oldu. Üçlemesi ulusal bir eylemdi, dev bir coşkuyla karşılandı, Lehler yeniden mutluluk içinde şanlı geçmişlerine gömüldüler; roman Sienkiewicz'in öteki yapıtlarıyla birlikte artık bir halk kitabıdır; en basit Leh bile hayranlıkla okur; Leh özbilinci tarihinde tıpkı Macar özbilincindeki *Magyar nábob* ve *Az új földesúr*[2] gibidir. Ama Sienkiewicz'in dünyası Jókai'ninkinden daha dar ve neredeyse naiftir; salt savaş, salt kahramanlıktır, insani içeriği çok azdır. *Haçlı Şövalyeler* ile (1898) ilgili olarak da aynı şey söylenebilir. Üçlemede Lehler kendi güçlerine dayanarak, ulusal dayanışma aracılığıyla Türkleri (Osmanlıları) kovarlar, bunda ise Almanları, Ortaçağ'ın Alman şövalye kastını.

• QUO VADIS

Rus sansürü Sienkiewicz'in Leh özbilincini ne denli etkileyebileceğini anladı ve Leh konulu tarihsel romanlar yazmasını yasakladı. Ortak Avrupa geçmişine, Roma İmparatorluğu'na böyle yöneldi ve dünyaca ün kazanmasını sağlayan romanı *Quo Vadis*'i yazdı (1896). Sansür amacına ulaşamadı: Leh okuyucu bu kitaptan bir avuç Hıristiyan'ın korkunç Roma İmparatorluğu'na karşı utkuya ulaştığını, insanüstü kadın kahraman Ursus'un o zamanki Lehler olduğunu öğrendi.

Sienkiewicz'in romanlarında Walter Scott'ın roman şeması geç dönem utkusuna ulaşır: Olay örgüsünün merkezinde pek ilginç bir yanı olmayan bir sevili çift yer alır; bunlar sayısız engeli aşıp birbirlerine kavuşurlar – onların yerine yan karakterler canlı ve ilginçtir. Özellikle de bunlardan biri: Petronius Arbiter. Sienkiewicz bu karakterde renkli yazarlık sanatıyla yüzyıl sonu *dandy*sinin sarsılmaz üstünlüğünü ve büyüsünü yansıtmıştır, hem de tarihi yalanlamadan; çünkü Petronius gerçekten de böyle olmalıydı, Roma yüzyıl sonunun centilmeniydi. Ama artık *Quo Vadis* aracılığıyla Avrupa yüzyıl sonunun tıpkı Wilde ya da D'Annunzio gibi bir parçasıdır.

Quo Vadis'in dev başarısı bu tip başarıların hiç de yazınsal değer anlamına gelmediği bir zamana rastlar. Etkisinin gizi kısmen dünyanın en büyük yazarlarından birinden, Tacitus'tan pek çok şey aktarmasına, öte yandan, sıkıcı olmaksızın ya da vaiz tonuna sahip olmaksızın dindar okuyucuların yazınsal beklentilerine karşılık vermesine bağlıdır. Olağanüstü canlı bir masalcı kimliğiyle daha uzun süre okunan bir gençlik yazarı olarak kalacaktır.

• YENİ ROMANTİZM

Sienkiewicz eski, ikincil romantizmin şampiyonudur. Yeni romantizm, maddeciliğin karşısına yerleşen yeni ruhçuluk akımı ve onun biçim yenileyen inceliği üç parçaya bölünmüş Lehistan'a 1900 dolayında ulaşmıştır. Bu akımda Leh mistik Katolisizmi ye-

2) En büyük Macar romantik yazarı Mór Jokai'nin (1825-1904) iki romanı. (ç.n.)

niden alevlenir, romantik büyükler yeniden canlanır, en başta da bir önceki çağ, olgucu çağın keyifsizce yüz çevirdiği Mickiewicz ve Slowacki. 900'lü yılların başında Leh yazınında güçlü savaşlar yakıp yıkar ortalığı; gençler kendilerini ahlaksızlıkla suçlayan Sienkiewicz'e saldırır. Yazınsal yaşamın iç gerilimi ve dışsal önemi tıpkı Macaristan'daki *Nyugat* (Batı)[3] ve Ady çevresindeki savaşa benzer.

• WYSPIAŃSKI

Modernlerin en ilginç kişisi Stanislaw Wyspiański (1869-1907) çokyönlü, ölçüsüz derecede büyük bir dâhidir, ozandır, ressamdır ve Leh tiyatrosunun büyük reformunun, bir Leh Gesamtkunst'unun düşünü kurar. Eskimiş tüm gerçekçilikten kopar, Antik ve erken Slav konulara döner, dili halkçı bir tat ve felsefenin karışımıdır, bir zamanlar Mickiewicz'in yaptığı gibi, belirsiz anlamlara gelen simgelerle Leh geleceğini ilan eder. Belli bir ölçüde anlatımcı tiyatronun öncüsüdür: *Nikah* adlı oyununda örneğin, ilk perdede oyuncular görünmek istedikleri gibidirler, ikincide ise gerçekte oldukları gibidirler. *Lejyon*'da Mickiewicz'in tarihsel kişiliği birden bire bir karabasana dönüşür. *Aforoz*'da gündelik bir köy öyküsü korosuyla, ateşe atılan çocuklarla, Medea'ya benzeyen kadınlarla Antik bir yazgı trajedisine dönüşür.

• TETMAJER, KASPROWICZ

Hareket güçlü lirik yetenekler çıkarır ortaya, Tátra[4] ozanı Kazimierz Tetmajer'i (1865-1940) örneğin ve içinde Lehliğin Ruslukla akraba çizgilerinin buluştuğu halk kökenli, korkunç kültürlü ozan Jan Kasprowicz'i (1860-1926). Kasprowicz'in yapıtları, *Yoksulların Kitabı*'nda (1916) Aziz Francesco alçakgönüllülüğünü, her şeyi kucaklayan sevgiyi ve İncilvari feragatin arınmış bir biçimde basit ses tonunu buluncaya değin Tanrı'yla Şeytan'ın insan ruhundaki çekişmesidir.

• REYMONT

Köylüler adlı romanıyla bu kuşağın dünya yazınına adını yazdıran ismi 1924'te Nobel Ödülü'nü kazanan Wladyslaw Stanislaw Reymont'tur (1867-1925).

• *KÖYLÜLER*

Köylüler (1902-1909) en büyük halkçı romandır, yazınsal değeri açısından da, kapsamı bakımından da. Köylü yaşam biçiminin bütünselliğini içerir topluca; köylülerin tüm katmanlarını, büyük köylüden küçük ücretliye dek, gündelik yaşamı ve bayramları, çalışmayı, sevgiyi, köylü mantıklılığını ve köylü coşkusunu, köylülerin ufak tefek kötülüklerini ve olağanüstü halkçı mistisizmini, evin çevresindeki ve kırlardaki yaşamın her çizgisini, köylülerin hayvanlarını, yörelerini ve bulutlarını, her şeyi içerir. Biçim

3) Nyugat: 1908'de yayımlanmaya başlayan yazınsal ve eleştirel dergi, XX. yüzyıl başında ortaya çıkan Macar "yazınsal devrim"inin en büyük etkiye sahip, onu temsil eden dergisi. (ç.n.)

4) Tátra: Kuzey Macaristan'daki, en yüksek noktası 1946 m. olan dünyanın en alçak sıradağları. (ç.n.)

olarak köy yaşam düzenine sonsuz bir çerçeve sunan ve binlerce yıldır alışılmış olan ritim seçilmiştir: Yıl, mevsimlerin güzden güze birbirini izleyişi. Tıpkı tarla çalışmasında olduğu gibi romanda da köylüler ve mevsimler sırt sırta vererek çalışırlar. Köy olaylarının gerçekçi betimi doğa olaylarının şaşılası ozansallıktaki görünümleriyle yer değiştirir durur. Mevsimler muazzam bir mitsel gerçekliğe ulaşır, köylülerin yazgısını tıpkı Yunan tanrılarının savaşçıları kışkırtması gibi kışkırtır; belki de bu romanda başkahraman onlardır, hüzünlü güz, acımasız kış, keyifli bahar ve şeytansı yaz.

Reymont'un Homerosçu nesnelliğine şaşmamak elde değildir. Halktan söz eden yazın genellikle tezli, yazın dışı araçlarla kendisine çeker okuyucuyu – ya da, Goethe'nin yaptığı gibi, kendisinden soğutur, "niyeti anlayınca keyfi kaçar". Reymont, Ortega y Gasset'in roman kuramının beklentisini gerçekleştirir: Roman öyle bir dünya olmalıdır ki hiçbir yana pencere açmamalı, kendi başına bütünsel ve kapalı olmalıdır. Reymont'un dünyası yalnızca hiçbir halkçı yazarın başaramadığı ölçüde bütünsel değil, kapalıdır da; romanın dışındaki dünya bağlamında insanın ayaklarına dolanan hiçbir tez yoktur. Şeyler kendi adlarına konuşurlar.

• LEHLER VE MACARLAR

Onu okurken insanda tüm Leh yazını incelemesi sırasında bulanık bir biçimde duyumsadığı şey bilince kavuşur: Bu ülke tam da Rusya ile Macaristan arasında yer alır. Reymont'un köylüleri tıpkı Macar köylüleri gibidir. János Arany'dan ve Zsigmond Móricz'ten tanıyoruz onları, inanılır kişilerdir; ama ara sıra onlara Slav mistisizmi egemen olur, bu kimi yerde büyüleyici bir biçimde insani, kimi yerde şeytansı biçimde tehlikelidir ve Tolstoy ile Dostoyevski'nin hemen yanı başındadır.

Bu kitap, Leh köylüsünün romanı olmasının yanı sıra, tüm zamanların köylü yaşamının da romanıdır. Köyü her köy gibidir, Amerika'nın Wild West'inde ya da Çin'in sel baskınlarına uğrayan bölgelerindeki köylere benzer. Kendine özgü çizgileri belirginleştirmez, her yerde aynı olan çizgileri belirginleştirir. Erişilmez evrenselliği onu uluslarüstü, ortak bir yazın değerine dönüştürür. Tıpkı böyle yazabilirdi bunu bir Macar yazarı. Bir Macar yazarının yazmamış olması ne yazık!

RUSLAR

Rus yazını, geçen yüzyılın ortasında genel gerçekçi beğeni Rus yazarlarının kendine özgü verileriyle buluşunca dünya yazını boyutlarına ulaşır. Talihli buluşma yüzyıl dönümü çağında da değişmez: Doğalcılık, izlenimcilik belki de Rus ruhuna gerçekçilikten daha uygundur, karanlık, yaşamdan bıkmış yüzyıl sonu atmosferi de Rus havasıyla çakışır; çarın imparatorluğunda insanlar Batı'da olduğu gibi yalnızca fizik ötesi nedenler yüzünden keyifsiz, yorgun değildir; bunun bir nedeni de o zamana değin görülmüş en inatçı ve en karanlık siyasal baskının üzerlerine çökmüş olmasıdır ve her özgür ve sevinç dolu düşünceyi daha doğmadan boğmaktadır.

Rus yazını bu dönemde de iki büyük yazar verir. Çehov ve Gorki; bunlar Dostoyevski ve Tolstoy'a ulaşamasalar da onlardan sonraki bir çöküş anlamına da gelmezler.

• ÇEHOV

Çehov[5] öykünün, bu güç ve görkemli yapıt türünün belki de en büyük ustasıdır. Örnek aldığı yazar Maupassant'dır, klasik özlülükte büyük Fransız'a ulaşır da, ama tümüyle başka bir yaradılışı vardır. İzlenimci bir sanatçıdır; gelişigüzel, hafif çizgilerle bir soluğa benzeyen, kaçıp gidiveren ve bu kaçıp gidişi sırasında sarsan şeyler çizer.

Yüzyıl sonunun sanatsal amaçlarından biri öyküde her şeyi olabildiğince görünmez kılmaktır. Bu, romantik ve ikincil romantik romanların heyecanlı, dolambaçlı ve tam da bu yüzden olabilirlik dışı anlatımına karşı bir tepkidir. Yaşam heyecanlı değildir, renkli de değildir der yüzyıl sonu. Gerçeği yazmak isteyenin heyecan yüklü öyküden uzak durması gerekir. Yazısı yaşam gibi olmalıdır – ve yaşamda da dikkate değer hiçbir şey olmaz. Yüzyıl dönümünde gerçekten de pek fazla bir şey olmamıştır. Günümüz insanı bu yüzden gerideki "mutlu barış zamanlarının" puslu, solgun renksizliğini özler. Çehov hiçbir şeyin olup bitmemesinin en büyük ustasıdır. Öykülerinde, hatta romanlarında ve oyunlarında öyle az, önemsiz şeyler anlatır ki bunları başka türlü söylese, erişilmez sanatı olmasa yazıları tümüyle bir hiç olurdu.

• YAŞAM ANLAYIŞI

Çehov hiçbir olayın vuku bulmamasıyla yazınsal bir programı gerçekleştirmez, yaşam anlayışını anlatmış olur böylece. Yüzyıl sonu insanının hüznünü, Rus hüznünü ve Rus kayıtsızlığını en yetkin biçimde söze döken odur. Hiçbir şey olmaz, çünkü hiçbir şey olamaz; yaşamımız durgun bir su birikintisidir, üzerine gri bir yağmur yağar. Her girişim, her atılım yarı yolda ölür, insanlar ve insanın yaşamını çepeçevre kuşatan nesneler hüzünlüdür; en hüzünlü olanı da, bu hüznün bir açıklamasının olmamasıdır, hiçbir şeyin ve hiç kimsenin bir nedeni yoktur, bu böyledir ve hiçbir zaman da başka türlü olamayacaktır. İnsanları kimi zaman korkarlar, ama genel olarak korku da artık aşırı ateşli bir duygudur, aşırı ölçüde çok ruhsal güç gerektirir; içlerinden pek çoğu korkmazlar da, baygın, tembel ve üzüntülü bir biçimde hiçliğe gömülürler. Eski büyük Ruslar "gereksiz insanlar" üzerine yazmışlardı – Çehov'un yapıtlarında tüm dünya gereksiz insanlardan oluşur ve dünyanın kendisi de gereksizdir.

• SANATI

Sanatsal açıdan Çehov'un en hayranlık yaratan özelliği hiçbir şeyin vuku bulmamasını özellikle olaylar, dönüşümler üzerine kurulu iki yapıt türünde anlatmasıdır: Öyküde ve tiyatro oyununda. Hauptmann'ın ve Maeterlinck'in girişimlerinden sonra doğalcı-izlenimci sahnenin hedeflerine ulaşmasını o gerçekleştirir. Sahne yapıtları, *Üç Kız Kardeş*

5) Anton Pavloviç Çehov 1860'ta Taganrog'da doğdu. Doktordur; mizahi gazete fıkralarıyla ün kazanır. 1904'te veremden ölür.

(1901), *Vişne Bahçesi* (1904), *İvanov* vb. yapıdan yoksun, üzüntüyle salıverilmiş yapıtlardır, gevşek bir biçimde yan yana getirilmiş atmosfer görünümleridir, yalnızca atmosferleri vardır, başka hiçbir şey yoktur – ama atmosferlerinin öyle bir delip geçici etkisi vardır ki tiyatroya giden ortalama izleyici bile bunların büyüsünden kurtulamamıştır. O zamandan beridir utkuyla tüm dünyayı dolaşmıştır; Rusya'nın dışında epey sonraları görülmüştür etkileri. Çehov'un değeri genellikle giderek yükselmektedir, özellikle de İngilizce konuşulan ülkelerde sanatına farklılığı dolayısıyla saygı duyulmaktadır ve Katherine Mansfield gibi öğrencileri çıkmaktadır ortaya.

• GORKİ

Doğalcılığın son sınırlarına Çehov teknikte ulaşırken Maksim Gorki[6] temada ulaşmıştır. Doğalcılık alt katmanları yazına sokmuştur, Gorki ise alttan da alt katmanların yazarıdır. Dünyası yalınayaklar, toplumdışı insanlar, serseriler, ayyaşlar, hırsızlar, "eskiden insan olanlar"dır. Yazıları Çehov'unkiler gibi toplumu suçlayan yazılar değildir pek; her ne denli Gorki ta ilk gençliğinden başlayarak devrimci olsa da, eskiden insan olanların yazgısı için toplumu gerekçe göstermez, eskiden insan olanları suçlar; onların kendilerini toparlayacak güçleri yoktur, pálinkadan[7] vazgeçemezler ve doğru yola dönemezler. Ve, aslında, toplumu suçlamak için bir neden yoktur: Eskiden insan olanlar Gorki'nin yazılarında genellikle kendilerini pek de kötü duyumsamazlar. Gorki aralarında yaşamıştır, onları iyi bilir, onlara yazar gözüyle bakmaz. İnsanın mutlu ya da mutsuz olmasının dış gerçeklikten ne denli bağımsız olduğunu bilir. Gorki'nin dünyası Çehov'unkinden çok daha az ölçüde avutucudur – hatta büyük Rus karanlığında iyimserliği, yaşamın güzelliğine ve daha iyi bir geleceğe duyulan inancı o temsil eder.

Gorki'nin en büyük sanatı, özel ustalığı ve kimi zaman yapaylığı da işte budur: Çirkinliğin orta yerinde güzelliği alevlendirivermek, kötü yazgının içinde mutluluğu, çamurun içinde altını parlatıvermek. Serserileri Rus serserileridir. İyilik, ölüm, Tanrı sürekli olarak bilinçlerinde yaşar, düşüncelere dalarlar ve güzelim sözler ederler ve söyledikleri şey de bize alabildiğine aşağılardan ulaştığı için o ölçüde sarsıcıdır. Bayağı insanlar değillerdir, en çürümüş olanlarında bile temiz bir iyilik vardır ve Gorki iyiliği utana sıkıla, kekeleyerek, işkence edercesine, ama karşı konulmaz bir biçimde içlerinden çıkarırken şaşırtmayı sever. Doğal olarak, bunda belli bir ölçüde sentimentalizm de vardır, ama tümüyle el değmemiş alanları fethettiği için bu yazınsal Kolomb rahatlıkla bağışlanabilir.

• GECE SIĞINAĞI

Öyküleri ve özyaşamöyküsel romanları dışında (*Foma Gorgyeyev*, 1899; *Üç Adam*, 1900 vb.) pek çok sahne oyunu yazmıştır, içlerinde en ünlüsü *Gece Sığınağı*'dır (1902).

6) Maksim Gorki'nin ("Acı" demektir) gerçek adı Aleksey Maksimoviç Peşkov'dur. 1868'de Nyijniy Novgorod'da doğmuştur. Ayakkabıcı çırağı, kutsal resim ressamı, gemi aşçısı yamağı, hamal, dok işçisi, kâtip, fırıncı çırağıdır. Çocukluğundan beri okur, yazar; yazarlık kariyerine 1892'de başlar. Devrime karşı tutumu pek çok kez değişmiştir, 1921-1930 arasında Capri Adası'nda yaşar, sonra yurduna döner ve orada 1936'da ölür.

7) Pálinka: Sert bir Macar içkisi, brandy. (ç.n.)

Tıpkı Çehov'un oyunları gibi olay yoktur ve tıpkı onun gibi dünyayı fethetmiştir. Çevre açısından da doğalcı hedeflerin tutturulmasıdır. Oyunun Rusça adının anlamı, olayların dipte, eskiden insan olanların dünyasında geçtiğidir. Sanki yaşamın kendisinin bile korkunç bir şeye benzediği derin denizin insanda dehşet uyandıran mucizelerinin, biçimsiz tuhaf balıkların, bilinmeyen bir bitki örtüsüne sahip cangılın ve ışımaya başlayan bir alacakaranlığın yurdunda gibiyizdir ve Gorki bize bu balıkların da balık, iyilik arzusuyla ve düşüyle daha aydınlık yüksekliklere uzanan bu insanların da insan olduğunu duyumsatır.

Yeni dirimciliği (vitalizmi), yeni yaşam sevgisini de Gorki temsil eder Rus yazınında. Turgenyev ve Çehov gibi yorgunlara değil, yenilmez güce sahip, korkunç bir cesaret sergileyen kaçakçılara, salcılara, çingenelere, varoşların çapkın delikanlılarına yönelir, onların kaslarına hayranlıkla bakar, bunları öldürmenin olanaksız olduğunu söylerken *pathétique*leşir. *Kipling* gibi o da yazını dekadan kendini beğenmişliğin baygınlığından kurtarıp yücelten kuşaktandır. Ünlü şiiri *Doğan Şarkısı* can çekişirken bile kendisini kayalıklardan özgür göğe koyveren gururlu kuştan söz eder. "Cesurların budalalığını döküyorum şarkıya," der ezgi, "savaşta düşüp öldün, ey cesur doğan, ama her damla kanın kıvılcım olacak, yaşamın karanlığında cesur yüreklerde ışığa ve özgürlüğe duyulan arzuyu tutuşturacak." Sıkı ve yiğit insanlarının geri planı, ondan önce hiçbir zaman yabanıl dinamizm dolayısıyla bu denli gerilime ulaşmamış olan Rus yöresidir: Step, yüzlerce yıldır cesur serseriye ve hayduta sığınak olan Rus ormanı ve insana hiç de dostça görünmeyen olağanüstü Karadeniz.

Batılı okuyucuların, izleyicilerin büyük Rusları ve İskandinavları büyük bir coşkuyla karşılamalarının nedeni, kısmen yüzyıl sonu kötümserliğine sanatsal bir biçim vermeleridir, yaşamı insanın içini ürperten öylesi yavan, kısır, avunmasız yanıyla tanıttılar ki bunu hiçbir Batılı yazar yapamamıştı – çünkü Zola'da tüm yavanlığına karşın çiğ bedensel gerçeklikte bir parça Akdeniz sevinci de vardır. Yüzyıl dönümünün Rus yazarları bu kısırlığı, yavanlığı, avunmasızlığı sürdürürler, abartırlar ve bu yüzden de Batı'da da güncellik kazanırlar.

• ANDREYEV, ARTSÜBAŞEV

Leonid Andreyev (1871-1919) romanlarında ve öykülerinde (*Kızıl Kahkaha*, *Vali*, *Yedi Asılmışlar* vb.) ayrıca oyunlarında (*Aforoz*, *İnsanın Yaşamı* vb.) Dostoyevski'nin görüngülerini bozdurup bozdurup harcar, melodramatik etki yaratmada kullanır. Mihail Petroviç Artsübaşev (1878-1927) aşırı ölçüde doğalcı ve o sıralar büyük bir skandal yaratan romanlarıyla (*Sanyin*, *Saşa* vb.) Rus yazınına çağın erotik başkaldırısını getirir. Dünya Savaşı öncesi yıllarda Batılı kentsoylu okuyucunun gözünde Rus devrimcileri, bombacı Nihilistler denince onlar anlaşılırdı; her ikisinin de Bolşevizmden kaçıp yurtdışında ölmeleri okuyucuları bundan da çok şaşırtmıştı.

• YENİ ROMANTİZM

Doğalcılığa koşut olarak Avrupa akımları da Rus yazınında yer buldu, üretkenlik de sağladılar, çünkü Rus ruhunun mistisizmiyle akrabadırlar. Simgeci ozanlar arasında

Ruslar en çok Bryusov'u (1873-1924) tutuyorlardı, düzyazı yazarlarındansa ince ve güçlü bir biçimde *intellectuel* Kuzmin'i (1875-1936). Ama yetkin sanatçılar, örneğin, Nobel Ödülü almış olmasına karşın, Rus gerçekçiliğinin ustası İvan Alekseyeviç Bunyin (1870-1953) Avrupa için pek az önemlidir. İnsan Kuzmin'in yerine Anatole France'ın kendisini ve Bunyin yerine de Turgenyev'i okumayı seçer.

• ÖNCÜLER

Simgecilerden, eski Rus efsanelerini ve masallarını yeniden canlandıran Aleksey Mihayloviç Remizov (1877-1957) ve bir de romanlarında (*Gümüş Güvercin*, 1910 vb.) dili daha sonra Batı dillerinde anlatımcıların ve James Joyce'un dönüştürdüğü gibi dönüştüren Andrey Beliy (1880-1934) günümüz Rus yazınının öncüleri sayılır. Her ikisi de Rus halk dilinin hazinelerini yazına kazandırmaya çabalamışlardır. Aleksandr Aleksandroviç Blok (1880-1921) ise *Onikiler* adlı, kıyamet görüngülerine benzeyen, insanı dehşete salan şiiriyle zamanla devrimin ilk büyük lirik ozanı olmuştur; bu şiirde Kızıl Ordu'nun atlılarının kentlere nasıl girdiğini anlatır.

• SOLOVYOV

Ozan ve din filozofu Vladimir Sergeyeviç Solovyov (1853-1900) Avrupa'da giderek tanınmaktadır; güzelliğin ve dindarlığın yüce birliğini arar ve Doğu'nun Hagia Sophia'sında ve Batı'nın Madonna'sında Sonsuz Kadınlık simgesini görür. Rus Ortodoksluğunu 1896'da gizlice döndüğü Katolisizmle birleştirmek istemiştir. Dostoyevski'nin Alyoşa Karamazov'unun modelinin o olduğu söylenir.

• MEREJKOVSKİ

Dimitriy Sergeyeviç Merejkovski (1865-1941, göçmen, sığınmacı) Solovyov'un öğrencisidir. O da Hıristiyanlıkla Hellen güzelliğinin birleştirilmesinin düşünü kurar ve bunda kültürümüzün büyük antitezi olan bir senteze ulaşır. Dünya görüşünü incelemelerde (*Sonsuz Yoldaşlar*, *Tolstoy ve Dostoyevski* vb.) ve özellikle büyük tarihsel roman dizilerinde açıklar ve betimler. En ünlüsü *İsa ve Deccal* üçlemesidir: *Julianus Apostata* (1895), *Leonardo da Vinci* (1902) ve *Büyük Petro ve Aleksey* (1905). Genel güncelliğini *Leonardo da Vinci*'ye borçludur; bu romanı renkli görünümlerle, akıllıca diyaloglarla açıklayarak İtalyan Rönesansı'nın egemenlerini ve sanatçılarını tanıtır. Gençken okunursa çok öğretici bir kitaptır; ardından, onda güzel olan yanın daha cezbedicisini Burckhardt'ta ve Taine'de bulabileceğimizin ayrımına varırız.

ONİKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ YAZINI

Çağımız trajikomiktir: Trajiktir, çünkü yok olmaya doğru ilerliyor, komik çünkü var olmayı sürdürüyor.
Kierkegaard

İki dünya savaşı arasındaki yazın üzerine, kendi yazınımız üzerine, bu dönemin çağdaşı olan yazar doğal olarak nesnel bir görünüm sunamaz. Çağın akımları arasından hangisinin zamanla muazzam bir ırmağa dönüşeceğini ve hangisinin kumların arasında yitip gideceğini bilemez. Dahası, kimin bir moda büyüğü olduğunu ve yazınsal bilince kimin kalıcı bir biçimde gireceğini de söyleyemez; henüz yazın ve toplum arasındaki bağlantıyı da açıkça göremez; çünkü bunun için mesafe gerekir. Yazınsal tayf, denebilir ki, her yıl değişir: Yeni adlar çıkar ortaya, yeni kümelenmeler oluşur, yazarlar tümüyle yeni yanlarıyla kendilerini gösterirler ve daha dün kulağa hoş gelen adlar dolaşımdan tümüyle çıkar. Kitabımızın bu bölümü bir taslak ve varsayımdan öteye gidemez. Olanaklı olsa, bu yüzden sorumluluk üstlenmeyeceğimi söylemek isterdim.

Özellikle insanın kendi çağındaki kaosun genel olarak karakteristik çizgilerini belirginleştirmek güçtür. En güvenilir olanı, bu çağın bir öncekinden hangi yönleriyle ayrıldığı üzerine, bizden önce geçip giden kuşağın yapıtlarında eskimiş gibi görünenin ne olduğu konusunda söz söylemektir.

İlk başta, küçük şeylerin sanatının eskimiş olduğunu duyumsuyoruz. Yüzyıl dönemeci çağı yaşamın biteviye günlerden oluştuğu sonucuna ulaşmıştı, hiçbir yerde hiçbir şey olmamaktadır, yalnızca içtedir olup bitenler. Biz bu duyguyu –Tanrı'ya şükür ve ne yazık ki– yitirdik. Tarih büyük sarsıntılara alıştırdı bizleri, dünya tarihinin gerçekten de insanı dehşete düşürecek biçimde var olduğunu öğretti. Yazın yeniden büyük olaylardan, bunalımlardan ve felaketlerden söz ediyor. Yeniden büyük biçimler arıyoruz, en ufak ayrıntılara dayalı doğalcılık çağı geçti.

Secession moda olmaktan çıktı, yazınsal elsanatlarının, amaçsız, kendinde (autothelic) süslemenin sevgisi sona erdi. Jacobsen'in ve izleyicilerinin üç önemli ve renkli sıfat kullandığı

yerlerde günümüz yazarı çıplak bir özel adla yetiniyor. 'Secession'un o temel çizgisi olan çocuksu ve gözleri yaşlı ses tonu yazında gözden yitti; yetişkin olmak yeniden moda oldu. Yüzyıl dönümünün uzaklara dalıp giden yumuşaklığına karşılık iki savaş arasındaki yazın belki de aşırı ölçüde sert, çiğ ve biçim karşıtıdır.

Yüzyıl sonu yazarları, dekadanlar dünyanın çökmekte olduğunu, büyük bir dönemin sonuna gelindiğini, kendilerinin sonuncu kuşak olduğunu duyumsuyorlardı. Buna karşılık, günümüz yazarı çok güzel ya da çok çirkin (yazarın anlayışına bağlı olarak) bir çağın sonunun geldiğini duyumsuyor, ama bu çağ tümüyle var oldu, biz artık içinden yeni bir dünyanın doğması gereken bir bunalımda yaşıyoruz. Sona eren dönem gerçekten de kapitalizmin çağı mıydı ve –pek çok kişinin savladığı üzere– onunla birlikte kapitalizm de sona mı erdi, buna ancak gelecek karar verecektir. Öncüller dekadanlık bilincini abarttılar, yapmacığa dönüştürdüler; günümüz yazarları ise bunalım bilincini.

Belki de, en temel ayrım, önceki çağın durağan dünya anlayışının yerine dinamik dünya anlayışının geçmesidir. Onlar her şeyin sıkıcı bir biçimde olduğu yerde kaldığını görüyorlardı; biz her şeyin acı bir biçimde yerinden kıpırdadığını tecrübe ediyoruz. Geç Roma ve Arap yazınıyla ilgili olarak sözünü ettiğimiz o büyük varoluşçu belirsizliği yeniden tanıdık. Yapıt türleri durağan, klasik çağda oluşmuş yazın henüz yeni bir tona geçemedi; aslında, bunu yapıp yapamayacağı da bir sorun. Yeni dünya anlayışı her durumda yazarı roman olmayan roman yazmaya, şiir olmayan şiir, oyun olmayan oyun yazmaya zorluyor – biçim ve içerik çok büyük bir kargaşa içinde birbirlerinin gözlerinin içine bakıyor.

Gerçekçilikten söz eden bölümün girişinde daha önce söylediğimiz gibi, uygarlık çağının iki temel tutumu aktivizm ve estetizmdir. Önceki çağ daha çok estetizmden yanayken iki savaş arasındaki zamanda terazinin dili aktivizmden yana kaydı. Fildişi kulede oturanlar özellikle önceki kuşağın büyükleri arasından çıktı, yeni kuşağın her üyesi herhangi bir "yana" bağlı, eleştirmenler ve okuyucular ilkin yazarın hangi yanın rengini taşıdığına bakıyor. Julien Benda çağımızla ilgili olarak bu yüzden yazı yazmayı bilenlerin ihanetinden söz ediyor: Arı sanatı politika adına terk etmişlerdir.

Tüm bu bileşenlerin etkisi altında, 1920 ve 1940 arasında birbirini izleyen iki biçem akımı çıktı ortaya: Yirmili yılların akımı gözüpek bir biçimde yeni, otuzlu yıllarınki ise tutucu, hatta sanatsal açıdan gericiydi. Yirmili yılların beğenisi Dünya Savaşı'nı izleyen bunalım bilincinden doğmuştur, anlatımcılık, gerçeküstücülük, genellikle "izm"cilik buraya dahildir; derken, bunların yerine yeni oyunumsuluk ve mizah modası geçer. Otuzlu yıllarda yazarlarda "yıkıntılar üzerinde Düzen" oluşması arzusu güçlenir. Dikkat yeniden basit yaşam biçimleri, halk üzerinde yoğunlaşır, biçemde de Püriten basitlik utkuya ulaşır, ki bu modern mimarinin düz yüzeylerine ve doğru oluşturan çizgilerine karşılık gelir.

Eğer yirmili yılların yenileme çabalarına salt sanatsal olgu olarak bakacak olursak, bunların her türlü tarihsel olaydan bağımsız biçimde, doğal olarak, organik bir yolla daha önce doğalcılık, izlenimcilik, secession vb. yüzyıl dönümü çağının tüm sanatsal yeniliklerinin çıktığı ana çizgiden geliştiklerini görürüz. Savaş-sonrası izmcilikleri daha savaştan önce doğmuşlardır, Marinetti daha 1911 yılında fütürizmin programını ilan etmişti. "Uygarlık", doğası gereği, bilinçli, ilkelere bağlı bir biçimde yeniyi yaratmak ister; buna karşılık, "kültür" çağında, "yeni",

gereksinme duyulduğunda kendiliğinden gelmiştir. Ve bu bilinçli reform niyetinden durmanın doğru olmadığı sonucu da çıkar; bugün modern olan yarın iki kez eskimiştir, sanatçıların sürekli biçimde modernlik konusundaki açık artırmada karşılıklı olarak artırmaya gitmeleri gerekir. Ve her tekil programın eskiye göre daha gevşek, daha anarşik oluşu da uygarlığın doğası gereğidir; çünkü tüm uygarlık bir gevşetme sürecinden başka bir şey değildir, kültürün ayrışmasıdır.

Ama Dünya Savaşı, tıpkı yapay bir doktor müdahalesiyle yavaş yavaş ilerleyen hastalıkları akut yapmak olanağı olduğu gibi, bu süreci alevlendirdi. Ardından, yeniden dünya tarihinin baskısıyla alevlendirme sürecinin tam tersi gerçekleşti: Otuzlu yılların boğucu, kaygılarla dolu atmosferinde ayrışma süreci tümüyle durdu, bilinçli yenileme niyeti sona erdi. Bu anda, öyle görünüyor ki, sanki yazın program dışı bir gerçekçilik içinde sabit kalmış gibidir, ki buna Neue Sachlichkeit, yeni nesnellik de deniyor, ama bunun eski nesnellikten hiçbir ayrımı yoktur. Macar yazınında da bunu görüyoruz. Şu andaki durum geçen yüzyılın başını çok andırıyor; o zaman romantik ayrışma sürecini Kutsal Bağlaşma çağı duraklatmış ve uysal biedermeier çıkmıştı ortaya.

Değerlendirme bugün yalnızca yaklaşık bir değerlendirme olabilir, ama eğer çiğ bir ölçü kuracak olursak, sanırım hiçbir riske girmeksizin son yirmi yılın ürünlerinin onu önceleyen yirmi yılın ürünlerinden daha az değerli olduğunu ileri sürebiliriz. Dinamik çağın acısını özellikle tiyatro oyunu ve şiir çekmiştir. Buna karşılık, İngiliz ve Amerikan romanı yeni bir çiçeklenme çağına durmuştur. Ama çağın en karakteristik ve en başarılı yapıt biçimi yazın ve bilim arasındaki geçiştir. Okuyucunun beğenisine en çok oynayarak öğreten okuma parçaları, tarihsel yaşamöyküleri ve yolculuk notları karşılık gelmiştir, üst düzey okuyucu ise düşüncenin öz-gözleminin dile geldiği yapıtları arıyor: İngiliz ve İspanyol denemelerini ve Alman hümaniter bilimlerinin çalışmalarını, akıllı ve sıkı Fransız eleştirilerini ve polemiklerini, İtalyan entelektüel mizahının tuhaf ürünlerini arıyor. Çağ eleştiriye yaratıdan daha çok elverişlidir.

1.
Günümüz İngiliz Yazarları

YENİLEYENLER

1914-18 Dünya Savaşı en büyük düşünsel bunalıma İngiltere'de ve Almanya'da yol açtı. Dünya Savaşı yaşantısının en büyük ozanının İngiliz olması simgesel bir önem taşır, savaş alanında ölen Wilfred Owen'dır bu ozan (1893-1918). İngiltere'de, gerçekten de, 1918'de hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın bir dönem sona erer; Victoria çağının büyük uzlaşması dağılır. Öncüllerinin emin olduğu her şey, politikanın, toplumun, ahlakın sonsuz görünen yasaları onlar için sorunlu ve güvenilmezdir. Tıpkı Fransa'daki büyük devrim öncesinde olduğu gibi genel bir eleştiricilik gelişir. Bu bunalım İngiliz ruhunun yüzyıllık Püriten engellerden kurtuluşudur; bu hangi yönden baktığımıza bağlıdır, büyük bir başlangıç olarak da görebiliriz, dağılma süreci olarak da.

Şuncası kuşkusuz ki, yirmili yıllar İngiliz yazınının en büyük dönemlerinden biridir. İçlerinde büyük dönemlerin o kesin tanıtıcı işareti bulunmaktadır, bu sırada yalnızlığa gömülmüş dâhiler çalışmamakta, sayısız büyük yetenek aynı anda, yan yana, içgüdüsel olarak oluşmuş büyük kümeler halinde ortaya çıkmaktadır, her biri tümüyle başka şeyler istemektedir ve yine de içlerinde bir dayanışma duyumsanabilmektedir, yalnız olmadıklarından kesin olarak emin oluş bilinci, yalnızca kendilerinin değil, onlar aracılığıyla çağın da bir şey istediği bilinci söz konusudur. Birbirine bağlı bu kuşağın üyeleri D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Lytton Strachey, Katherine Mansfield, John Middleton Murry, Virgina Woolf, Bertrand Russell ve onların sanki uzaklardan bir bütünleyicisi olan James Joyce'tur. Bu kuşaktan, denebilir ki, artık sona ermiş bir bölüm olarak söz edilebilir: Üyelerinin çoğu artık öldü, olağanüstü girişimleri otuzlu yıllarda canlılığını yitirdi ve kırklı yılların fırtınalı bir hava vaat eden dünyasında artık uzak bir tarihsel geçmiş

olarak görülebilirler. Oysa, bir an için sanki onlarla çok ama çok büyük bir şeyin başladığı, yeni bir yaşam anlayışı, yeni özgürlük ve yeni *humanum*un başladığı sanılmıştı.

• LAWRENCE

Kuşağın üyeleri arasından en değişik yazar olmasa da her durumda en kararlı yüz D. H. Lawrence'tı.[1]

Erotik başkaldırı adını verdiğimiz ahlaksal bunalım anakara yazınında genellikle 1890 ve 1900 arasında baş göstermişti. Püritanizmin insanların kanına işlediği İngiltere'de kendi kendisini yadsıyan bu yaşama özel bir önem veriliyordu, orada bu başkaldırı daha sonra görülür, ama başka yerlere göre çok daha büyük bir gerilim yaratır ve çok daha güçlü yasaklamalara karşı çıkması gerekir. Bu başkaldırı Lawrence'ın adıyla ilişkilidir. Yazılarında yurttaşlarını bedenlerinin de olduğunun ayrımına varmaları ve bedene ilişkin olanı bedene vermeleri, yalnızca insan değil, kadın ve erkek olduklarını da unutmamaları konusunda kışkırtıyordu. Erkek ve kadın kahramanları eğer kendilerini bedensel tutkuya teslim ederlerse mutlu olacaklardır ya da eğer içgüdülerinin buyruklarına uymaya cesaretleri yoksa mutsuz bir biçimde sürüklenip gideceklerdir.

Uygarlaşmış insanda yaşam ve söz birbirine sımsıkı bağlı olduğu için seviyi kurtarmak isteyenin seviye ilişkin sözleri de kurtarması gerekiyordu. İnsanlar şeyleri "adıyla adlandırmadıkları" sürece yaşamları da doğal olamayacaktır, bu yüzden, Lawrence yapıtlarında yalnızca utangaç İngiltere'de değil, başka yerlerde de basılması yasak olan sözcükler kullanıyordu. Bir iki kitabı toplatıldı da – içerikleri yüzünden değil, içlerinde yer alan sözcükler yüzünden İngiliz yönteminee uygulanan karakteristik bir yaptırımdır bu.

• KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

Ama erotik başkaldırı Lawrence'ın genel kültür eleştirisinde yalnızca bütünün bir parçasıdır. Kendisinden önce Rousseau'nun, sonra Tolstoy'un yaptığı gibi tüm uygarlığı bir yanlış olarak duyumsamaktadır; üstelik iki büyük öncülünde henüz bilinçlenmemiş açıdan, yani yaşam açısından duyar bunu. Uygarlaşmış insan, der Lawrence, yaşamıyordur. Düşünmek ondaki yaşam enerjisini emip yok etmiştir, uygarlaşmış biçimler şeylerin tadını kaçırmıştır, tümümüz makinelere dönüştük. Sağlıklı, sağırlaşmamış içgüdülere geri dönmek gerekir. Yeniden toprağa, güneşe, öze dönmeli. Hatta hayvanlara, insandan alabildiğine farklı olan, bu yüzden de insanın neredeyse sevilenesi gelen soylu hayvana (*St. Mawr*, *The Fox*) dönmelidir. Tolstoy ağacı insandan farklı sayıyordu; hangisinin daha çok geriye gittiğini bilmek olanaksızdı.

1) David Herbert Lawrence bir madenci ailesinin çocuğu olarak 1885'te doğdu, annesi kentsoylu kökenlidir. Kendi kendisini yetiştirir, öğretmen, sonra öğretim üyesi olur, yazınsal kariyerine şiirlerle başlar. 1912'de kocasından ayrılan ve Lawrence ile evlenecek olan Barones Frieda von Richthoffen ile tanışır. Dünya Savaşı sırasında Cornwall'da benzeri düşünceye sahip birkaç kişiyle birlikte bir ortak-yaşam topluluğu oluşturur. Savaştan sonra bir süre İtalya'da yaşar, derken, Meksika'ya gider; burada da bir koloni oluşturmak ister. 1930'da ölür.

Öyleyse, başkaldırısı düşünceye yöneliktir, ki ona göre yaşamın en büyük düşmanıdır. Bu başkaldırı için yirmili yılların eğilimini izleyerek öykülerinde ve Meksika'da geçen *The Plumed Serpent* (Tüylü Yılan) adlı romanında koca bir mitoloji oluşturmuştur.

Lawrence'ın romanları (*Sons and Lovers*, 1913; *The Rainbow*, 1915; *Lady Chatterley's Lover* vb.) erotik konularına karşın eğlendirici okumalar değildir, iyi romanlar da değildir, Lawrence'ın hiç de mihraba göre olmayan bildirisini aktardığı ses tonu aşırı ölçüde vaaz verircesinedir. Öyküleri arasında onlardan daha yetkin başyapıtlara rastlanır.

• HUXLEY

Aldous Huxley'nin[2] çağdaşı Lawrence ile orantısı, tıpkı Voltaire'in Rousseau'ya orantısı gibidir. Düşünceye karşı baş kaldıran, sonuna değin düşünsel insana, içgüdünün peygamberine karşılık, us dininin son büyük temsilcisi. O denli us insanıdır ki bu insan tipinin her türlü tehlikesinin ayrımındadır. En büyük tehlike, canlı yaşamla bağlantısının kesilmesidir, bir fanusun altında yaşamaktadır, bencil ve verimsiz düşünsel 'ben'inden çıkacak bir yolu yoktur. *Point Counter Point*'te roman yazarı Philip Quarles, *Eyeless In Gaza*'nın kahramanı Anthony bu tür insanlardandır. Fanus-insanı kimi zaman fanustan çıkmayı dener, kendisiyle ortaklığını yadsımak üzere takma sakal takar ve "yaşamaya" başlar, ama buna yeteneği yoktur: *Antic Hay* bundan söz eder. Aşağı yukarı kendisinden örneklediği bu kahramanlar çevresinde çağın tüm düşünsel hayvanlar bahçesi birbiri ardına belirir. Karakterlerini korkunç, Swift ölçüsünde bir mizahla çizer, düşünsel snobları, kadın düşkünü sahte mistikleri, yaşlı saplantı-sahiplerini, bohem dünyasına karışan küçük kentsoyluları, bilim ve sanat *çevresinde* bir hami, bir hayran, bir sahte sanatçı, daimi izleyiciler olarak kaynaşan o koca mutsuz yığını.

• İLK DÖNEMİ

İlk romanlarında (*Crome Yellow*, 1921; *Those Barren Leaves*, 1925; *Antic Hay*, *Point Counter Point*, 1928) ve öykülerinde (*The Gioconda Smile*, *Brief Candles* vb.) bu insanların bir dökümünü yapmaktan, onların *weekend*lerini geçirirken ya da bohem tadında bir meyhanede akşam yemeklerini yerken fotoğraflarını çekmekten ve bu arada şakacı düşüncelerini yerleştirmekten ötesini istemez. Huxley'nin erken dönem yazılarını belki de bu üst düzey beklentisizlik çekici kılar. Dünya için bir bildirisi yoktur. Kendisini teslim de etmez dünyaya. "Yaşamı betimlemeyi bilmeyen" bir soyut yazar sayılmayı kabul eder. Çünkü yaşamı gerçekçi bir biçimde betimlemek için budalalığı ve aldırmazlığı da ciddiye almamız gerekir, belli bir ölçüde onlarla özdeşleşmemiz gerekir.

• BİÇEMİ

Bir diğer çekici gücü şaşılası biçemidir. Modern İngiliz düzyazısının en büyük ustası ve belki de günümüzün tüm İngiliz yazarlarının en esprilisi odur. Zekâsı da tıpkı tüm

2) Aldous Huxley 1894'te üniversiteli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi, baba tarafından Thomas Henry Huxley, ana tarafından ise Matthew Arnold köklerine mensuptur. Yaşamının büyük bölümünü yolculuklarla geçirmiştir.

yazarlık tutumu gibi sakıngan bir seçkin-zekâsıdır. Tam anlamıyla duyarsızdır, yüzünün tek çizgisi bile kıpırdamaz, karakterleri üzerine ne düşündüğünü belli etmez. Mizah yapmaktan, beklenmedik bitişlerden uzak durur; yerinde sözleri de kendisinin yerine her zaman kahramanları söyler; zekâsı dönüm noktalarında, karakterlerde ve durum ile karakterin birdenbire beliren aydınlatılışında ortaya çıkar.

• NEO-FRİVOLİZM

Bu erken dönem tutumuyla yirmili yılların o öylesine karakteristik akımının, belki de uzatmadan neo-frivolizm diyebileceğimiz akımın en yetkin yazarı o olmuştur. (Fransız yazınında Giraudoux ve Morand böyle yazmaktadırlar.) Yirmili yılların düşünsel seçkinleri ciddi şeylerden korkarlar, çünkü Dünya Savaşı'nı ciddi şeyler yaratmıştır. Savaşı doğrudan izleyen yılların, dünyanın-sonu havasının artık geçtiği o kısa barış anının tadını çıkarırlar, Avrupa şöyle ya da böyle bir düzene kavuşmuştur ve eğer insan pek fazla umursamazsa artık yeryüzünde barışın geleceği imgesi içinde salınabilir: Briand'ın ve Stresemann'ın çağıdır bu. İnsanlar hızla çevrelerine bakındılar ve daha bir yığın güzel şeyin kalmış olduğunu belirlediler: İtalya, kadınlar, bilim, resim sanatı, incelikli konuşma, ironinin üstünlüğü. Ve de, eğer bakışlarımız yüzeyde kalırsa, oyunsu renklerin ardındaki, "alarm çanları çalan, korkunç kör derinliğin" ayrımına varmamız gerekmez. Yüzeysellik, Stoacılığın modern biçimi işte böyle bir yaşam bilgeliğine dönüştü. Tutum (*attitude*) ahlaksal değer eksikliği konusunda da emin değildi: Tepeden bakışlara, insanın gözüne alabildiğine batan ciddi yalanlara, şişirilmiş sahte sorumluluklara karşı takınılan tutumun insanı insana karşı kışkırtmaktan başka bir işlevi yoktu. Kötü olmaktansa yüzeysel olmayı yeğ tutuyorlardı.

• İKİNCİ DÖNEM

Ama bu tutumu uzun süre takınmak olanaksızdı. Briand-Stresemann imgesi darmadağın oldu, otuzlu yılların insanının en başta gelen işi yaklaşan yeni savaşa hazırlanmaktı. Usçu Huxley ilk kez dehşete kapılır, yıkıcı içgüdüsel güçler usun temiz dünyasını yine yıkılara dönüştürecektir, ondan sonra, o zaman değin bilinmeyen sorumluluk duygusuna kapılır ve tıpkı politik ve toplumsal idealler yaymak üzere yazmış olan pek çok İngiliz yazarı gibi o da idealler ilan eden biri olur çıkar.

• *BRAVE NEW WORLD*

Geçiş Huxley'nin eğlenceli ütopyası *Brave New World* (1932) olacaktır. *İnsanlık Trajedisi*'nin[3] Falanster sahnesi gibi bir karşı-ütopyadır: Geleceğin devletinin ne denli güzel olacağını değil, ne kadar korkunç olacağını gösterir. Tekniğin giderek artan bir ölçüde her yanı işgal etmesinin bizleri nereye götürdüğünü, bireyin kamunun altında yer alışını, mutluluğun insanlığın en büyük değeri sayılışını, Ortega y Gasset'in çağımıza verdiği adla "yığınların başkaldırısı"nın bizleri nereye götürdüğünü gösterir.

3) Macar ozan, yazar, gazeteci Imre Madách'ın (1823-1864) ünlü oyunu. (ç.n.)

• *ENDS AND MEANS*

Dünya için hazırladığı öğretisini *Ends and Means* (1937) adlı yapıtında toplamıştır. İnsanlığın sonul amacıyla ve buna ulaşmak için gerekli araçlarla ilgilidir. Büyük din kurucularının ve bilgelerin öğretisinde ortak olanın ne olduğunu arar; bulduğu şey '*détachment*'dır, bağımsızlıktır. İnsanlığın en büyükleri sürekli olarak en büyük bilgeliğin vazgeçmeyi bilmek olduğunu ilan etmişlerdir: Mülkten, zevkten, iktidardan, her türlü bencil tutkudan vazgeçmek. O iç kaleye, yazgının bizlere artık ulaşamadığı yere geri çekilmek. Modern uygarlık bu öğretiyi tümüyle unuttu; ekonomik düzenimiz, politikamız, bireysel yaşamımız, tümü kinik bir biçimde benimsenmiş bencilliğe ve iktidar arzusuna dayalı. İnsan Aydınlanma'nın ve romantizmin düşündüğü gibi doğuştan iyi değildir; Huxley'nin çok iyi bildiği o ilkel halklarla ilgilenen bilimler insanın tıpkı hayvan gibi olduğunu göstermiştir, doğuştan saldırgan bir varlıktır, acımasızlık doğası gereğidir; ve de eğer uygarlık acımasızlığını boğmaya zorlarsa, o zaman, bireysel saldırganlık toplu bir biçimde çıkış yolu arar: Küçük ölçüde futbol maçları ve boğa güreşleri aracılığıyla bu önlenebiliyor, ama gerçek doyum yalnızca halkların birbirinden nefreti, savaştır. Tarihe baştan sona şöyle bir bakan hiçbir ilerlemenin olmadığını görecektir. Uygarlaşmış insan mağaralarda oturan atalarından hiç de daha az saldırgan değildir, yalnızca biçimleri değişmiştir. "Ve yine de, yine de yorulmayı göze almak gerekir." Ne denli umutsuz olursa olsun, gelecek altın çağ için savaşı göze almak gerekir. İnsanın ilkin içindeki nefreti yok etmek için, gözünü bile kırpmadan incitmelere katlanması için, "kötüye direnmeyin" diyen İsa'nın sözünü tutmak için kendisini eğitmesi gerekir. Ondan sonra, seçilmiş insanlar beş-on kişiden oluşan kümeler halinde örgütlenmeli ve birbirlerini desteklemelidir.

• *EYELESS IN GAZA*

Eyeless in Gaza (1936) bu düşünceleri roman biçiminde tanıtır. Kahramanı soğuk bir us insanıdır, hiçbir şeyle ve hiç kimseyle gerçek bir ilişkisi yoktur, dünyanın durumu, sevisel sarsıntılar ve bir mucize doktorun etkisiyle direniş-göstermeme ilkesinin ilanında *bir yaşam amacı bulmuştur ve son sahnede onu bir toplantıda konuşma yapmaya hazır*lanırken buluruz; dayak yiyeceğini bilmektedir ve alacağı darbeye karşılık vermemenin egzersizini yapmaktadır.

Son romanı *After Many a Summer* belli bir ölçüde *Brave New World*'ün düşüncelerine dönüş yapar, mekanik uygarlığın ruhları yıkan etkisinden söz eder.

Huxley'nin yeni yazıları alabildiğine hüzünlüdür. Umutsuzluğu, geleceğe duyulan güvenin tümden eksik oluşuyla ses tonları bile insanın kolunu kanadını kırar. Ve çağın en akıllı roman yazarı Gandhi'ninkinden başka, güçsüz Hindu kaçınılmaz-yazgı-kültürünün öğretisi olan umutsuz *non-resistence* ilkesinden başka bir ideal bulamamıştır. Spengler'in dizgesinde iç bağımsızlığı ilan eden öğretiler, Stoacılık ve Budacılık, ayrıca yemek düzenini, fiziksel yaşam biçimini ahlaksal önem düzeyine çıkaran vejetaryenizm ve benzeri kuramlar –Huxley bunlara sempati duymaktadır– bir kültürün en sonunda, en bitkin düştüğü döneminde ortaya çıkar. Olası ki, Huxley çağını aşıp Batı kültürünün son durağına ulaşmıştır.

• LYTTON STRACHEY

Lytton Strachey (1880-1932) tarihyazımına yeni bir ses tonu getirmiştir: neo-frivolizm. "Clio," der, "belki de Musalar arasında en şanlı olanıdır, ama herkesin bildiği üzere kızkardeşinin, yanlışın acısını çekmektedir: Melpomene görkemi, etkilemeyi sever." Lytton Strachey İngiliz tarihyazımının büyük Victoria çağı geleneklerinden, Macaulay'a özgü madeni sesten ve Carlyle'a özgü ahlaksal dersler veren ses tonundan kopmuştur. Onun gözünde geçmiş, savaşlarıyla ve büyükleriyle birlikte hiç de saygıya değer değildir; tıpkı pek az saygıya değen günümüz gibi. Tarihçinin görevi geçmiş karşısında yerlere dek eğilip tozlara bulanmak değil, onu güne yaklaştırmaktır. Strachey'yi XIX. yüzyılın nesnel tarih biliminin üzerine kurulu olduğu belgelere kıyasla çağın yaşayan ruhunu saklayan anılar ve mektuplar daha çok ilgilendirmektedir. Tarih biliminden yeniden tarih yazma sanatına döner. Tarihe Fransız ruhbilimini sokar; onu çeken büyük insanlar değil de ilginç insanlardır, karmaşık insanlardır, örneğin, İngiliz Kraliçesi Elizabeth ve Bacon (*Elizabeth and Essex*, 1928), örneğin Prens Albert (*Queen Victoria*, 1921). Nüansları, karakteristik ufak incelikleri belirginleştirir; *Portraits and Miniatures* adı altında topladığı incelemelerinin kahramanı olarak ünlü kişileri değil, çağının belli bir yanını karakteristik bir biçimde açıklayan yan oyuncuları seçer: Bir yan iş olarak 'watercloset'i keşfeden ve didaktik şiirinde betimleyen Elizabeth çağı ozanını, cehennemde düşmanlarının nasıl acılar çekeceğini görmeyi bilen terziyi, Marquise de Sevigny'yi değil, eğlenceli yeğenini tercih eder.

• İRONİ

Ve en başta da tarihe ironiyi getirir. Kraliçe Victoria'dan söz eden kitabı çekingen, seçkin, suskunluklarla ve yarı gülümsemelerle gelişen modern ironinin başyapıtıdır. Büyük kraliçeyle ve örnek kocası ile ilgili olarak tek kötü söz etmez ve yine de acı bir biçimde gülünç kılar onları. (Ayrıca, "ve yine de" onun gözde ve karakteristik bir deyişidir.) Victoria çağının alaycı değerlendirilişi bununla ve *Eminent Victorians* adlı inceleme kitabıyla başlar. Yirmili yıllar kuşağının en önemli yazınsal işlevi, alay aracılığıyla Victoria çağından kalma kibirli ciddiliğe karşı savaşmaktı; bu ciddilik belli bir küçük soylu ve taşralı dargörüşlülüğü ile pek güzel uyum sağlamaktadır. Strachey ve çağdaşları İngiliz ruhunun Alman çizgilerinden uzaklaşıp Latin ideallerine yakınlaşırlar: hafif, açık, büyük kentli ruhuna. Ondan sonra, otuzlu yıllarda oluşan gericilik anti-Victoria atmosfere karşı çok genelleşmiştir; yine bütünüyle aşırı uca sürüklenirler ve Victoria çağının "eski güzel barışçı dünyası" üzerine gözleri yaşlı bir etkilenmişlikle yazarlar.

• GUEDALLA

Strachey'nin en iyi izleyicisinin, ustasından da daha esprili Philip Guedalla'nın (1889-1944) özellikle de Victoria çağı devlet adamlarından ve tarih yazarlarından söz eden incelemeleri kabul edilebilir saygısızlık sınırlarını da zorlar. Büyük monografileri arasında en tanınmışı Fransız İkinci Cumhuriyetinin tarihi olan *Second Empire*'dır.

• MANSFIELD

Yeni Zelandalı Katherine Mansfield (Kathleen Beauchamp, 1888-1923) İngiltere'ye Yeni Zelanda'nın da bir yazını olduğunu tüm dünyaya göstermek hırsıyla gelmiştir. Ama yaptıkları amacının çok ötesine geçmiştir: Yeni Zelanda'nın değil, yeni İngiliz yazınının birincil öykücüsü olmuştur. Öykü sanatı o denli inceliklidir ki büyüsünü belirlemek neredeyse olanaksızdır. En büyük ustası Çehov'dur. Ayrıntılarda sonsuz bir incelikli kesinlik vardır ve ayrıntıların ardında da sonsuz, anlatılmaz duygusal ufuklar yer alır. Can alıcı önemde hiçliklerin, önemsiz şeylerin yazarıdır. Büyük sanatsal kaygılar arasında yazmıştır: En basit biçimi, her türlü pozdan ve kibirden uzak anlatımı, yani en zor olanı arıyordu. Çocuklardan söz eden öyküleriyle de yirmili yılların gerçek kızıdır o; *Kezia*'sı evrensel yazının en başarılı biçimde yaratılmış küçük kız kahramanıdır.

Çehov'un sanatını kadınlığını katarak geliştirmiştir: İzlenimcilik ve olaysız yaşamların melankolisi kadın doğasına erkek doğasından daha uygundur. Katherine Mansfield öylesine ince şeyler yazmıştır ki bir erkek bunların hiçbir zaman ayrımına varamaz. Okurken bu satırları bir kadının yazdığını bu denli büyük bir zevkle duyumsadığımız bir başka yapıt daha bilmiyoruz. *Günlüğü* ve *mektupları* öyküleriyle eşit düzeydedir. Günlük Katherine Mansfield'ın tedirgin, hastalıkla ve mistik arzularla kıvranan iç dünyasını da bir ölçüde görmemizi sağlıyor. Çok sevdiği küçük erkek kardeşi savaşta öldü; Katherine Mansfield kocasını terk edip dünyadan elini eteğini çekti, son yıllarını Fontainebleau'da veremden ölünceye dek dindar bir topluluğun yanında geçirdi.

• MIDDLETON MURRAY

Çağın en derin, en felsefi yazınsal incelemelerini Katherine Mansfield'ın kocası John Middleton Murray (doğ. 1889) yazmıştır. İdeal ozanları Keats ve Shakespeare'e Bremond Abbé'nin[4] belirlediği '*poésie pure*'ün, arı şiirin ve modern ruhbiliminin bakış açılarını uygulamıştır. İlgisi daha sonra toplumsal ve dinsel konulara yönelmiştir. Kitaplarında bir tür Hıristiyan komünizminin çerçevesini oluşturmaya çalışır.

• BERTRAND RUSSELL

Strachey ve Middleton Murray'nin yanı sıra, çağın üçüncü yetkin inceleme yazarı olağanüstü çokyönlü ve kıpır kıpır düşüncelere sahip olan Russell'dır (1872-1970). Devrimci düşünceleri yüzünden savaş sırasında hapsedildi, derken, lordluktan feragat etti ve modern İngiltere'nin efsanevi kişilerinden biri oldu. Kariyerinin başında çağın en yetkin matematikçileri ve düşünürleri arasında sayılıyordu; daha sonra düşüncelerini herkes için ulaşılabilir biçimde, incelemeler halinde yaymak üzere soyut bilimleri bıraktı.

Fransızlar gibi yazmak isteyen, açık anlatımlı ve yalnızca bir İngiliz'in olabileceği denli esprili bir stilisttir. İki kitabı Macarca da yayımlanmıştır: Evliliğin çok sözü edilen bunalımıyla ilgili olan ve şu çok özgün çözümü, evli çiftlerin kıskançlıktan vazgeçmesini önerdiği *Marriage and Morals* ve XIX. yüzyılın ekonomik gelişminin gözüpek ve üstün bir eleştirisi olan *Freedom and Organisation* (1934).

4) Bremond Abbé (1865-1933): Fransız yazar. (ç.n.)

• JOYCE

İzmcilik İngiltere'de oluşmamıştır. Ama James Joyce (1882-1941) dadacılığı ve gerçeküstücülüğüyle tek başına yeterliydi ve etkisi bir zamanlar çok fazlaydı. En verimli yapıtı 'monologue intérieur' biçiminde yazılmıştır. Çok geniş kapsamlı romanı *Ulysses* (1922) içsel monologlarla anlatılan tek bir günün öyküsüdür. Yazarın hiçbir seçmeye baş vurmaksızın, karakterinin bilincinde ortaya çıkan her şeyi kaydetmesine içsel monolog tekniği adı verilir; hem de bunu bilinçte ortaya çıktığı biçimiyle, aynı sırayı izleyerek, gevşek, mantığa aykırı bir anlatım biçimiyle yapar: "Bilinç akışı" romanıdır bu.

Bir öteki denemesi Alman anlatımcılarının ve Fransız gerçeküstücülerinin çabalarından birine benzer. Sözcükleri bağımsızlaştırır. Tümceler değil, sözcükler yazar, tam anlamıyla "bağlantısı olmayan sözcükler" yazar. Sözcüklerin kendinde bir anlamları vardır; çoğu kez kavramsal içerikleri değil, sözcüğün seslemi, sözcüğün sesleminin yarattığı çağrışımlardır önemli olan. Bu akım ikinci büyük yapıtında, ölümünden hemen önce yayımlanan *Finnegans Wake*'te daha güçlüdür. Bu kitap artık yalnızca büyük ölçüde bağlantısız, hatta anlamsız sözcüklerden oluşur.

Joyce'un tüm dünyada –aslında onu hiç kimse anlamıyordu, ama bunu itirafa kalkışmıyorlardı– pek çok kişinin gözünde büyük bir saygınlığı vardı. Eğer biri çıkar da *intellectuel* çevrelerde itiraz etme riskini göze alırsa küçümseyici gülümsemelerle karşılaşıyordu. Artık yaşamıyor; ölüler üzerine ya iyi şeyler söylenir ya da hiçbir şey. Belki de, şimdi tümünün bir blöf olabileceğini ileri sürmek hiç doğru olmaz.

Ama monologue intérieur gerçekten de yetkin bir tekniktir anlatıcı için. Pragmatik bir sırayla, çocukluğundan başlayarak oyuncularının yaşamını sıralamak gerekmez; tıpkı psikanalistlerin talihsiz hastalarına uyguladığı gibi konumlar ve özgür çağrışıma bırakır onları. Özgür çağrışımlar, uygun yazarlık bilincinin yönetiminde, kısa sürede, bir atmosfer yaratarak ve ilginç bir biçimde kişinin geçmişindeki önemli tüm şeyleri ortaya çıkarır.

• VIRGINIA WOOLF

Joyce'un 'monolog intérieur'ünü pek çok yazar benimsedi; Virginia Woolf (1882-1941) ise bunu romanlarında (*Mrs. Dalloway*, 1925; *To the Lighthouse*, 1927; *Waves*, 1931; *Years*, 1937) en güzel biçimiyle kullanan yazar oldu. Romanları *introverzio*nun[5] başyapıtlarıdır: Tüm dünya içeridedir; gerçekliği, bunun yaşayan üzerinde bıraktığı izlenimdir (Proust'un etkisi de duyumsanmakta), her şey özneldir yalnızca, zaman da özneldir, Bergson'dan ve Proust'tan beri modern romanın büyük sorunudur bu: Big Ben'in çanı ikiyi çaldığında bu zaman noktası romanın karakterlerinin iç dünyasında tümüyle ayrı anlamlara gelir (*Mrs. Dalloway*).

• *ORLANDO*

Ama oyunumsu bir biçimde gözüpek girişimi *Orlando*'da (1928) hem yaşayanı hem de zamanı çözüp kurtarır. Orlando İngiliz tarihini yaşar baştan sona, Shakespeare'le

5) Introverzio: İçe bakış, iç dünyaya yöneliş. (ç.n.)

tanışır, derken, bir kadına dönüşür ve Pope ile birlikte çay içer (yazın tarihiyle ilgili serüvenlerini andık burada yalnızca), ta ki bir sabah uyanıp da 1928 yılında olduğunu görünceye dek. Kitap, kuşağının tüm yazınsal girişimleriyle eğlenceli, alabildiğine sanatsal bir biçimde alay eder: Strachey'nin tarihyazımıyla, Proust'un oyunlarının zaman kavramıyla, Huxley'nin uçarılığıyla, Joyce'un 'monolog intérieur'ü ile ve aşağıda sözünü edeceğimiz, bir mucize bekleyen masal eğilimiyle.

Virginia Woolf'un romanları o zamanlar insanı gözüpek yenilikleriyle iyice sarıp sarmalamıştı, *Mrs. Dalloway*'deki Eski Yunanca şakıyan serçe okuyucuyu derinden etkilemişti, ama daha sonra bu yenilik yorucu bir yapmacığa dönüştü. Bu romanlarda güzel olan, çok bilinçli bir teknik deneme değil, kadınsal atmosferdir. Öyle görünüyor ki, İngiliz kadın yazarların büyük başarısı, eski kadın yazarlar her zaman için sanki kadın olduklarını unutmaya çabalarken, yenilerin erkek yazınının şemalarından tümüyle kurtulmaya, yazarken daha gerçek ve daha özgür kadınlar olmaya çabalamalarıdır. Böylece, yazın için dünyanın tümüyle yeni bir yanını açıyorlar.

• MUCİZE ROMANLARI

Söylediğimiz gibi, anakaranın izmcilikleri İngiliz yazınında hiçbir rol oynamaz. Ama aynı gevşetme, dünyanın sonunun geldiği duygusu, aynı yaratıcı tedirginlik İngiltere'de Manş'ın berisindeki denemelerden çok daha çekici bir biçim kazanır. Bu, periler dünyasının, '*faerie*'nin, mucizenin canlandırılmasıdır. Manş'ın berisinde yazarlar sözcüklerin, tümcelerin ve ruhbilimin kaprisli biçimlerine kaçarlarken, İngilizler normal tümceyi korur, hatta normal ruhbilimini de, buna karşılık normal gerçekliği daha kaprisli, daha ozansal bir gerçek, masal uğruna bir kenara atar.

• GARNETT

Yirmili yıllar İngiliz yazınının en karakteristik yapıtları bu mucize romanlarıdır. Yapıt türünün kurucusu David Garnett'tir (1892-1981). Ünlü romanı *Lady into Fox* (1922) klasik bir İngilizce'yle ve duyguları ele vermeyen, Swiftçe bir yüzle bir İngiliz beyefendisinin bir gün eşiyle birlikte kırlarda dolaşırken ansızın bir çığlık duymasını ve geriye döndüğünde eşinin tilkiye dönüştüğünü görmesini anlatır. Tilkiyi eve götürür, daha önce eşine gösterdiği sevgiyi ona gösterir, ama tilkinin üzerinde giderek tilkilik eğilimleri egemen olur, evden kaçar, bir erkek tilkiyle yaşar, bu arada kocası küçük tilki yavrularına da sevgiyle bakar, ta ki sonunda tilkiye dönüşen eşin kocasının kolları arasında köpeklerce parçalanışına dek. Koca üzüntüden öleceğini sanır, ama ölmez, daha sonra yeniden evlenir ve yine mutlu bir biçimde yaşar. Garnett'in öyküye hiçbir açıklama getirmemesi de bu yapıt türünün özelliğiyle ilgilidir.

• COLLIER

Bu denemeyi sayısız yetkin kitap izledi. John Collier (1901-1980) *Maymun Eş* adlı kitabında snob nişanlısının yerine Afrika'dan yanında getirdiği akıllı bir maymunla evlenir ve iyi bir alışveriş yaptığının ayrımına varır.

• SYLVIA TOWNSEND WARNER, OSBERT SITWELL

Sylvia Townsend Warner'ın (1893-1978) romanı *Lolly Willows*'ta yaşlıca bir küçük hanımın yörenin büyüsüyle sevimli, sempatik bir cadıya dönüştüğünü görürüz. Osbert Sitwell (1892-1969) romanında (*The Man Who Lost Himself*) bir *doppelgänger* konusunu canlandırır: Bir adam trajik bir biçimde gençlik dönemindeki kendisiyle karşılaşır; *Miracle On the Mount Sinai*'de ise Sina Dağı'ndaki taş levhalar yeniden ortaya çıkar, ama göreliliğe dayalı çağımızda doğal olacağı üzere okuyunca herkes tümüyle değişik yasalar çıkarır ondan ve bir jeolog bilimsel merakı sonucu onları un ufak eder. Clemence Dane ise romanında (*The Moon is Feminine*, 1938) kahraman sevgilisini herkesin yeşil olduğu bir öte-ülkeden gelen yabanıl, genç bir deniz tanrısının hatırı için bir Yeşil Çocuğa bırakır.

• ROSE MACAULAY

Kadın yazarlar mucizevi öğenin sunduğu özgürlüğü ruhbilimini daha ayrıntılı ve daha yeni kılmakta kullanırlar: Örneğin, Rose Macaulay'in romanında (*Keeping up Appearenceces*) kadın kahraman iki ayrı karakterde yaşar: Daisy kendisidir, Daphne ise öyle görünmek istediği varlıktır.

• YENİ MİTOS

Mucize romanı dünya görüşü açısından iki değişik yöne sahiptir: Bir yandan neofrivolizm, yani gerçekliğin oyunumsu bir biçimde hiç dikkate alınmaması özelliğine, öte yandan ise yeni mitosu arayan ve giderek daha genel bir biçimde duyumsanan arzuya yönelir. Mitos olmaksızın yazın olmaz; doğalcıların mitosu atalardan miras kalan karakter özellikleri, sınıf savaşı, ilerleme, var olma savaşıdır. Zamanla bu kavramlar, gerçeklik içerikleri kalmış olsa da, imgelemi sarma güçlerini yitirdiler; tanrısallıkları sona erdi. Yirmili yıllarda eski mitolojiler geçici olarak çok aranır oldu. D. H. Lawrence Meksikalı yerlilerin tanrılarına yöneldi, Thomas Mann Mısır mitosları içine götürür bizleri, Fransız Giono ve ve İsviçreli Ramuz doğanın mitik güçlerini dile getirirler, Alman Blunck ve başkaları da erken Germen mitoslarını canlandırır, John Cowper Powys ise Kelt söylencelerine yeni bir can katar.

• POWYS

J. C. Powys'in (1872-1963) ilk ve en iyi romanı *Wolf Solent*'te mitos henüz neredeyse yalnızca bir atmosfer belirimidir. İngiliz ilçesinde Gizemin sürekli olarak ortalıkta gezindiğini duyumsarız; ama gizem henüz çözülmez, bir ad verilemeyen bulanık bir sezgi olarak kalır. Dostoyevski kahramanlarının düşlerinde gizlenen anlatılmaz ve insanı dehşete salan derin anlamdır bu.

• *GLASTONBURY ROMANCE*

İkinci romanı olan çok geniş kapsamlı *Glastonbury Romance*'te (1932) mitoloji artık bilinçlidir, Gral Söylencesinin öğeleri canlanır. Karakterlerine tuhaf bir ikilik egemendir:

Büyük İngiliz gerçekçiliğinin katı, belirli konturlarıyla çizilmiş, çok canlı karakterlerdir, ama içlerinden pek çoğunun öyle özellikleri vardır ki otuz yıl önce bir roman kahramanında olması düşünülemezdi: İçlerinden biri Güneşle kişisel olarak kötü bir ilişki içindedir, Güneş de ona karşı aynı tutumu sergiler, bir başkasının evinde akşamları rahat İngiliz koltuklarına ölü bir çift oturur ve söyleşirler, bir üçüncüsünün gözleri önünde Kral Arthur'un efsanevi kılıcı Excalibur gökten yere düşer vb.

Powys modern romanın tüm akımlarının yetkin bir özetleyicisidir. Gide'den, Proust'tan, Lawrence'tan, Freud'dan çok şey öğrenmiştir, İngiliz yazınında derinlik psikolojisinin en iyi temsilcisidir. Dünya görüşünde erotizm merkezde yer alır, ama bunlar erotizmin tuhaf, yolunu şaşırmış biçimleridir; bunların insan ruhundaki ve toplumdaki seyrini tüm öncüllerine göre daha gözüpek bir biçimde açımlar. Tuhaf erotizm, romanlarının zaten hastalıklı, dekadan ve hayaletimsi atmosferini artırır yalnızca.

Powys düşüncelerini çok iyi incelemelerle de açımlamıştır, Lawrence'a benzer bir yaşam bilgeliğini öne sürdüğü *Defence of Sensuality* (1930) adlı kitabı bunlardan biridir: Erken Dünya kumları üzerine uzanmış olan ve güneşin, yaşamın tadını çıkaran ve uygarlığın o kaynaşan ve bencil dış görünüşüyle ilgilenmeyen "Ichtyosaurus"-benlik'ten söz eder. Her birimizin içinde, derinlerde bu Ichtyosaurus, bu olağanüstü eskil hayvan yatmaktadır ve aslolan da yalnızca odur. *The Pleasures of Literature* adlı kitabındaki yazınsal konulu denemeleri de çok güzeldir.

Powys gibi tuhaf bir yazar, her ne denli büyük bir sanatçı da olsa yapmacıklığa düşmekten güçlükle kurtulur. Daha sonraki büyük romanları, *Jobber Skald ve Maiden Castle* artık sanki ilk iki romanının taklitleri gibidir ve en son yazıları ise tümüyle katlanılmaz şeylerdir: Yeraltı dünyasına yolculuk, ahlaksal açıdan *'vivisection'*a[6] karşı çıkış vb.

• T. S. ELIOT

Lirik şiirde yirmili yılların denemeci ve yenilikçi ruhunun en başta gelen ozanı Amerika kökenli T. S. Eliot'tır (1888-1965). Daha önceki dönemine ait şiirleri belli bir ölçüde Browning'i anımsatır; çok karmaşık ve incelikli portreler, monologlardır bunlar, ruhsal çözümlemedeki keskinlik güçlü yanlarıdır. Bu şiirlerin sözünü ettiği insanlar çağın içsel yavanlığının hüzünlü taşıyıcılarıdır. T. S. Eliot çağın her türlü içeriğiyle hesaplaşmıştır, onların boş olduğunu bilir, geride hiçbir şey kalmayacaktır, tam bir çözülme, ayrışmadır. *Waste Land* adlı kitabı bu büyük boşluğu açıklamaktadır. Biçim de ayrışmakta, birbiriyle gevşek bir bağlantısı olan tümcelere ve sözcüklere dönüşüp dağılmaktadır. Bu hiçlikten intihar ya da Katolisizm dışında bir çıkış yolu yoktur. Eliot sonuncuyu seçer. Giderek daha güç bir biçimde izlenebilen şiir dizilerinde yeni dinsel kanısını açıklar; bizde de sahnelenen tiyatro oyunu *İntihar ya da Katedral*'de buna bir biçim verir, kahramanı İngiliz din şehidi Thomas Becket'tir.

6) Vivisection: Bir hayvanı canlıyken kesip biçmek. (ç.n.)

Şiirlerinin tadına bu işten anlamayan bir yabancı pek seyrek olarak varabilir; yazınsal incelemeleri daha da ilginçtir (*The Sacred Wood* vb.). T. S. Eliot yeni klasisizmin en başta gelen İngiliz yandaşıdır; romantizmin anarşisini yargılar, ben-kültünü, duygusallığını yargılar ve bilinçli yaratının, kurallara bağlı kalan klasisizmin birincil olduğunu öne sürer; Racine'e, Ben Jonson'a Shakespeare'den daha çok değer verir. En büyük temsilcisi Fransız Paul Valéry olan tümüyle *entelektüel* bir sanat anlayışına sahiptir.

• HUGHES

Yirmili yıllarda, Dünya Savaşı öncesi zamanların çocuksu ses tonunun terk edilişiyle aynı zamanda, bir tema olarak çocukluk çağı keşfedilir. Bir yandan yazarların tüm yaşamımızın daha çocukluğumuzda belirlendiğinin ayrımına varmalarını Freudcu ruh çözümleme sağlamış, öte yandan Proust çocukluk çağı anılarımızın sanatsal bir biçimde nasıl değileceğini öğretmiştir. İngiliz yazınında bu akımın en yetkin yaratısı Richard Hughes'un (doğ. 1900) romanı *High Wind in Jamaica*'dır. Bu romandaki çocuklar yazınsal öncüllerinden tümüyle değişik çocuklardır. Sevimli ya da yaramaz ve masum yaratıklar değillerdir, geçen yüzyıl romanının çocuk karakterleri gibi küçük yetişkinler de değillerdir, ayrı bir dünyada, mitosla özdeş olan çocuk dünyasında yaşamaktadırlar. Roman yirmili yılların en ilginç denemeleri arasındadır.

GERÇEKÇİLER

Önceki bölümden İngiliz romanının gerçekçilikten tümüyle koptuğu ve tümüyle yeni patikalarda ilerlediği, gerçeklik üstü bir gerçekliğe, mucizeye, mitosa doğru ilerlediği sanısı uyanabilir. Yirmili yılların sonunda biz de öyle sandık. Şimdi artık biliyoruz ki, mucize romanı ve zamanla ilgili denemeler yalnızca bir modaydı; ağırlaşan siyasal ve ekonomik koşullarda bu moda geçti gitti; yirmili yılların belirsiz, ama kendisine güvenen dünyasının, insanın hâlâ güzel ve yeni bir dönemin başlayacağına inandığı dünyanın sonu geldi. Bu yıllar geçti ve onlarla birlikte sanki Batılı insanlar da gençliğinden bir şey yitirdi.

• WALPOLE

Ama yirmili yıllar boyunca da bu denemecileri yalnızca seçkinler benimsedi. Başarıya ulaşanlar o zaman da ve o zamandan beri gerçekçiler oldu. Taşra İngiltere'sinin sessiz içsel bunalımlarının yazarı Sir Hugh Walpole (1884-1941) bunlardan biridir, çok çalışkan bir yaratıcıdır, tarihsel romanları ve hayalet romanları da vardır.

• MAUGHAM

W. Somerset Maugham (1874-1965) öyküleriyle, romanlarıyla ve tiyatro oyunlarıyla anakarada da günceldir ve buna hakkı vardır. En yetkinleri egzotik konulu romanlarıdır, *The Trembling of A Leaf* (1921), *The Casuarina Tree* (1926) ve ressam Gauguin'den

söz eden romantik yaşamöyküsü *The Moon and Sixpence*; bunlarda yirmili yılların Avrupa-yorgunluğuna, Güney denizlerine duyulan arzuya esprili ve sarsıcı bir anlatım getirir. Daha sonraki büyük kent romanları arasında en yetkin olanı *Tiyatro*'dur ve yaşlanan bir kadın tiyatro oyuncusunun yetkin bir portresidir. Maugham'ın sanatsal önemi geniş okuyucu kitlesinin de yirmili yıllar İngiltere'sinin evlilik ve sevi konularındaki özgür ve kolaycı anlayışının, Latin ve genellikle Güney bölgesi yaşamının daha aydınlık ve daha mutlu renklerine hayranlığın –bu güncelleştirme sırasında, örneğin, neofrivolizmi ucuzlatan Michael Arlen gibi düzeyi düşürmeksizin– tüm neofrivolizmin tadına varmalarını sağlamış olmasıdır.

• SAVAŞ ROMANLARI

Yirmili yılların sonunda İngiltere'yi savaş romanları sardı; bunların içinde Ralph Hale Mottram'ın (1883-1971) romanı *The Spanish Farm* (1927) ve Richard Aldington'ın (1892-1962) *Death of a Hero*'su (1929) belirgin bir yere sahiptir. Otuzlu yıllar boyunca doğalcı işçi romanları yine ön plana çıkar; bunlar İngiltere'de bilhassa işsizlikle, çalışması durdurulan maden yerleşmeleriyle ilgilidir.

• CRONIN

A. J. Cronin'in (1896-1981) *The Stars Look Down* adlı *Germinal* taklidi bunlar arasında anılabilir; Cronin'in önceki romanlarından biri, *The Citadel*, konusuyla, doktorların var olduğu savlanan gizlerinin sergilenişiyle büyük bir sansasyon başarısı kazanmış ve doktor romanlarının hiç de hoş olmayan bir biçimde çığ gibi çoğalmasına yol açmıştır.

• LLEWELLYN

İşçi ve madenci romanları arasında Richard Llewellyn'in *How Green Was My Valley* (Vadim *O Kadar Yeşildi Ki*) adlı romanı çok belirgindir; roman Gal madencilerinin eski ve yeni yaşamını tanıtır ve İngiliz halkçılığının Áron Tamási'yi[7] anımsatan türden mizahıyla, canlı figürleriyle, olağanüstü bir tada sahip yaşama sevgisiyle en görkemli yaratısıdır. Eski tür doğalcılıktan ayrıldığı noktalar, yaşamın trajik ve yavan görünümlerine göz yummamasına karşın, yine de, tekyanlı olmaması, Zola okulu gibi yaşamın iğrençliğini sergilemeye yanaşmamasıdır. Onun yerine, dünyada bu tür korkunç şeyler olsa da, yine de, duyumsadığımız şey şudur: Ey sevgili vadimiz, sevgili dünya ne de güzeldin!

• O'FLAHERTY

İrlandalı Liam O'Flaherty (1897-1984) *A House of Gold* gibi erken dönem romanlarında karanlık doğalcılığın araçlarını kullandı ve etkili oldu. Korkunç bir güce sahip bu yazılar İrlandalı köylülerin ve kent proletaryasının yaşamından ve histerik tutkularından söz eder. Daha sonraki romanları ucuz romanlardır, yazar ticari olanaklara karşı duramamıştır.

7) Áron Tamási (1897-1966): Macar roman yazarı. (ç.n.)

• PRIESTLEY

John Priestley (1894-1984) ile ilgili olarak da aynı şeyler söylenebilir; ilk yazıları çok sevimlidir ve içlerinden biri, *Angel Pavement* İngiliz orta sınıfının ekonomik bunalımlar sonucu ortaya çıkan içsel benzeşmelerini geniş bir gerçekçilikle betimler.

• BENTLEY

Kentsoylu ailesinin yükselişinden ve çöküşünden söz eden kronikler yeniden moda olur; İngiliz okuyucu kitlesi gününün durumuna neredeyse tarihsel bir açıklama arar; içlerinde en iyisi Phyllis Bentley'in (1894-1977) *Inheritence* adlı romanıdır.

• YENİ LİRİK ŞİİR

Auden, Spender, Isherwood, Cecil Day Lewis gibi yeni lirikler önceki kuşağın, T. S. Eliot'ın gizemli inceliklerinden kopar, aktivisttirler, toplumu dönüştürmek istemektedirler ve şiirleri Eliot'ın şiirleri gibi pek anlaşılır olmasa da, yine de, topluluk hizmetindedirler, işçilerin utkuya ulaşması için savaşım verirler.

• YAŞAMÖYKÜLERİ

Otuzlu yılların gerçekçi yaşam anlayışı, doğal olarak, İngiltere'de de tarihsel yaşamöykülerinin, romanların moda olmasını sağladı; bunlar büyük insanların gerçek yüzlerini ortaya çıkarır, onların gerçekte nasıl olduklarını ya da en azından uşaklarının onları nasıl gördüklerini gösterir. (Bu yapıt türünden ayrıntılı olarak Almanları konu eden başlık altında söz edeceğiz.) Yapıt türünü İngiltere'de geliştiren en güncel yazar Francis Hackett (1883-1962) pek çok kitabının yanı sıra *VIII. Henry* üzerine çok başarılı bir yapıt vermiştir. Fabrika ürünü gibi birbirini izleyen sayısız yapıt arasında kuru mizahı, yumuşak ses tonuyla ve gerecinin bolluğuyla Robert Graves'in geç Roma dönemine ilişkin iki romanı kolaylıkla göze çarpar: *Ben, Claudius* ve *Tanrı Claudius* (1934); Tacitus'un ölümsüz öyküleri onlar aracılığıyla bir kez daha dünya ölçüsünde başarı kazanır.

İngiliz sahnesi, G. B. Shaw bir yana bırakılırsa, bu dönemde de tıpkı önceki dönemde olduğu gibi ilgisizdir. İrlandalı Sean O'Casey'nin oyunları şablonun belli bir ölçüde uzağındadır.

2.
Alman Yazarları ve Ozanları

ANLATIMCILIK

Bu bölümün girişinde anlatımcı programın en önemli çizgilerine değinmiştik: Küçük sanat yerine büyük biçimlere gösterilen yenilenmiş saygı, *secession* yumuşaklığı ve süsleme yerine çiğ sesler, Püriten hatlar; dekadan kökenli her şeyin sonunun geldiği izlenimi yerine yeniden başlama ateşi; durağan dünya görüşü yerine dinamik olan; estetizm yerine aktivizm; geçmiş yerine gelecek kültü, gelecekçilik (fütürizm). Bir aşırılık olarak bu çizgilere *dadacı* akım katılır: Dünyanın anlamsızlığını anlamsız bir sanatla açıklamaktır amacı.

Tüm bunlar dünyanın her yerinde görülen bir olgudur; 1920 dolayında Fransız, İtalyan, Leh, Rus, Macar vb. yazınında da karşılaşılır. Alman anlatımcılığının, en güçlü bir biçimde gelişen ve neredeyse resmi akım durumuna gelen izmciliğin kendine özgü karakteristik çizgileri şunlardır:

• TOPLULUK

İlkin çok güçlü bir biçimde *collective* bir akımdır; tıpkı Ruslar gibi Almanlar da doğası gereği anti-bireyci eğilimdedir, ki bunu o zamandan beri siyasal tarih de göstermektedir. Alman anlatımcıları ben-biçimi yerine biz-biçiminden hoşlanırlar: Katmanlar, yığınlar, halk, insanlık adına konuşurlar. Doğalcılığın elde ettiği en büyük başarıyı, bireyselleştirme sanatını görmezden gelirler. Oyunlarında soyut tipler rol alır, çoğunlukla da özel adları olmaksızın: Baba, Oğul, Birinci Denizci, İkinci Denizci vb. Kolektivist dünya anlayışı ozanların yapısına uygun olarak toplumsal ya da dinsel biçime bürünür.

• DİL

Dilsel kışkırtma, bilerek uygulanan dilsel barbarlık Almanlara özgü bir şey değildir, ama Almanlar dillerinin daha esnek doğası dolayısıyla Latin yazınlarından daha ötelere gider; çözümleyici (analitik) Fransız ve İtalyan dilinin anlatımcı dil yenileme işleminin en önemli araçlarından, bireştirici Alman dilinin emrine amade olan en önemli araçlarından uzak durması gerekir: *Bileşik sözcüklerden*. Fransız yalnızca düşünceleri gözüpek bir biçimde birleştirir, Alman ise sözcüklerin kendisini bir araya getirir. İşte, bu yüzden, Alman anlatımcılığı Fransız izmciliklerine göre çok daha yabanıl, daha barbarca bir izlenim yaratır, niyetlendiğini tam anlamıyla gerçekleştirir.

• GELENEKLER

Fransız izmciliği köksüz bir fideyken ve çoğunlukla da köklü Fransızlar iş görmezken, Alman anlatımcılığı bilinçli olarak büyük geleneklere bağlıdır ve yazıntarihsel yerinden emindir. Atası Sturm und Drang'dır, ki onun tiyatro oyunları bu çağda da güçlü bir etkiye sahiptir, en ünlü anlatımcı oyunlardan biri olan Paul Kornfeld'in *Himmel und Hölle* adlı oyunu tıpkı Klinger ya da Lenz tarafından yazılmış gibidir. Ayrıca, romantizm akımlarından birine, Kleist'a, Grabbe'ye, Büchner'e ve lirik şiirde de en büyük ozana, Hölderlin'e bağlanır. Alman anlatımcılığı hasta bir çağ havasının ateşli durumudur, ama yine de Alman yazınının organik bir parçasıdır.

Anlatımcılıkta, denebilir ki, yalnızca programdır önemli olan. Bunun pek az yanı gerçekleşmiştir. Yirmi yıllık bir uzaklıktan eğer anlatımcı yazıları önyargısız olarak yeniden okuyacak olursak, neredeyse kalıcı hiçbir şey vermediklerini söylememiz gerekir, yalnızca bir lirik ozandır verdikleri ve o da programdan az çok bağımsızdır.

• OYUN

Anlatımcılığın en güçlü etkinliği Alman geleneklerine uygun olarak tiyatro oyununda gerçekleşti. Bu alanda zemini hazırlayanlar Wedekind ve Strindberg'ti. Anlatımcı oyun basitlik, anıtsallık ardındadır, atmosferik ve psikolojik etkileri bir yana bırakır, yalnızca insanı acıtan trajik tedirginliği haykırmak ister dünyaya. Karakteristik konusu kuşaklar savaşı, oğulların babaya karşı başkaldırısı, yani o bildik delikanlı konusudur. Walter Hasenclever'in (1890-1940) *Der Sohn*'unda, bu en iyi anlatımcı oyunda Wedekind'ce belirginleştirilmiş olarak sergilenen budur: Oğul, ana-babalar tarafından ezilen çocukları dünya ölçüsünde örgütlenmiş bir birlik içinde toplamak ister, baba oğluna karşı elinden bir şey gelmediğini görünce felç olur (apoplexy). Bir diğer temel tema Fritz von Unruh'un başkaldırıya dayalı, Kleist'ın en yabanıl anlarını anımsatan *Ein Geschlecht*'inde görülen kardeşler arası sevidir; bu yapıt aynı zamanda anlatımcıların ateşli barış arzusunu da dile getirir. Bu barış arzusunun en sarsıcı anıtı Reinhard Göring'in (1887-1936) *Seeschlact*'ıdır; Skagerrak çarpışması sırasında bir savaş gemisinin zırhlı kulesinde geçer. Ernst Toller (1893-1939) işçi ayaklanması konusunu dramatize eder. Büyük Yunan oyunları anlatımcı bir biçimde yeniden yazılır, örneğin, Hasenclever *Antigone*'yi, Werfel ise Euripides'in oyunu *Troyalı Kadınlar*'ı yazar.

• SAHNE

Anlatımcı tiyatro oyununun yeniliklerini geniş izleyici kitleleri için hazırlanmış olan sahnede kullananlar, tuhaf bir yüz anlatımı takınan komedi yazarı Carl Sternheim (1878-1942) ve özellikle Georg Kaiser'dir (1878-1945). Kaiser yaklaşık kırk oyun yazmıştır, yirmili yılların başında Alman sahnesine egemen olan odur. Oyunları çok değişiktir: İçlerinde *Die Bürger von Calais* (1914) gibi sarsıcı bir patetizme sahip –Rodin'in ünlü heykeline yazılmış bir metin– ağır tarihsel bir oyun vardır; *Die jüdische Witwe* gibi İncil'deki Judit'i anlatan tarihsel bir parodi ve kinik bir biçimde modern kurgusu olan ve Tristan ile Isolde'yi anlatan *König Hahnrei* vardır. Gelecekte geçen oyunları da vardır: *Gas*'ın kahramanı işsizliğe bir çözüm bulur, bu, işsizleri kısırlaştıran bir ilaçtır – ama insanlar onu dışlar ve sonunda kendi sevgilisi erkeğinin kendisini kısırlaştırdığını öğrenince onu ele verir. Bir de *Von Morgens bis Mitternachts* çok sarsıcıdır ve çağı çok iyi karakterize eder: Bir kasiyer bir gün istisnai olarak mesai saatleri içinde kente gider ve kendisi kafesinde otururken insanların sokakta gezip dolaştıklarını keşfedince çılgına döner.

• ÖYKÜ

Öyküde tiyatro oyununa kıyasla onlardan geriye daha az şey kalmıştır, Kasimir Edschmid'in (1890-1966) o zamanlar insanın tüylerini ürperten yenilikteki öyküleri, *Die Sechs Mündungen* günümüzde artık daha çok yapmacıklığıyla tüyler ürpertir, yazarlar da artık onlardan epey uzaklaşmıştır, okuması zevkli İtalya gezi notları ve röportaj-romanları yazmaktadır; bu arada, *Hans Fallada* (1893), *Der Junge Goedeschal* (1920) adlı gözüpek ve kargaşa dolu delikanlılık romanlarının yazarı o zamandan beri küçük insanlardan söz eden romanlarında kentsoylu beklentilerine karşılık vermektedir. Anlatımcı düzyazının en çok şey vaat eden yazarı Franz Kafka'ydı (1883-1924); kuru bir mizaha sahip kısa öykülerine ve bölümler halinde kalan romanlarına dünyanın en eski zamanlara dayalı hayaletimsiliği, insanın kötü niyetli yüksek mevki sahibi insanlara karşı verdiği umutsuz savaşı katmayı başaran tek kişidir; ama Kafka genç yaşta öldü, onu ancak ölümünden sonra keşfettiler. Anlatımcı düzyazının geç geliştiricilerinden biri olan Alfred Döblin (1878-1957) *Berlin Alexanderplatz* (1929) adlı romanında anlatımcı dili çok başarılı bir biçimde doğalcı ayrıntı betimleriyle birleştirir. Amerikalı Dos Passos'a benzer, romanı Amerikalı yazarın *Manhattan Transfer*'i gibi büyük kentin soluk alıp verişine kulak verir.

• LİRİK ŞİİR

Anlatımcı lirik şiirde ana temayı seslendirenler devrimci ozanlardır. Okuyucunun karşısına birlikte çıkmaktan hoşlanıyorlardı, örneğin, çok iyi bir çağ belgesi olan *Menschheitsdämmerung* (1920) adlı derleme mekanik uygarlığa, savaşa, zalimliğin her türüne karşı kendinden geçercesine yapılan bir protestodur. Bu cildin bir zamanlar güçlü bir etkisi oldu, ama o zamandan bugüne gelinceye dek çığ çığlıklar atan kişileri unuttuk ve bu kuşaktan ayakta kalan yalnızca iki sessiz ozan oldu: Franz Werfel ve Georg Trakl.

• WERFEL

Genç Werfel'in şiirleri insani iyiliğin şarkısını söyler. Bunlar Francis Jammes'i anımsatır, ama ona göre bir parça daha ilkesel, düşünülüp taşınılmış şiirlerdir, buna karşılık, içlerinde Jammes'in *secession*cu tatlılığı eksiktir. Topluluk duygusu onda kuşağın öteki pek çok ozanı gibi toplumsal bir devrim değil, dinsel bir duygu paylaşımı, insan-panteizmidir. Daha sonraları yetkin bir düzyazı yazarı olmuştur, bir başka başlık altında daha sonra romanlarıyla da ilgileneceğiz.

• TRAKL

Kuşağın en büyük lirik ozanı, hiç kuşkusuz, genç yaşta ölen Tirollü Georg Trakl'dır (1887-1914). Tüm yaşamını pek kalın olmayan bir kitaba adamıştır. İlk şiirleri Rilke'den ve Hofmannstahl'dan öğrendiği uyaklı şiirlerdir, ama çizdiği görünümler çok daha dağınıktır. Yeteneği Hölderlin'in etkisiyle özgür şiire döndüğü zaman olgunlaşmıştır. Tartım açısından belki de en güzel özgür şiirleri o yazmıştır. Sanki Hölderlin'in antik şiir ölçülerini çok duyarlı kulağa sahip bir insan parçalamış, karıştırmış ve kendi duygularını izleyerek yeniden kurmuş gibidir.

Genellikle Trakl'ın her şiiri sanki anlamlı bir bütünün parçalayıp daha sonra bu parçaları usçu hiçbir plan yapmaksızın birbirine eklemesi gibidir. Tüm şiiri ancak birkaç motiften oluşur, bunlar bir kaleydoskopun betimlediği görüntüler gibi beklenmedik kurgularla tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bahçe, göl, kum, yıldız, melek, oğlan çocuğu, kızkardeş, yokoluş, özellikle de yokoluş – ve dört renk: Mavi, kahverengi, kırmızı ve altın rengi... Şaşılası şiiri bunlardan oluşuyordu. Bir nörolog için, olasılıkla, dönüp dönüp karşımıza çıkan motifler yeni anlamlar sergileyebilir; kuşkusuz, bunlar Trakl'ın imgeleminde pek çok anlama geliyordu ve belki de şiirlerinin tuhaf, insanı dehşete salan öznel gücünü bu gizli anlam sağlamaktadır.

Yapıtını açtığımız zaman tümüyle anlam ötesi bir dünyaya ulaşırız, ama bu dünya Rimbaud'nun ya da Hölderlin'in geç dönem dünyasına göre dolaşmaya çok daha elverişlidir; Trakl'ın görüntüleri öyle dingin, öyle güzeldir ki insan onların bağlantılarını anlamasa bile bunun eksikliğini duyumsamaz. Ne söylemek istediklerini pek bilemeyiz, ama kimi görüntüler ve tüm şiirin atmosferi ozansal, düşsel güzelliktedir ve arı şiire karşı duyarlı bir kulağa sahip kişide uzun süren, acı dolu bir titreşime yol açar. Şiirin genellikle yaklaşamadığı, sözcüklerle anlatılamayan atmosferler oluşturur, çünkü kullandığı araçlar aşırı ölçüde kavramsaldır; bu dilden yalnızca müzik ve manzara resimleri sanatı anlar.

• DELİ OZAN

Trakl ruh hastasıydı ve bir deli olarak öldü. Onunla ilgili olarak da Attila József[1] ile ilgili olan şeyi duyumsarız: Şizofrenik ozanın normal bir ozana karşı öylesi avantajları vardır ki neredeyse kurallara aykırı bir yarışma söz konusudur. Normal ozan yalnızca esin

1) Attila József (1905-1937): Marksist Macar ozanı. Yaşamının son yıllarında şizofreniye kapılmış ve intihar etmiştir. (ç.n.)

perisinin geldiği saatte, imgelemini iyice zorlayarak ya da Rimbaud gibi yapay kendinden geçişler yoluyla alışılmış imgelerden kurtulma noktasına ulaşır ve şeylerde yeni, hiç görülmemiş ve yine de özlü bağlantılar yaratır – şizofrenik olan içinse bu doğal durumudur, eğer düşüncelerini ve imgelerini birbirine *beklenmedik* değil de alışılmış bir biçimde bağlamak istiyorsa, tüm gücünü toplaması gerekir. Attila József şiiri olumsuz bir süreç sayıyordu, bilincinde beliren aşırı ölçüde çok çağrışımların gereksiz olanlarını atması ve şiirin erek duyduklarını tutması gerekiyordu. Trakl da böyle yazmış olmalıdır. Şiirlerinde sürekli olarak karşımıza çıkan o birkaç motif herhangi bir anda şaşırtıcı bir bütün oluşturuveriyordu, bilincinin içeriğini ne zaman anlatsa bu her zaman için şaşılası bir şiir oluyordu.

Ama bu tür bir deliliği belki de hastalık belirtisi saymak doğru değildir, Trakl'ın deli olduğu için böyle şiirler yazdığını söylemek de doğru değildir. Bunun yerine şunu düşünmemiz gerekir, Hölderlin, Trakl ve Attila József birer kurbandı, yıpranmış, direnmeye elverişsiz sinir sistemlerini, gizemli ve sonsuz insani içerik kendisini dile getirmek, anlatmak için kör bir araç olarak kullanmış olmalıdır.

Toplum Bilimleri ve Ruhsal Çözümleme

Modern Alman yazınının gerçek gücü gökçeyazın değildir. Daha önce söylediğimiz gibi, iki savaş arasındaki çağda, çok da bilinçli ve kaygıyla düşünen kuşakların anlatım biçimi şiir ve öykü değil, düşünsel yapıt türleridir. Bu durum Almanlar için özellikle geçerlidir. Anlatımcılık fırtınası geçip gittikten sonra Almanya'da gökçeyazın bir iki istisna dışında yüce amaçlarını yitirir ve yalnızca eğlendirmeyi amaç edinir, denebilir ki, artık yalnızca hafif yazın vardır. Gerçek, çağdaş yazınsal yapıt türü bilimsel kitapların kesin türüdür.

• Bilim ve Sanat

Bilimsel yapıtlar daha önceleri de sanatsal bir değere sahipti. Eski büyük tarih yazarlarının çalışmaları ve bir iki düşünürün yapıtı yetkin bir dilsel anlatıma bürünebilmişlerdi. Deneme yazarları Montaigne'den beri bilim ve sanat arasında ortada bir yerdedir. Ve Voltaire'den beri de bilimin elde ettiği sonuçları anlaşılır bir biçimde güncelleştiren pek çok yetkin yazar çıkmıştır. Ama burada sözünü edeceğimiz kişiler bu üç kümenin hiçbirine dahil değildir. Dilsel anlatımın sanatsallığı tümünün de güçlü yanı değildir, örneğin, Frobenius ya da Jung iyi "yazarlar" değillerdir. Bu yapıt türüyle deneme arasında dünyalar kadar ayrım vardır; denemenin özelliği kısalıktır, yalnızca *bir tek* düşünceyi çeşitli yanlardan evirip çevirir, onunla oynar, buna karşılık, bu yazarlar düşüncelerin tüm dizgesini çözdükleri koca koca kitaplar yazmışlardır. Ve en az ölçüde bile güncel değillerdir; içlerinden birinin kendi yarattığı teknik terimler dolayısıyla da çok zor okunurlar. Peki, öyleyse bu kitapları yine de sanatsal yaratı kılan nedir? Bu, düpedüz, uğraştıkları bilimin ta kendisidir, yaratma yöntemi dolayısıyla bilimden çok bir sanattır. Gerçi şimdi ortaya çıkan insanların her biri sözcüğün skolastik anlamında da büyük bil-

ginlerdir, korkunç bir veri bilgisi ve filolojik bir duyunçla –bunları notlar aracılığıyla sergilemeseler de– çalışmaktadırlar, ama yöntemlerinin temeli yine de sezgidir. Gerçeğin ayrımına esinlenen ozan gibi varmaktadırlar. Dizgelerini ufak olgulardan kurmuyorlar da aynı anda şeylerin tam orta yerinde bulunuyorlar: Bu, *Wesensschau*'dur, yani özü gözlemlemektir. Olguların işi uyum sağlamaktır; ama özü gözlemlemenin tümüyle haklı olması da her nasılsa en önemli olan şey değildir: Yaratılarının yeniliği ve gözüpek güzellikteki yapısı aracılığıyla, söyledikleri şeye inanmasak bile, sanatsal bir görkeme ulaşır.

Eğer aynı konuyu bir bilgin ve bir ozan dile getirecek olsa, ikisi arasındaki kesin ayrım, bilginin yalnızca kavramlarıyla anlatması, buna karşılık, ozanın yapıtında her zaman için daha fazlasının bulunmasıdır, şiirin büyüsünün sezdirdiği kavramsal olarak çözülemeyen bir şeydir ve aslolan da bu söylenmemiş şeydir. Bu bilginler bu açıdan da sanatçıdırlar: Kavramsal dizgelerinin ardında anlatılabilenden de daha değerli olan bir anlatılmaz şey vardır. Özdeşleşme yoluyla anlaşılan bir şeydir bu. Toplum bilimlerinin düşmanları bu yüzden tüm bunların *sisli*, belirsiz, bilimsellik dışı olduğunu ileri sürerler – bununla da yalnızca özdeşleşme yeteneklerinin eksik olduğunu ele vermiş olurlar.

• DILTHEY

Toplum bilimleri sözcüğünü yayan ve yöntemini ilk kez işleyen Wilhelm Dilthey'dir (1833-1911). Ortaya çıktığı sırada yapacağı ilk iş bilimi o sıralar egemen olan doğal bilimlerden tam anlamıyla ayırmak ve var olma hakkını kanıtlamak olmuştu. Yüzyıl dönümü çağında artık dilcilikte, psikolojide ve tarih bilimlerinde olguculuğun, doğal bilimsel olgu ve yasa araştırma yönteminin egemen olacağı sanılıyordu (Bkz. Taine). Dilthey'e göre, toplum bilimlerinin yöntemi tümüyle başkadır: İnsani ve tarihi belirtilerin özünü *özdeşleşme* ve *çözümleme* yoluyla bulmak gerekir. Yöntemine kendisi *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* adlı muazzam kitabıyla ve *Erlebnis und Dichtung* adı altında topladığı dört adet, yazarlık açısından da çok cezbedici olan yazın tarihsel incelemesiyle örnek vermiştir (Lessing, Goethe, Novalis ve Hölderlin).

• GUNDOLF

Yazına en yakın duran bilimin, yazın tarihi alanında *düşünce tarihi*nin –verilen ad budur– doğum tarihi olarak 1911 yılı benimsenir. Richard'ın *Unger Hamann* adlı kitabı ve özellikle de Friedrich Gundolf'un (1880-1931) karşılaştırmalı yazın tarihine yeni bir temel getirdiği *Shakespeare und der deutsche Geist* başlıklı ilk büyük yapıtı 1911'de yayımlanır. Karşılaştırmalı yazın tarihi bir yazarın ya da ulusun yazınının bir başka yazar ya da ulus üzerinde yarattığı etkilerle ilgilenir. Olguculuk çağında bu etkiyi mekanik, niceliksel bir şey sayıyorlardı: Ozanın biri bir şey bulmuştu ve başka bir ozan bunu edilgen bir biçimde aktarıyordu onlara göre, tıpkı ulusların mal değiştokuşu yapmaları ama kendi aralarında hiçbir şeyin değiştokuşunu yapmamaları gibi. Gundolf, düşünsel aktarımda, o şeyin kimden alındığının değil, bu aktarımı yapan kimsenin önemli olduğunun ayrımına vardı; çünkü yaratıcı çalışmayı yapan oydu ve o değişiyordu; ilginç olan, bir yaratıcının neyi aldığı değil, bununla ne yaptığıydı.

• KAHRAMANLAR

Friedrich Gundolf, Stefan George'nin kapalı ve gizli iç çevresine dahildi ve büyük ozanın en başta gelen öğrencisiydi. Görkemli, günümüzde artık neredeyse aşırı görkemli düzyazısı kısmen Nietzsche'nin, kısmen George'nin dil yenileme çalışması üzerine kurulmuştur. Yazarlar üzerine yazmayı böyle başarmıştır ve yazdıklarının kendisi de başlı başına bir yazınsal yaratıdır. George'nin düşünce dünyasına uygun olarak, Gundolf'u öteki düşün tarihçileri gibi akımlar değil de büyük insanlar ilgilendirir: George'nin yeni kahramana saygısını bilime aktarır. Ona göre, büyük insan, ister eylem, isterse yaratı insanı olsun, tarihin usudur. Kitapları özü gözlemleyen sezginin yardımıyla birer dâhinin büyüklüğünü açıklamaktadır (*Goethe*, 1916; *George*, 1920; *Shakespeare*, 1928 vb.). Amacı o büyük kişiye layık hayranlık dolu saygıyı okuyucuda da uyandırmaktır. Etkisi yazın tarihi yazarlarının yarattığı etkiden çok daha geniş kapsamlıydı. O zamandan beri ününe biraz gölge düştü; retorik sunum biçiminin biraz aşırı olduğunu duyumsuyoruz, ses tonu ve bildiri arasında bir tür orantısızlık söz konusudur.

• KANTOROWICZ, BERTRAM

Ernst Kantorowicz (1884-1979) ve Ernst Bertram (1884-1957) Stefan George çevresine dahildir. İkisinin ortak yanı tarihte mitolojiyi, efsaneyi gerçeklikten daha önemli saymalarıdır. Kantorowicz Hohenstaufenli İmparator II. Friedrich üzerine yazdığı yetkin kitabında (1927) özellikle imparatorun kişiliğinin Ortaçağ'ın temel efsanelerine –örneğin, Deccal– nasıl girdiğini ve içinde nasıl eridiğini çizmeye çalışır. Ernst Bertram ise *Nietzsche* kitabına (1918) *Versuch einer Mytologie* adını verir; Nietzsche'nin öyküsünü değil, onun mitolojisini kurmak ister; çünkü "Alles Gewesene ein Gleichnis".

• STRICH

Öteki büyük yazın tarihçisi Fritz Strich (1882-1963) George çevresine yüz çevirmiştir. Onu ilgilendiren, düşüncenin sonsuz tipleridir: Başyapıtı *Deutsche Klassik und Romantik*'te (1922) klasisizmde insanın sonsuz arzusunun yetkinliğe yönelik olduğunu, romantizmde ise insanın sonsuz arzusunun sonsuzluğa yönelik olduğunu öğretir.

• CYSARZ

Üçüncü büyük yazın tarihçisi Herbert Cysarz (1896-1985) tuhaf, imalar ve fikirler açısından olağanüstü zengin, dopdolu ve güçlükle izlenebilen bir biçemle yazar ve bununla yazınsal yaşantının titreşimler yaratan tedirginliğini yansıtır. Başyapıtı kişiliğine çok yakın olan, hareketli *Alman Barok Şiiri* (1924) ile ilgilidir.

• GUARDINI

Romano Guardini (1885-1968) yazın tarihiyle felsefe arasında neredeyse bir geçiştir. Guardini Katolik bir papazdır, Berlin Üniversitesi'nde Katolik Dünya Görüşü kürsüsünde çalışıyordu. Kitapları (Aziz Augustinus üzerine, Pascal üzerine, Hölderlin üzerine, Dostoyevski üzerine) toplumbilimsel özdeşleşme ve çözümlemenin en derin yaratıları arasındadır.

• DİN TARİHİ

Yeni tür bilimselliğin etkisi Eskiçağ bilimi alanında da çok güçlü bir biçimde duyumsanır. Klasik filologların ilgisi bir önceki dönemde de tüm antik kültürü yaşatan kök olarak giderek daha yoğun bir biçimde Eskiçağ dinlerine yönelmişti. Şimdi bu din tarihi araştırması da sanatsal, yaratıcılığa özgü bir karakter kazanır. Bir zamanlar öğretilerinin ayrımına varılmayan İsviçreli bilgin J. J. Bachofen (1815-1887) keşfedilir. Bachofen artık açıkça mitolojilerin salt güzel masallar değil, temel gerçekliklerin simgesel açıklamaları olduğunu görüyordu. Yeni okul mitolojilerin karşısındadır ve özü gözlemleme, özdeşleşme yöntemini izler; bunun temsilcisi, yurtdışında da tanınmış, en önemli yazıları Almanca ve İtalyanca yayımlanmış olan Károly Kerényi'dir (1897-1973). Yeni din tarihinin en büyük adlarından biri olan Walter F. Otto (1874-1958) *Die Götter Griechenlands* adlı kitabında Yunan tanrılarından gerçekten yaşayan kişilerden söz edercesine söz etmektedir; iç dünyalarını görmeye çabalamaktadır gerçekten nasıl olduklarını anlamak için. Geçen yüzyılın din tarihinin yaptığı gibi, insanların tanrılardan ne istediğini, onları nasıl ve niçin buldukları doğrultusunda değil, tanrıların insanlardan ne istedikleri doğrultusunda yazar.

Buraya dek sözünü ettiğimiz bilginler bir yenilik yapsalar da resmi bilimin çerçevesini aşmadılar, tümü de üniversite öğretim üyesiydiler. Şimdi sözünü edeceklerimizi ise üniversiteler gerçek bilgin olarak benimsemiyordu, sanatsever sayıyorlardı onları: çünkü kısmen işledikleri bilim, kısmen de yöntemleri tümüyle yenidir, resmi bilim dizgesiyle bağlantısı yoktur. Frobenius'un, Spengler'in ve Keyserling'in uğraştığı bilimin adı bile yoktur, o denli yenidir: Kültürün tüm belirtilerinin ortak özünü anlamak isteyen bireşimsel bilimdir bu. Spengler buna *kültür morfolojisi*, yani kültür biçimbilimi adını veriyor. Kültürü yine romantikler gibi yaşayan bir organizma olarak görüyorlar ve onun doğasını betimlemek istiyorlar.

• FROBENIUS

Leo Frobenius (1873-1938) odasından çıkmayan bir bilgin değildi; yaşamını keşif gezileriyle geçirdi ve zenci şarkılarını ve söylencelerini, mağara ve kaya resimlerini derleyerek Afrika kültürünün büyük ölçüde bilinmeyen eski tarihini araştırdı. Bu arada, insanlık kültürünün pek çoğunun yanı sıra temel oluşturan iki biçimi olduğunun ayrımına vardı; bunun birine *Aethiop*, ötekine *Hamita* der (Schicksalkunde). Ama insanın aslında Alman ve Fransız kültürünün karşılaştırılmasından söz edildiğinin ayrımına varması için aşırı biçimde satır aralarını okumasına gerek yoktur. Şu tuhaf sonuca, Fransızların tutkulu ve tartışmayı seven, geçinilmesi güç, savaşçı bir halk, buna karşılık Almanların düşçü, kardeşçe duygular taşıyan uysal bir halk olduğu sonucuna ulaştı. Bu tuhaf bakış yönteminde Dünya Savaşı sonrası yıllarının Almanya'sı dile gelmektedir.

• SPENGLER

Oswald Spengler'in (1880-1936) büyük yapıtının, *Untergang des Abendlandes*'in (1918-1922) yaşantı temeli de aynı biçimde Dünya Savaşı ve Alman yenilgisi olmalı. Bu şaşılası kitaba, yeni Alman yazınının bu en büyük yaratısına pek çok kez göndermede

bulunduk. Öğretisine göre, kültürden değil, kültürlerden, kültür çevrelerinden söz etmek gerekir. XIX. yüzyılda düşünüldüğü gibi doğrusal bir gelişme çizgisi yoktur, kültür bir daire çizer ve zaman zaman baştan başlar. İlkel ve yabanıl bir Merovenj dönemiyle yola koyulur, en yüksek noktaya ulaşır, ondan sonra uygarlığa geçer, yavaş yavaş yaşlanır ve ölür. Kültürün baharı, yazı, güzü ve kışı vardır. Onu taşıyan halk kültürün ölümünden sonra olasılıkla bir Fellah-halkı olarak yaşamını sürdürür; ölmüş olan kültürün yerini ise yeni bir kültür alır. Hindistan, Çin, Mısır, Antik, Arap (Yahudi ve Eski Hıristiyan da buraya dahildir) ve günbatımı yaklaşan Batı ya da Faust kültürü bu tür kültür çevreleridir.

Buraya dek anlayışı romantik felsefeyle, Herder ve Hegel'in tarih felsefesiyle çakışıyor. İnsanı korkutan yan, Spengler'in asıl uğraşısı, yani matematikçilik ortaya çıkınca başlıyor. Kültürlerin yazgısını hesaplamak, olayları yaklaşık bir kesinlikle önceden kestirmek olanağı vardır: Çünkü yükselme ve çöküş her kültürde aynı biçimde, yasalara uygun olarak karşımıza çıkıyor. Kimi kültür çevrelerinin olguları birbiriyle koşut kılınabilir, yalnız her bir döneme öteki kültür çevresinde neyin karşılık geldiğini bilmemiz gerekir: onunla "çağdaş" olan nedir? Çizelgeler hazırlar: Antik kültürde Caesar olan, Arap'ta Muhammed, Faust kültüründe Cromwell'dir; uygarlık onlarla başlar. Hint Yoga, Antik Platon ve Aristoteles, Arap El Farabi ve İbn Sina, Batılı Kant, Fichte, Hegel "çağdaştırlar": Büyük filozoflar çemberinin belli bir noktasında, güzün sonuna doğru çıkarlar ortaya. Biz artık kültürün kışında yaşıyoruz; bizim çağımızın karşılığı Mısır'da Hyksoslar, yabancı fatihlerin egemenliği, Antik'te Büyük İskender'in komutanlarının çağıdır. Bundan sonra gelecek olan şudur: "Caesarcılığın gelişmesi, sıkı siyasetin paraya baskın gelmesi, siyasal biçimlerin giderek daha da ilkelleşmesi, ulusların içeriden parçalanıp biçimsiz halklara bölünmesi; bunları ilkel, zalim karakterdeki imparatorluklar daha sonra yeniden birleştirecektir." Barbarlık çağı gelmektedir, dünyaya silahlar egemen olacaktır, insanlar yavaş yavaş her şeyi unutacak, Batı kültürü ölecektir; Spengler kültürümüzün can çekişmesine iki yüz yıl vermektedir.

Fransızlar ve İngilizler Spengler'i bir savaş sonrası Alman havasının hastalık belirtisi olarak tümüyle yadsıdılar. Onlar tam da o sırada kazanmışlardı savaşı – zor günlerin tam şimdi başladığına nasıl inanabilirlerdi ki? Ama Alman eleştirisi de olağanüstü bir kayıtsızlıkla karşıladı onu; öneminin bir kanıtı sayılabilecek böylesi genel bir kayıtsızlığa bilimsel pek az yapıt yol açmıştır. Bilginler özellikle bir iki verisine itiraz ettiler, örneğin, Eskiçağ portre heykelciliğinin onun belirttiği tarihten daha önce başladığını belirttiler ve buna benzer önemsiz kanıtlarla ona saldırdılar. Oysa, Spengler'in dizgesinin verilerinin kesinliğine dayalı olarak ayakta durması ya da yıkılması söz konusu değildir. Ciddi itiraz, Spengler'in tüm düşüncesinin analoji ilkesine dayalı olduğudur: Ona göre benzeri koşullar benzeri sonuçlara yol açmaktadır. Bu ise yalnızca doğa bilimlerinde doğrudur; tarihte yaratıcı bir gelişme vardır, her an yeni ve hesaba katılamayan mucizeler getirebilir.

Ama bırakalım da tarih bilginleri bu konuda tartışsınlar. Yazın tarihi için Spengler'in büyüklüğü kuşkusuzdur. Yalnızca biçeminin görkemli açıklığı dolayısıyla değil (ona gerçekten de "bulanık" Alman demek olanaksızdır!), yalnızca tarihi aydınlatan olağanüstü fikirleri dolayısıyla da değil, ilk başta tarihin tümünü sanatsal bir yaratıya dönüştür-

düğü için, insanlığın geçmişini yetkin bir kuruluşa sahip bir yapıya dönüştürdüğü için sanatsal bir değere sahiptir, gerçekleştirdiği şey yalnızca en büyük sanatçılara özgü bir eylemdir: Anlamsızlığa anlam kazandırmıştır.

• KEYSERLING

Kont Hermann Keyserling'in (1880-1946) kişiliği Spengler'in yanında soluk kalmaktadır. *Die neuentstehende Welt*'te (1926) dünyanın geleceğini oldukça iyimser bir biçimde çizmekte ve *Das Spectrum Europas*'ta (1928), bir zamanlar Herder'in yaptığı gibi, Avrupa halklarının üzerine düşen görevi belirlemektedir, ama, Herder'in tersine, aristokrat yaşam biçimleri dolayısıyla sempati duyduğu Macarlara dalkavukluk yaparak görevler verir. Keyserling'in Darmstadt'taki "Schule der Weisheit"ı uzun süre Alman düşünsel yaşamını tutuşturan noktalardan biri olmuştur. Yaşam felsefesini bir dizge halinde ortaya koymamıştır: Şeyleri özdeşleşme yoluyla gerçekleştirilen tanıma gücüne dayanarak yeniden yaratmak gerekir.

• SCHELER

Max Scheler (1874-1928) çağın büyük ahlakçısıdır, dinsel ahlakla ilgili değerleri doğal bilimlere dayalı yüzyıl sonunun üzerlerine yüklediği tüm görelilikten kurtarmak (*Rehabilitierung der Tugend*), salt değerleri yeniden bulmak (*Vom Ewigen im Menschen*) istemektedir.

• RUH ÇÖZÜMLEMESİ

Ruh çözümlemesi bilimini ya da sanatını, herkesin bildiği gibi, Viyanalı doktor Sigmund Freud (1856-1939) bulmuştur. Dizgesinin ayrıntılı ilk açıklaması *Traumdeutung*'dur (1900). Ama geniş çevreler onu ancak Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında tanıdılar, anlaşılır bir dile sahip *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalys*'ini 1917'de yayımlamıştır.

• FREUD

Freudculuk çok güçlü bir ahlaksal ve bilimsel direnişle karşılaşmış ve savaş dolaylı biçimde bile sona ermemiştir. Yazın tarihinin Freud'un öğretilerinin doğruluğundan yana ya da karşısında bir tutum sergilemek gibi bir ilgisi yoktur, hatta öğretilerini tanıtmakla da ilgilenmez. Ama insanın anlayışı ne olursa olsun Freud kuramının bugün artık soluduğumuz havanın içinde olduğu konusunda bir kuşku yaratmak olanaksızdır, hatta ateşli muhalifleri bile belli bir ölçüde Freudcu bir biçimde düşünmektedirler. Modern çağın bunca kesin bir güce sahip pek az düşüncesi vardır. Bizleri yalnızca Freudculuğun yazını ne ölçüde etkilediği ilgilendirecektir.

• İTİRAF

Bildiğimiz gibi, psikanalitik yöntem hastanın her şeyi anlatmasına dayalıdır – özellikle de anlatmayı hiç istemediği şeyleri. Freudculuk insanların gizli sırlarını anlatmasını kolaylaştırmış ve böylece yazınsal açıdan okuyucuları itiraflarda bulunan, *exhibitionist* (sergileyici) yazarlar, sınırlayıcılıktan uzak özyaşamöykülerine, örneğin, Proust'u anla-

maya ve onu kolayca izlemeye hazırlamıştır. Yazarlar, Freud ve Proust'tan beri, öncesine göre hiç kuşkusuz daha açık konuşmaktadırlar; tatsız abartılar da eksik değildir.

• DERİN PSİKOLOJİ

Freudculuk derin psikolojiyi yaygınlaştırmıştır. Dostoyevski çağında henüz bu dâhinin şaşılası derecede keskin bakışı olan şey bugün artık herkes için doğaldır: Ruhun derinliklerinde, yeraltındaki zincire vurulmuş titanlar gibi, daha doğrusu pek iyi zincirlenmemiş ve zaman zaman yeryüzüne çıkan titanlar gibi karanlık ve gizemli güçler bulunmaktadır. Yazın derin psikolojinin keşiflerinden yararlanmaktadır; Fransız usçu psikoloji artık geçmişin malıdır.

• ÇOCUKLUK ÇAĞI

Freud'a göre, Wordsworth haklıydı: "The child is father of the man", çocuk insanın babasıdır. Her şey çocukluk çağından gelmektedir, yazgımızı bilinçaltımıza gömülmüş çocukluk çağı yaşantılarımız belirlemektedir. Yazında belki de Freud'un bu belirlemesinin yankısı söz konusudur en çok. Yazını Freud'un ve yine Proust'un izindeki yetkin ve daha az ölçüde yetkin çocukluk çağı anıları kaplamıştır.

• DÜŞ

Freud bilinçaltı gizlerine ulaşmak için düşleri aracı olarak kullanır. Düşler ki, şimdiye dek ozandan başka hiç kimse onları ciddiye almamıştı. Bundan dolayı, romantizmin bir zamanlara ait imparatorluğu yeni bir önem kazanmıştır, düşler, sezgiler, boş inançlar, usun berisinde ve ötesinde yer alan dünya; ozanlar Freudcuların bilinçaltı dediği usdışını, *mucize*yi yapıtlarına boca etmek konusunda yeni bir itici güç ve cesaret kazanırlar.

• İLKEL İÇGÜDÜLER

Freud yaşamının son döneminde bakışlarını bireysel psikoloji sorunlarının ötesinde kültürün tümüne yöneltmiştir. *Ölüm duygusu*nun, bunun ruhtaki yaşama gücüne karşı sürekli olarak savaşımının ayrımına varmıştır, ki bu savaşım en büyük betimleyicisini Thomas Mann'da bulmuştur; insandaki ilkel içgüdülerin ve yabanıllıkların uygar dünyada sürekli olarak nasıl da deli gömleği içinde dolaştıkları ve modern çağ insanının zaman zaman bir tür simgesel yöntemle yabanıl arterlere çıkmasının ne denli yaşamsal önemde olduğu konusunda bir kitap yazmıştır. Bu son dönem kitaplarıyla Freud'un yaşamı boyunca verdiği yapıtların yolu da düşünsel bilimlere, kültür morfolojisine ve çağın sonunun ne olacağını araştıran bunalım yazınına çıkar.

Freud'un kendisi yetkin bir yazardır da, çözümleyiciler kümesindeki tek biçem sanatçısıdır. Her zaman açık ve her zaman esprilidir; öylesine esprilidir ki bilimi yalnızca kendini beğenmiş bir kılık altında görmek isteyen ve en kutsal inancı konusunda bile şaka yapabilen kişiyi anlamayanların gözünde bu durum onun yapıtına zarar vermektedir.

Psikanalizin yazınsal açıdan tehlikesi mekanizme yol açmasıdır. Büyük yazarlar Freud'dan da önce Freud'un yöntemli bir biçimde çözümlediği pek çok şeyi biliyorlardı, ama bilgileri

bir dâhinin ansızın gözüne çarpan bir şeydi, bu yüzden onu sanatsal olarak değerlendirme olanağı vardı. Freud'un keşifleri elkitaplarından da öğrenilebileceği ve her sıradan psikanalist ruhun gizemlerinden rahatça söz edebileceği için bu gizemler sanatçı adına tümüyle kullanışsız bir hale gelecektir. Yazar yalnızca kendi kendine ayrımına vardığı şeyi ve de başkasının henüz ayrımına varmadığı şeyi, yalnızca kavramsallaştırılmamış olanı, kendisinin kavramsalllaştırması gereken şeyi yazabilir. Freudculuğun elde ettiği sonuçları şimdiye dek yalnızca iki ünlü yazar doğrudan doğruya kullanmıştır: Werfel ve O'Neill. Onlara da yararından çok zararı olmuştur. Durum, genellikle, yaratıcının psikanalistin işgal ettiği alanlardan geri çekilmek zorunda kalmasına ve böylece psikanalistin, en azından geçici olarak, yazının konu bakımından yoksullaştığı sonucuna varmasına yol açar.

• JUNG

İnceleme alanına ilkel halkları ve dinleri de çeken İsviçreli C. G. Jung (1875-1961), Freud'un yapıtını daha başka alanlara da yaymaktadır. Jung aslında bireysel bilinçaltıyla sınırlı kalmaz, ona göre *kolektif bilinçaltı* da vardır, insanlığın ortaklaşa çocukluk çağı anıları, ilkel yaşam biçimleridir bunlar; insanın yaşamında tıpkı bireysel anılar gibi bunların da rolü bulunur. Bu bakış açısı düşünce bilimi için çok daha verimli olabilir. Jung *Psychologische Typen* adlı yapıtıyla çağın tipolojik tutkusuna da hizmet etmiştir ve bu yapıtta yazınsal açıdan belki de en kullanışlı tipolojiyi kurmuştur: İnsanlar kısmen *dışadönüktürler*, tüm ruhsal yapılarıyla dışarıya yönelirler, kısmen de *içedönüktürler*, ruhlarıyla iç dünyaya yönelirler, dünyayı benlikleriyle süzerler.

• ADLER

Ruh çözümlemesinin bir başka yöntemi *bireysel psikoloji* adı verilen yöntemdir ve kurucusu bir başka Viyanalı doktor Alfred Adler'dir (1870-1937). Freud belirleyici çocukluk çağı yaşantılarından cinselliğe ilişkin olanları belirginleştirirken Adler, özsaygı sorunlarını belirginleştirir. Çevrilmesi çok güç olan *Minderwertigkeitsgefühlt*'ü, azınlık duygusu ya da az değerde olma duygusunu bulan odur. İnsanın eylemlerinin en önemli itici güçlerinden biri kendisini çevresine göre daha az değerli duyumsamasıdır ve bu duyguyu aşırı biçimde dengelemektedir, değer bakımından yine de altta kalmadığını kanıtlamaya çabalamaktadır. Acaba Adler psikolojisi yeni yazını etkilemiş midir? Bu soruyu yanıtlamak çok güçtür, çünkü Adlerci akımı Freudcu akımdan ayıran şey, insan bilgisine sahip Dostoyevski bir yana, Stendhal ya da Thackeray gibi yaratıcıların her zaman için bilincinde olduğu şeyleri bilince çıkarmasıdır.

ROMAN

Thomas Mann Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında uzun süre yalnızca kuramsal yapıtlar vermiştir (*Friedrich und die grosse Koalition*, *Betrachtungen eines Unpolitischen* vb.); bunlarda, ortaya çıkan büyük sorunlarla ilgili olarak kentsoylu tutumuna açıklık getirir.

• *ZAUBERBERG*

Yeni döneminin ilk romanı *Der Zauberberg*'dir (1924). *Zauberberg*, Huysmans'ın ve çağdaşlarının yapıtları gibi, "söyleşi romanı"dır. Karakterleri bir verem sanatoryumunda yaşamaktadırlar; ay, düşündükleri en küçük zaman birimidir ve böylece gerçekten olduğu gibi simgesel olarak da (çünkü zamanın, hızla ilerleyen çağın dışındadırlar) en önemli konular üzerine konuşacak vakitleri vardır.

Daha önceleri de söylediğimiz gibi, Thomas Mann kendisini hiçbir düşünceye teslim etmez, şeyleri her zaman için iki yandan görür. Bu ikiyönlü bakış *Zauberberg*'de yapısal bir ilkeye dönüşür: Kitap *antitetik* (karşıt) yapıdadır, şeyleri her zaman aynı anda iki yönüyle tanıtır. Ortalama bir Alman genci olan Hans Castorp'un ruhu üzerinde iki ruh çekişmektedir: XIX. yüzyıl düşünce dünyasının temsilcisi hümanist Settembrini ve Yahudilikten Cizvitliğe geçen ve tam o sırada oluşmakta olanları temsil eden Naphta: Usdışı tarihsel güçlerin us karşısındaki üstünlüğü ya da görünüşteki üstünlüğüdür çarpışan.

Ama roman bunun da ötesinde bir antitetik niteliğe sahiptir; bu romanın merkezinde yer alan ve antitetik Thomas Mann'ın yaşamı boyunca verdiği tüm yapıtlarının temel sorunu: Yaşamı mı sevmeliyiz yoksa ölümü mü?

• ÖLÜM İÇGÜDÜSÜ

Thomas Mann yaşamı seven birinin ölümü de tümüyle yadsıyamayacağını biliyordu; çünkü ölüm yaşamın bütünselliğine dahildir, tıpkı biçimin içeriğe uyması gibi. Hans Castorp'un dedesinin iki tür karakterinden söz eder: Bunların biri yaşayan dede, bitkin düşmüş yaşlı beydi – öteki, katafalkta yatan ölü dededir, muazzam, simgesel bir büyüklüğe sahip seçkin kişidir. Ölüm biçimdir, yaşam kaostur, ölüm temizdir, yaşam temiz olmayan bir ayrışma sürecidir, ölüm kalıcıdır, yaşam geçicidir. Ahlaksal ve düşünsel ideallerimizin tümü de ölümün yüceliğine ulaşmaya çabalar. Ölüm ruhtur, yaşam maddedir.

Ruhu ölüme yaşama içgüdüsüyle aynı güce sahip bir güdü sürükler. Ölüm güdüsü tarafında, yaşam güdüsü tarafında olduğu gibi, aynı yoğunlukta, kısmen ruhsal zevkler yem hizmeti görür. Bu ikisini tamamıyla birbirinden ayırmak olanaksızdır. Yaşamın en büyük anlarında her zaman ölümün tatlılığı da vardır, onsuz yaşama duygusu da tam olmazdı. Ruhta meleklerin savaşı yürürlüktedir: yaşamın ve ölümün meleklerinin savaşı. Gündelik yaşamın üzerine çıkan kişi içindeki iki meleğin savaş çığlıklarını duyar. Hans Castorp da sanatoryum yaşamı sırasında zorunlu olarak düşüncelere daldığı ve kafasında çekişen dünya görüşleri onu gündelik yaşamdan sıyırdığında ruhunda ölümün sirenlerini duyar. Bir kayak gezintisinde yolunu yitirir, yorgunluktan uyuyakalır ve o sırada donup kalma ile kalmama arasında, düşünde, yani içgüdüleriyle yaşam ve ölüm arasında bir seçim yapması gerekir. Uyumayı sürdürmek, donmak, ölmek daha kolay ve hoştur. Ama düşünün etkisiyle Hans Castorp gücünü toplar, uyanır ve yaşamı seçer: Yaşamak ölmekten daha iyi olduğu için değil – öteki insanlara karşı duyduğu iyilik ve sevgiden dolayı.[2]

2) *Zauberberg*'e ilişkin olarak kısmen büyük ölçüde eski bir yazımı izledim, *Hétköznapok és Csodák*'ı (Günlük Yaşam ve Mucizeler) ve bu yüzden okuyucudan özür dilerim. Öyle şeyler vardır ki, insan bir kez kavramsallaştırmışsa onları bir kez daha kavramsallaştırmak çok güç.

• HUMANUM

Bu melekler savaşında, aynı zamanda geçen yüzyılın insanı, hümanist Settembrini galip gelmiştir. Thomas Mann'ın ondan yana olduğunu, tehditkâr, belirli bir biçimi olmayan gelecekten yana olmadığını rakibi Naphta'nın intihar etmesi de göstermektedir. Çağın sorunları karşısındaki bu hümanist tutumu yetkin kısa romanları da açıklamaktadır: *Unordnung und frühes Leid*, *Mario und der Zaberer*.

• *JOSEPH*

Henüz bitmemiş olan İncil konulu muazzam üçlemesinde (*Die Geschichte Jaakobs*, 1933; *Der Junge Joseph*, 1934; *Joseph in Aegypten*, 1936), altmış yaş dolayındaki Mann, yirmili yılların genç roman yazarlarının bilinçli ve bilinçsiz olarak amaç edindikleri tüm sanatsal beklentiyi gerçekleştirir: Bu yapıtta o ironik, görünüşte *frivol* ve gizlice alabildiğine ciddi, mitoloji ve mucize arayışı içindeki akım –bu akımı Giraudoux, Garnett, Thornton Wilder, Bontempelli vb. ile ilgili olarak ele alacağız– koşulsuzca kalıcılık düzeyine ulaşır – tüm bunlar yaşlı ustanın yanında cüce kalırlar. *Joseph* romanı tarihsel romana bir çark ediş değil, herkesin aradığı yeni biçimdir, *mitik roman*dır. Daha önce düşünce biliminin en büyük başarılarından birinin din tarihindeki yenilenme olduğunu söylemiştik: Artık dinlerin tarihiyle yetinmeyip mitolojilerin sonsuz anlamını da aramaktadır. Mann'ın romanı bu çabanın bilimsel kitaplardan daha büyük boyutlu bir sonucudur. Bachofen'in[3] modern izleyicilerinin anladığı şeyi o betimlemeyi de bilir: yaşayan mitolojidir bu.

• PERİSEL İRONİ

Ve Thomas Mann'ın şaşılası "perisel" (elfisch) mizahı da işte bu sırada olgunlaşır. *Joseph*'in baştan sona her satırı salt oyunsal bir ironidir. İnsanları ve olayları eline alır, döndürür ve her yandan gösterir onları. Arkalarında neyin gizlendiğini gösterir... Daha doğrusu, bunun tersine, karşılarında neyin gizlendiğini gösterir. Geçen yüzyılın yaşam konusunda düşkırıklığına uğramış, aldanmış yazarları devasa tutkuların ve düşüncelerin ardında ne tür insani küçüklüklerin gizlendiğini sergilemekten hoşlanıyorlardı. Bizim çağımızda bu tür küçüklükleri artık doğal karşılıyoruz, görelilik içimize işledi. Mann insani küçüklüklerin ne muazzam ve sonsuz çizgilerin üstünü örttüğünü serimler. Bir örnek: Jakob oğlunun ölüm haberi gelince tiyatro sahnesine özgü hazırlıklar yapar ağlamak üzere, büyük bir özenle çöp yığınının tepesine oturur ve rahatsız edilmesine izin vermez... Ama Jakob'un acısı *aynı zamanda* en büyük insani acıdır, insandan da öte bir acıdır, Tanrı'ya zincirlenmiş insanın Büyük Gizem ile korkunç, fizik ötesi savaşımıdır. Mann, tersine, bir büyü bozucudur (desillusionist), ironi yardımıyla hızla geçip giden insani varlığımızda gerçekten de sınırsız ve sonsuz şeyler, anlamlar ve yükseltiler olduğunu serimler.

• ROL

Jakob'un ağlayışı aynı zamanda kitabın bir başka temel çizgisine de iyi bir örnektir. Thomas Mann benliğimizden neredeyse bağımsız bir kişiliğimiz olduğunun ayrımına

3) Johann Jakob Bachofen (1815-1887): Alman hukuk bilgini, Eskiçağ araştırmacısı. (ç.n.)

varır: Rol. Jakob'un oğlunun ölümüne ağlayan babanın mitik rolünü oynaması gerekir. Oğulları mitik rolleri gereği davranırlar, içlerinden biri anlamsız bir biçimde bağırıp çağırmayı, öteki ise sürekli olarak denizden söz etmeyi zorunluluk sayar. Eliezer, Jakob'un yanında, tıpkı bir başka Eliezer'in, Abraham'ın yanındaki rolüne sahiptir ve bunun öylesine bilincindedir ki zaman zaman ilk Eliezer'den *ben* biçiminde söz eder, *ben* rolün arkasında yitip gider. Thomas Mann burada öyle temel bir gerçekliği gösterir ki ruhbilimi buna yöntemli araçlarıyla ancak çok sonraları ulaşacaktır: Eylemlerimizi mitik rollerin belirlediği ve yaşamımızın gerçekten olduğumuz yerin çok uzağında olduğu.[4]

• *LOTTE*

Ve bu hâlâ doruk noktası değildir. Alman yazınının yandaşları için Thomas Mann'ın en sevimli kitabı *Lotte in Weimar*'dır (1939). Bu kitabı –söyleyeceğimiz şey umarız bir sövgü değildir– sanki Goethe yazmıştır. Tarihsel özdeşleşmenin erişilmez başyapıtıdır. İlkin çevresel davranış aracılığıyla Goethe'nin korkunç, insanın iliklerine işleyen o soğuk büyüklüğünü tanıtır, derken, Goethe'nin kendisi çıkar ortaya ve bir *monologue intérieur*de Goethe kaynaklı düşünce biçimini işlediği sırada görürüz onu. Sonra gerçekçi bir bölüm gelir: Goethe'nin evinde akşam yemeği ve ondan sonra da şaşılası, gerçekçi olmayan bitiş: Lotte arabasına biner ve Goethe de yanı başındadır – yaşayan Goethe değil, yaşamdan daha gerçek olan söylence Goethe söz konusudur.

O dönemin son küçük kitabı *Die vertauschten Köpfe*, *Joseph*'ten tanıdığımız iki yönlü ironi ve mitoloji anlayışı araçlarıyla ve güncel simgesel anlama dayalı olarak bir Hint efsanesini anlatır.

• WERFEL

Thomas Mann'ın yanında, doğal olarak, öteki Weimar Almanya'sı yazarları –ki zaten Avrupa'nın birincil hattında yer almıyorlardı– cüce kalmışlardır. İçlerinde en ciddi sanatsal çabayı gösteren Franz Werfel'dir; lirik bir ozan olarak onunla daha önce karşılaşmıştık. Düşünsel açıdan da çok zengin tiyatro oyunları yazmıştır: *Jurez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden*. Bir roman yazarı olarak işlediği hata, her yapıtında ikincil bir şeyin yer almasıdır: Hazır bir kuramı işler ya da bir başka romancının etkisi altındadır, örneğin, aslında muazzam bir İncil konusunu işleyen *Höret die Stimme* adlı kitabında Thomas Mann'ın etkisi altındadır. En başta psikanalizden çok şey öğrenmiştir; ilk romanları *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* ve *Der Abituriententag* yetkin olmakla birlikte ruh çözümlemesi alanına ilişkin okul ödevleridir. *Barbara*'yı (1929) ve *Der veruntreute Himmel*'i de çocukluk çağına bağlılıktan söz eden Freud öğretisi yönlendirmektedir. *Barbara*, ayrıca, savaş öncesinin, savaş döneminin ve özellikle de çöküş çağı Avusturya'sının yetkin, geniş ve bilgece bir gerçekçilikle yazılmış çağ betimidir. En iyi kitaplarından *Verdi* (1926) alışılmış yaşamöyküsü romanlarından çok daha ötededir, herhangi bir sanatçının değil, sanatçının romanıdır; ve en başta gelen de Ermenilerin Dünya Savaşı sırasında başlarına gelenlerden söz eden *Die vierzik Tage des Musa Dagh*'tır

4) Krş. Pirandello'dan ve Bontempelli'den söz eden bölüm.

(1933). Bu da ezilmiş *bir* halkın değil, baskının, ezmenin sarsıcı romanıdır. Okuma parçası olarak da yapıt türü olarak da olağanüstü ilginçtir: Destan doğrultusunda bir denemedir, en bunalımlı dönemindeki bir halkın tarihidir.

Weimar Almanya'sı romancıları arasında, sarsıcı ayaklanma-romanı (*Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*) dolayısıyla Anna Seghers'i (1900-1983), görkemli egzotik serserilik romanlarıyla savaş sonrasının işsizlerinin büyük karanlık dönemini tanıtan B. Traven'i analım.

• SAVAŞ ROMANLARI

Erich Maria Remarque'ın (1898-1970) *Im Westen nichts Neues*[5] adlı romanı 1929'da yayımlanır ve bir yıl içinde bir milyondan fazla satar, İtalyanca dışında tüm Avrupa dillerine çevrilir. Geçen Dünya Savaşı'ndan on bir yıl önce ve bir sonraki savaşın olgunlaşmasından on yıl önce insanlar artık onu severek okuyorlardı ve savaş konusundakileri de daha çok seviyorlardı. Röportaja benzer bir hesap veriştir bu, daha canlı bir etki yaratmak için ceset kokuları ve bitler konusunda da cimrilik etmez. Güçlü bir biçimde *defeatist*[6] yönelimlidir. Bu sıralar ortalığı Almanya'da ve her yanda savaş romanları seli kaplamıştır. Ansızın ortaya çıkan bu moda birkaç yıl sonra yine ansızın sona ermiştir. En ünlü Alman savaş romanları anlatımcı Ludwig Renn'in *Krieg*'i, Arnold Zweig'ın kitabı *Der Streit um den Sergeanten Grischa* ve Georg von der Vring'in kitabı *Soldat Suhren*'dir. Savaş romanları dizisini evlerinde kalanlardan söz eden kitaplar, örneğin, Ernst Glaeser'in *Jahrgang 1902*'si tamamlar.

• ÜÇÜNCÜ İMPARATORLUK

Almanya'da gerçekleşen büyük siyasal dönüşüm sonucunda yazarların bir bölümü yurtdışına çıktı, buna karşılık, Weimar Cumhuriyeti sırasında gerekli ilgiyi görmeyen yetkin, eski yazarlar ön plana çıktı. Dünya ölçüsünde başarı kazanmış olan Weimar yazarlarına karşılık, bunlar yurtdışında, örneğin Macarca yayımlanmamıştır; çünkü içlerinden pek çoğu o denli kendine özgü bir Alman olgusudur ki bir yabancı için sanatlarının değerinin tümü kendisini göstermez. Biz de onlara karşı ilgisiz, yabancı görüşlerimiz yerine Alman eleştirisinin özlü bir biçimde derlenip toparlanmış yargılarını alıntılarsak adil davranmış oluruz.[7]

• BINDING

Rudolf G. Binding (1867-1938) ancak 40 yaşındayken ozanlık görevinin bilincine varmıştır. Başlıca özelliği disiplin ve özeleştiridir; yeni romantiktir (bu yönüyle George'ye yakındır), kayıtsız koşulsuz biçimleyen iradesini erkekçe bir ahlak tutumuyla ve savaşçı ve acı çeken bir insandaki tanrısal ve kahramanca güce duyduğu inançla doldurur ve böylece "*yalnızca sanat*"ın tehlikelerinden kaçar.

5) *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok.* (ç.n.)
6) Defeatist: Bozguncu. (ç.n.)
7) Eppelsheimer'in *Handbuch der Weltliteratur*'una dayanarak.

• STEHR

Hermann Stehr (1864-1940) "Silezya'daki yurdunun mistik eğilimlerini miras almıştır; yolu psikolojik-doğalcı başlangıçlardan sonra amaç bilinci içerisinde iç dünyaya çıkan bir münzevidir; Tanrı'yı arayan biridir ve din savaşçısıdır". Başyapıtı *Der Heiligenhof*'tur (1918).

• SCHÄFER

Wilhelm Schäfer (1868-1952), Gottfried Keller'i örnek alır; halka yakın, yeni bir ruhsal ortaklığa doğru çabalayan bir ozandır, bilinçli bir ulus eğiticisidir, Alman düzyazısını eski ustaların zanaatkâr ruhuyla yeniler; anekdotun ve gelişme-romanının ustasıdır.

• HESSE

Hermann Hesse de (1877-1962) Gottfried Keller'in izleyicisi olarak yola koyulmuş, kırk yaşındayken kendisini kuşatan idilik havadan belirsiz, ruhsal dünyalara doğru yelken açmıştır; kendi yazgısı aracılığıyla sorunlu bir duruma gelmiş olan kültürün burgacına sürüklenmiş ve bu kültürü kendi benliğini acımasızca gözlemleyerek biçimlemek istemiştir; tedirgin, ateşli, durmaksızın yeni başlangıçlar arayan bir düşünce adamıdır.

• GRIMM

Hans Grimm (1875-1959) İngiltere'de tüccardı, derken, 13 yıl Umut Burnu'nda (Cape Colony) yaşamıştır. Yeni Alman sömürge öyküsünü o yaratmıştır; özlü, somurtkan, alabildiğine erkekçe öyküler yazar, tam zamanında ve ulus siyaseti ağırlıklı görevler benimsemiştir: Dünyada eyleme hazır ve yetenekli Alman gücünü geçerli kılmaktan ve denizaşırı Alman yerleşmeleri kurmaktan söz eder. Başyapıtı *Volk ohne Raum*'dur (1926) ve bu ad bir özdeyiş olmuştur.

• KOLBENHEYER

Erwin Guido Kolbenheyer (1878'de Budapeşte'de doğmuş, 1962'de ölmüştür) "baba tarafından Karpat Almanlarındandır", daha doğrusu Szepesség'den gelmedir, "ana tarafından ise Südet Almanlarındandır". Azınlık Alman halkının öncü savaşçısıdır. Bir ozan, düşünür ve kültür eleştirmeni olarak Alman halkını anarşik düşünceden ruhsal olana geri döndürmeye çalışır. Mistik-panteist dünya görüşünü yansıtan zengin tarihsel romanları en güçlü olanlarıdır.

• CAROSSA

Hans Carossa'nın (1878-1956) doğuştan gelen özelliği Alman klasik ölçülülüğü, tanrısal düzene güven ve ozanın sağaltıcı ve yüceltici gücüne inançtır; ozan fırtınalı ve şeytansal yaşamın acısını, onu arıtıp aydınlığın, güzelliğin ve simgesel gücün üst düzey gerçekliğine çıkarmak için çeker.

Resmi Almanya tarafından da çok onaylanan Hans Friedrich Blunck'un (1888-1961) *Die grosse Fahrt* adlı romanı Macarca çevirisiyle de yayımlanmıştır. Doğduğu kent Hamburg'un geçmişine yönelir severek; Vikingler ve erken Germen söylenceler çağı ve ru-

hu da onun için çekicidir. Amacını Mahrholz şöyle özetler: "Günün anlamını sonsuz halk özelliklerinin gizli güçlerinden ve sonsuz-insani olandan yola çıkarak açıklamak ister. Tarihsel ve tarih öncesi olay sonsuz oluşların simgesi olacaktır."

YAYGIN OKUYUCU KİTLESİ YAZINI

Yirmili yıllar boyunca, anlatımcılık fırtınası dindikten sonra, okuyucuları iki moda akım eğlendirdi, *tarihsel yaşamöyküsü* ve *hafif şiir*.

• YAŞAMÖYKÜLERİ

Weimar Almanya'sı savaş romanlarında olduğu gibi romantik yaşamöyküleri konusunda da pek çok ürün vermiştir. Anlaşılan, okuyucu kitlesini belli zamanlarda gerçeklik açlığı sarmaktadır; yalnızca kurmaca öyküleri anlatan gökçeyazından bıkmaya başlar ve gerçekten olmuş olayları okumak ister. Okuyucunun olabilirlikten uzak Barok romanlara yeter dediği ve "gerçekliğin hesabını veren" yapıtları aradığı XVII. yüzyılın sonu böylesi bir çağdı. Becerikli yazarlar, örneğin *Robinson*'un yazarı Defoe, o zaman da "gerçekliğin hesabını vermeyi" bir serüven romanı gibi heyecanlı ve çekici kılmanın yolunu bulmuşlardı. Modern yaşamöyküsü yazarının kaygıları yoktur, okuyucuyu büyük insanlarla ilgili olarak büyüklüğün değil de insanın kendisinin ilgilendirdiğini bilmektedirler; bu yüzden büyüklerin cinsel yaşamı üzerine bilinebilen her şeyi ayrıntılarıyla anlatıyor ve yüzeysel bir psikanaliz yardımıyla kuşkuları gidermeyi de başarıyorlardı. Stefan Zweig'a ve onun izleyicilerine inanmak olanağı varsa, tarihi kralların iktidarsızlığı, kraliçelerin doyumsuzluğu ve devlet adamlarının hastalıklı eğilimleri yönlendirmiştir. Hegel'in büyük insanı da, uşağının gözünde küçüktür diye nitelediği tarih anlayışını aşırılığa vardıran bedenselleşmiş kişilerdir.

• EMIL LUDWIG

Bu yapıt türünde en büyük başarıyı kazanç defterine yazan Emil Ludwig'tir. (1881-1948). Röportaja benzeyen ilginç bir yöntemle İsa'nın, Napoléon'un, Goethe'nin, Wagner'in, Bismarck'ın, II. Wilhelm'in, kendisinin ve daha başka sayısız büyük insanın yaşamöyküsünü yazmıştır. Bir kitabı değer taşır: *Juli 1914*. Bu kitap Dünya Savaşı'nın patlak verişinin öyküsüdür, konu burada doğası gereği iyi bir röportajın çerçevesini aşmamalıydı.

• STEFAN ZWEIG

Stefan Zweig (1881-1942), Napoléon'un içişleri bakanı Fouché'nin, Mary Stuart'ın, Marie Antoinette'in romantik yaşamöykülerini yazmıştır, yazarlar ve büyücülerle ilgili incelemeler de yazmıştır (*Die Heilung durch den Geist*). Emil Ludwig'e göre daha üst düzeydedir, çünkü yetkin bir stilisttir ve güzel öykü kitabı *Verwirrung der Gefühle* dolayısıyla da pek çok konuda bağışlanmayı hak eder.

• EGON FRIEDELL

Reinhardt Tiyatrosu oyuncusu Egon Friedell'in (1878-1938) üç ciltlik, XVI. yüzyıldan günümüze dek uzanan çağın tüm olguları üzerine, yazın, doğal bilimler, moda ve saç biçimi üzerine esprili ve alışılmışın dışındaki görüşlerini anlattığı *Kulturgeschichte der Neuzeit*'ı Zweig ve Ludwig'in yazılarından ilginçlik açısından hiç de altta kalmaz. Kitabı zevkli bir okuma parçası kılan, yazarın tedirgin, tiyatro oyuncusu yapısıdır: Dolaysız bir ses tonuyla, heyecanla geçmişin kişilerini ve olgularını eleştirir, iğneler, yüceltir, azarlar. Tarih bu kitapta tüm okul karakterini yitirir ve yaşamöyküsü yazarlarının yapıtlarına göre çok daha yakınımıza gelir.

• HAFİF YAZIN, BRECHT

Weimar Almanya'sının son yıllarında çok yetenekli sanatçılar geniş izleyici kitlesine giden yolu operet ve kabare şarkısı katmanını aşarak aradılar. Bertolt Brecht (1898-1956) bunlardan biridir; XVIII. yüzyıl İngiliz'i John Gay'in *The Beggars' Opera*'sından yola çıkarak yazdığı *Dreigroschenoper*'i bu üst düzey hafif yazının en iyi temsilcisidir.

• KÄSTNER

Erich Kästner'in (1899-1974) bir zamanlar olağanüstü bir güncelliğe sahip, esprili ve düşkırıklığını anlatan şiirleri bu eğilime aittir. Kästner pek çok yetkin çocuk kitabı ve korkunç bir kötü yetişkin kitabı (*Fabian*) yazmıştır; sözü edilen bu kitabında Morand'ın ve Giraudoux'nun yeni-frivolculuğunun çok yersiz ve çarpık bir aktarımını yapar.

• TİYATRO

Tiyatro hem Weimar Almanya'sı, hem de Üçüncü İmparatorluk için çok önemlidir. Weimar Almanya'sı, sahnesinde pek çok yeniliğe tanık olmuştur; kısmen anlatımcılığı geliştirmişler, kısmen de Ruslardan doğalcı sahnelerden kurtulmakta yardımı olan o çok yetkin incelikleri öğrenmişlerdir. Eski sahne eğer bir odayı betimliyorsa bir odada bulunması gereken her şeyi oraya yerleştirirdi, büyük ana-babanın portresi, kafesteki kanarya da unutulmuyordu. Modern sahne stilize bir biçimde basittir, basit konuları bir yana bırakır, çizgileri geniştir, soyuttur. Yalnızca işaret eder ve betimlemez.

Üçüncü İmparatorluğun okuyucuyu-izleyiciyi hedefleyen, propaganda karakterindeki yazını ve sahnesi şimdilik çok hareketli bir devrin ürünüdür, içindeki değerleri belirginleştirmek olanaksızdır. Oyun yazarları arasında en önemlisi anlatımcılıktan yola çıkan, çok güçlü bir dramatik yapıya sahip olan Hans Johst'tur (1890-1978).

3.
İki Savaş Arasındaki Fransız Yazarları

Eğer iki büyüğü, bir önceki dönemden bu döneme uzanan Proust'u ve Valéry'yi bir yana bırakırsak, bu çağın Fransız yazınının en yoksul dönemi olduğunu söylememiz gerekir. 71 yenilgisi Fransız düşüncesine ne denli yararlı olduysa, 18 utkusu da o denli zarar verdi. Sanki ulusun belkemiği kırılmış gibiydi; yazında pek çok belirti, 1940'taki dış felaketi hazırlayan iç çöküşü göstermektedir.

İki Büyük

Yirmili yıllar Fransa'sının en önemli iki yazınsal oyuncusu Proust ve Valéry henüz bir önceki dönemin çabalarını uygulamaktadır. Proust romanının ilk bölümü 1913'te yayımlanır, öteki ciltlerin büyük bölümü ancak ölümünden sonra, yirmili yıllar boyunca gün-yüzü görür. Paul Valéry yüzyıl sonu simgecileri arasında kariyerine başlar, gençliğinde Hérédia'nın ve Mallarmé'nin kişisel öğrencisi, genç Gide'in arkadaşıdır, ama yirmi yıl boyunca susar ve ancak 1917'de yeniden konuşur ve Fransa'nın birinci ozanı olur.

• PROUST

Marcel Proust,[1] gençlik dönemi yazılarını düşünmezsek, yaşamı boyunca yalnızca bir tek roman yazmıştır: *A la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın Peşinde). Ama bu tek roman üzerinde neredeyse tüm yaşamı boyunca, tam on altı yıl boyunca, sözün

1) Marcel Proust 1871'de Paris'te doğdu, zengin bir doktorun oğludur. Gençliğinde yalnızca bir topluluk insanıdır; büyük bir gazetenin topluluk haberleri sütununu yönetir. Büyük yapıtına hastalığı (sinire dayalı astım ve kalp sorunu) onu odasına hapsedince başlar. 1922'de ölmüştür.

tam anlamıyla ölünceye dek çalışmıştır; kapsam açısından da öteki büyük romancıların yaşamları boyunca verdikleri yapıtlardan geri kalmaz.

Roman kendisinden söz eder; kahramanın adı Marcel'dir ve ben-biçiminde (tekil birinci kişi ağzından) yaşamını anlatır. Yaşamını mı? Bu sözcük bizi yanıltır belki de. Yaşamının olaylarını anlatmaz, içsel gelişmesini de, anı yazıları gibi çevresinde olup bitenleri de sıralamaz – tüm bunlar bir aradadır ve yine de içlerinden hiçbirini ele almaz, öyle ki, şimdiye dek hiçbir yaşamöyküsü anlatmamıştır: Yılların içsel gerçeklik olarak kendisinde ne gibi izler bıraktığını söz konusu eder. Dışarıyı gözlemleyerek geride bıraktığı dünyayı deşelemez, iç dünyasını gözlemleyerek dünyanın süzüldüğü belleğini deşeler.

Bu ayırma kılı kırk yarmak değil midir? Proust, olasılıkla, küçümsediği gerçekçi yazarlara göre tümüyle başka bir yöntemle çalıştığını düşünüyordu. Gerçekçiler, der, gördükleri ve duydukları şeyleri gerçek sayıyorlar ve bir gerçeklikmiş gibi yazıyorlar. Oysa, gerçek hakikat bu değildir; şeyler içimizde, belleğimizde gerçekliğe dönüşürler – eğer gerçekten gerçekliğe dönüşürlerse, çoğu kez de oluşlarından yıllar sonra o hali alırlar. Gerçek yaşam burada ve şimdi yaşadığımız şey değildir: Kral Solomon günlerimizi bir gölgede ilerlermiş gibi yaşayıp gittiğimizi söylemiştir. Gerçek yaşam içeride, bellekte akmaktadır; yaşantıyı yaşamla ve anlamla, gerçek realiteyle dolduran yalnızca bellektir. Dış yaşam ve anımsama arasındaki ilişki tıpkı Bergson'un zaman kuramındaki saatlerle ölçülebilen mekanik zamanın *durée réelle* ile, gerçek süreç ile ilişkisi gibidir.

• BELLEK

Bellek de iki tür zamana uygun olarak iki türlüdür; mekanik bir bellek vardır, onun aracılığıyla kendimizde geçip giden zamanın kimi çizgilerini canlandırabiliriz – ve gizemli bir başka bellek vardır, bize danışmadan, ansızın üzerimize çullanır ve geçip gitmiş olan zamanı alabildiğine zengin, öylesine acılı bir güzellik içinde ve alabildiğine anlam yüklü bir biçimde karşımıza çıkarır, oysa ki, biz bu konuda zaman geçmiş olduğu için değil, bunlar olduğu sırada da hiçbir şey bilmeyiz. Marcel çaya batırılmış bir bisküvinin, çocukluğunda yediği türden bir bisküvinin tadına bakar ve çocukluk çağının tüm derinlikleri güne göre yüz kez daha gerçek bir biçimde karşısına çıkar. Anneannesinin gömülmesi sırasında ağlamaz, ama yıllar sonra anneannesi aklına gelir ve o zaman döker gözyaşlarını.

Proust'un mutluluk kuramı da anımsamaya dayalıdır: Bir anının ruhumuzu ansızın egemenliği altına aldığı sırada bizi saran o şaşılası duygudan başka bir mutluluk yoktur. Güzellik de anımsamadır: Nesneler, kadınlar, müzik gizlice bir şeyi anımsattıkları için güzeldirler. Ve de bir yazarın yaratısının yitirilmiş zamanı aramaktan, kendiliğinden ortaya çıkan anımsamaların tüm içeriğini deşmekten daha yüce bir görevi olamaz.

• İÇEBAKIŞ

Geçen yüzyılın dışadönük gerçekçiliğine karşılık, onun gerçekçiliği yüzyıl sonunun büyük içebakışının kesin utkusudur. Her şey içtedir, tüm dış dünya da içtedir: Anımsamadan süzülüp geldiğince gerçektir yalnızca, ruha içeriden ulaşır. İlk özyaşamöyküsü yazarı Aziz Augustinus da belleğe böylesi bir merkezi yer ayırmıştır.

• BİLİNCE ÇIKARMAK

Geçip gitmiş zamanı belleğe yerleştirirken o eşsiz, yüz yılda bir karşılaşılan duyarlılığını araç olarak kullanır. Başka bir ölümlünün yalnızca bir tek çizgisini gördüğü ya da belleğine yerleştirdiği bir şeyde o yüzlerce ufak ve yine de asal nüansın ayrımına varır. Proust'u okurken nasıl da hiçbir şeyi görmediğimizi, tüm yaşamımız boyunca nasıl da yarı uyur yarı uyanık ilerlediğimizi anlarız şaşırarak. Onun içinde bir adın çınlaması sayısız çağrışım uyandırır, bir selamlamadan selamlayanın tüm ruhsal yapısını ve toplumsal konumunu anlar. Yöntemi geleneksel Fransız çözümlümesidir, Stendhal'in yöntemidir: Bir şey olur ve ondan sonra yazar bunu en küçük atomlarına varıncaya dek çözümleyip ayrıştırır. Her anı-verisi üç yöne doğru ilerler: Verinin kendisini sonsuz bir kesinlikle, ayrıca onun ruhunda uyandırdığı etkiyi ve bir de yarattığı tarihsel vb. çağrışımları kaydeder. Bilince çıkarmanın şaşılası ustasıdır. Başka insanların ruhunda hiçbir iz bırakmaksızın bilinç eşiğinin altında kalan ufak tefek şeyleri saptamayı bilir. Günümüzde ne yazık ki artık gelişmeye inanmıyoruz, günümüz yazarlarının yüz ya da yüz elli yıl öncesinin yazarlarından daha iyi olduğunu düşünecek ölçüde kendini beğenmiş biri de değiliz, ama bir konuda yine de gelişme var, bir uygarlık ne ölçüde yaşlı ise içinde o denli güçlü bir şey vardır: Bilinçlilik. Proust'un romanında karşılaştığımız o bilinçlendirme işlemine göre, tüm eski ruhsal betim ilkel, beceriksiz, bölük pörçüktür. Hatta Stendhal bile naif kalır.

• TOPLUM BETİMİ

Tüm tuhaflığına karşın, Proust kanlı canlı bir Fransız yazarıdır, içebakışları sırasında da onu ilkin toplum ilgilendirir. Toplumu da bir iki karakteri ele alıp onlar aracılığıyla bir iki toplumsal katmanı karakterize eden öncüllerine göre çok daha bilinçli bir biçimde izler. Proust da çeşitli katmanlara ait insanların düşünme ve konuşma biçimini hayranlık uyandıran bir kesinlikle yansıtır, ama en başta ilişkiler bütünü olarak toplumun kendisini merak eder: toplumsal katmanların birbirine karşı nasıl davrandıklarını, beyefendinin uşağa karşı neler duyduğunu vb.; insanın toplumun, toplumun belli bir katmanının üyesi oluşunun kendi ruhunda nasıl yaşadığını ve bilince kavuştuğunu merak eder.

• ARİSTOKRASİ

Kayıp Zaman bir insanın romanı olduğu için o insanın bağlı olduğu çağı ve katmanı ele alır: Yüzyıl dönümü çağının Fransız seçkinlerinin dünyasını. Kitabın kahramanı aristokrasiye hayrandır; ondaki müzikal adlar parıltılar saçan imgeler uyandırır. Yaşamının en büyük amacı dış dünyaya kapalı Faubourg St. Germain salonlarına girmektir. Romanda özellikle düzenlenen akşamlar ve başka şık toplumsal olaylar "vuku bulur" – Proust'un görkemli bir biçime bürünen ruhsal betimlerini bir heykel oyar gibi geliştirdiği olaylardır söz konusu olan; eğer tüm bunlar yalnızca bir hammadde olmasaydı alabildiğine boş, hatta insanı öfkelendiren şeyler ve kahramanın kendisi de antipatik bir snob olurdu. Yüzyıl dönümünün büyük kişileriyle de karşılaşırız, Bergotte karakterinde Anatole France, Berma karakterinde Sarah Bernhardt ve uzaklardan duyulan bir gökgürültüsü olarak Dreyfus davası.

• KISKANÇLIK

Öteki büyük konusu romanların sonsuz konusu sevidir. Proust'u en başta sevi duygusundaki sapmalar ve kıskançlık ilgilendirmektedir. Kıskançlık seviye göre çok daha yoğun bir duygudur; Swann Odette'e, Marcel ise Albertine'e neredeyse sevdalı değildir, yalnızca ölçüsüz bir kıskançlık, tümüyle kendi içine dönmüş birinin umutsuz kıskançlığını duymaktadır; çünkü kendi içinden çıkmanın, öteki ile bir olmanın hiçbir yolu olmadığını bilmektedir – en önemli şeyi, anıları da paylaşmak olanaksızdır. Bir ruhun bunca ruh olmasının bedeli sonsuz yalnızlıktır.

• BİÇEMİ

Proust kolay bir okuma kitabı değildir, özellikle de özgün dilinde. Fransızca'ya aykırı olan uzun ve karmaşık tümcelerinde her türlü dolambaçlı benzetmeyi ve çağrışımı yoğunlaştırır, bitmeyen tümceleri çoğunlukla paragraf açmaksızın ciltler boyunca sürer. Gevezeliği yadsınamaz ve her zaman da okuyucunun merak ettiği şey üzerine değildir bu. Onu okumak rahat bir eğlence değil, her büyük yazarın yapıtını okurken duyumsadığımız gibi görkemli bir iştir.

Chateaubriand anılarına şu adı vermiştir: *Mémoires d'Outre-Tombe*, Mezar Ötesi Anıları. Bu başlık Proust'un özyaşamöyküsüne çok daha büyük ölçüde yakışır. Yalnızca büyük bölümü yazarının ölümünden sonra yayımlandığı için değil, özellikle yazarın yapıtını yazarken "Outre-Tombe" olmasından dolayı da. Perdeleri kapalı odasında ağır hasta olarak yatıyordu, dışarının gürültüsünü mantar kaplı duvar önlüyordu ve o sürekli yazıyor, yitik zamanı arıyordu. Artık yaşamın dışındaydı, içinde yaşayan yalnızca anımsamaydı. Her şeyi yazmak istiyordu, kendisini yazmak istiyordu baştan aşağı, bir zamanlar Marcel Proust olan şeyden hiçbir şeyin yitip gitmesini istemiyordu. Eksiksiz bir biçimde özyaşamöyküsel olmak isteyen bir yazardır o. Geçiciliğe karşı böyle savaştı, bir ucundan yitik zamana dönüp baktığı gömüte karşı böyle savaştı.

Ve kişiliği de böylece bir örneğe dönüşür, kendisini izleyen yazın üzerindeki etkisini de bu açıklar. Günümüzde her yazarın son düşü Proust gibi olmaktır, tüm çocukluk çağını ve genel olarak da zaman onu da yalayıp yutmadan önce kendisiyle ilgili her şeyi anlatabilmek için. Çevresine, mahvolan Avrupa'da baktığı zaman büyük mü büyük bir yitip-gitme-duygusunun boğduğu geç dönem uygarlığının insanına bu yazarlık tutumu uygun düşer ve dönüp de içine baktığı zaman keskinleşen bir bilinçlilikle kırılgan yaşamının nasıl da hızla geçip gittiğinin ayrımına varır. Proust romanı modern insanın ruhun ölümsüzlüğü için verdiği savaştır.

• VALERY

Paul Valéry (1871-1945) yirmili ve otuzlu yıllar boyunca Fransız yazınının en saygın kişisidir. Fransızların gözünde yazılarıyla değil, daha çok tutumuyla ulusunun kutsal geleneklerini, uyumu, mantıklılığı, düşüncenin üstünlüğünü ve gururunu o temsil etmektedir.

Kapsamı pek küçük olan çalışmalarının yanında ondan söz eden yazın, yorumlar yığını yirmi kat daha fazladır. Neredeyse Valéry'nin kendisi yapıtlarını açıklamaları için

davetiye çıkarır: Şiirlerinin sanki bir tek, kesin anlamı varmış gibi davranılmasını kabul etmez, "mes vers ont le sens qu'on leur prête", şiirlerimin anlamı onlara yüklenenlerdir der. Yapıtının bulanıklığı dışında büyük yaşamöyküsel gizem de merak uyandırır ve açıklama bekler: Ozanın gençlik dönemi şiirleri ve *Jeune Parque* arasındaki yirmi yıllık suskunluk, yazınla değil de başka her şeyle, en başta matematikle ilgilendiği yirmi yıl.

• SUSKUNLUK YILLARI

İnsan gençlik çağında bir tane değil de sayısız kişilik barındırır içinde, onları sırayla dener ve sonunda eğilimlerini izleyerek ve dışsal koşulların baskısıyla birinde karar kılar. Yaşamın karşısında kariyer, tutum seçer – ve bu rol dışa doğru değil de içe doğru kabuk bağlar: Kariyerin başında, beklentilerin tersine, bir mühendis olan N. N.'i tanırız ve daha sonra rastlantı sonucu N. N. adındaki bir mühendisi tanırız, görev bilinci, dışa dönük bir kişilik ve rol yavaş yavaş Ben üzerinde egemen olacaktır. Valéry buna katlanmayı başaramaz. Yazın onun için pek çok olanağın yanı sıra bir başka olanaktı ve kendisini ona bağlamak istemiyordu. Acımasız temizlik arzusu yalnızca yazınsal işliğe, modern yazının sanayi karakterine, uzlaşmalarına ve okuyucuya hizmete karşı çıkmakla kalmıyor, genel olarak yazarlık etkinliğine de karşı çıkıyordu. Yazar yapıtında kendisini benliğinden daha dar biçimler arasına sıkıştırır, oysa, benlik yapıttan daha önemlidir; yazan biri benliğinin bir olananağını gerçekleştiriyor demektir ve bu bir tek olanak için öteki yüzlerce olanaktan vazgeçer.

• *M. TESTE*

Yazmayan yazar yazan yazara baskındır: Her yaratı bir uzlaşmadır, yaratmayan uzlaşmaz, kendisini tertemiz, dokunulmamış olarak saklar. "Sürekli hazır oluş kalır," der Albert Gyergyai,[2] "her şeyin ondan doğacağı sonu gelmeyen bir bekleyiş, ilişkilerin zengin kaosu, bilincin geliştirilmesi, içsel zenginleşmenin kibri, kısacası ruhun, biz yalnızca kendi kendimizin olduğumuz sürece her şeyin bize ait olduğu düşsel durumu kalır." Valéry yirmi yıl boyunca böyle yaşadı. Valéry, Leonardo'dan hiç söz etmediği ünlü *Leonardo* incelemesinde ve *La Soirée avec Monsieur Teste* adlı romanı andıran küçük yapıtında sonsuz olanaklar arasında yaratının üstünlüğünü değil, bu yetkin titreşimi kaydeder.

• *LA JEUNE PARQUE*

Ama, daha sonra, yine de yazına geri döndü. Neden? Çünkü zaman geçmişti, geçicilik tehdit ediyordu ve de bireyin tam bir yalnızlığına insan katlanamazdı. Salt gerçeklik, der Valéry, *L'âme et la danse* adlı Platon diyalogunda, yaşamın en büyük düşmanıdır, her türlü organizmayı parçalayan zehirdir, yaşamsal bıkkınlığa sürükler, ki bunun ilacı eylemden başka bir şey değildir. "Connaître" ve "être" arasında, tanıma ve varlık arasında bir seçim yapması gerekiyordu ve eğer yaşamak istiyorsa yaşamı seçmek zorunday-

2) Albert Gyergyai (1893-1981): Macar yazın tarihçisi, çevirmen. (ç.n.)

dı; "le vent se lève, il faut tenter de vivre..." En büyük iki şiiri *La jeune Parque* ve *Le cimetière marin* bu savaşımdan söz eder; bu sonuncu şiirinde ozan deniz kıyısındadır, temiz ışıklar saçan, kendisi için var olan güneş ve hiç-durmaksızın-değişen, canlı, yani belirsiz ve temiz olmayan deniz arasındadır – ve de denize katılır.

Şiirleri (*Charmes*) ve incelemeleri (*Eupalinos ou de l'architecture*, *Variété I.*, *II.* ve *III.* vb.) ilk başta yapıtın kendisinden söz ederler; Valéry'yi yapıtın doğuşu, yaratma süreci yapıttan ve sanatçıdan daha çok ilgilendirir. Valéry, yaratıcı, sürekli olarak Valéry'yi, yaratıcıyı gözlemler ve çözümler; sevdiği simge Narkissos'tur.

• SAYGINLIĞI

Bizim için en şaşılası şey Valéry'nin güncelliğidir. Fransız yazınında tam bir içe kapanıklığı (exclusivity) Valéry temsil eder, ki bunu Alman yazınında daha önce Stefan George gerçekleştirmiştir. Onun yapıtları da uzun süre yalnızca az sayıdaki amatör baskıyla yayımlanmıştır; topluluk önüne çıkmaktan kesinlikle kaçınmıştır; Anatole France üzerine o çok soğuk akademik konuşmasını yaparken elini mikrofonun üzerine koymuş ve böylece radyoda yayımlanmasını engellemiştir... Yine de, herkes onu tanır, herkes ona saygı duyar ve de Fransız rugby takımı İngilizlere yenilince teselli olarak Valéry'nin bir şiirinin dörtlüğünü okuyarak alandan ayrılmıştır:

Patience, patience,
Patience dans l'azur,
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr.[3]

Bu güncelliğe bir açıklama getiremiyoruz. Olsa olsa şunu söyleyebiliriz: Valéry her türlü reklamdan öyle büyük bir özenle ve ağırbaşlılıkla kaçınıyordu ki bu her türden reklamdan daha etkili olmuştu; herkesin tanıdığı biri olmaya karşı antipatisini üstüne basa basa öyle vurgulamıştı ki bu yüzden herkesin tanıdığı biri olmuştu.

ÖTEKİLER

İzmler, kübizm, fütürizm vb. Fransa'da ve İtalya'da Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden önce doğdu ve Dünya Savaşı ile onu izleyen kargaşa dolu dönemde olgunlaştı. Bu akımlar Fransız ruhuna aykırı geliyordu, bu yüzden derin bir kök salmaları olanaksızdı; temsilcileri arasında Fransız kökenli olmayanlar göze çarpacak ölçüde çoktur. Yinelemelerden kaçınmak için girişte değindiğimiz izmcilik programlarıyla burada ilgilenmeyeceğiz, yalnızca kübist, dadacı vb. okulların önderi ve iyi bir ozan olan Guillaume Apollinaire'den söz edeceğiz.

3) *Sabır, sabır, / sabır mavi gökyüzünde / her sessizlik atomu / talihi olgun bir meyvenin.*

• APOLLINAIRE

Gerçek adı Kostrowitzky olan Apollinaire (1880-1918) yeni ressamların, Picasso, Derain, Braque, Marie Larencin'in dostu ve yorulmak bilmez propagandacısıydı, ünlü resmini Gümrükçü Rousseau yapmış ve şiirinin ilkeleri, tuhaflıkları neredeyse yeni resim sanatıyla koşut olarak gelişmiştir. Yeni resim sanatının betimlediği nesnelerin gerçek olanlara pek az benzemesinin nedenini şöyle açıklamıştır: "İnsan yürümeyi taklit etmek istemiş ve tekerleği bulmuştur, ki bacağa hiç de benzemez." Şiirde de böylesi bir yeniliğe hazırlanıyordu: Anlamı gevşetmek, özgür çağrışımları izlemek, şeyleri birbirine katmak, inceliği kabalığa, yüce düşünsel içeriği çocuksu kekelemelere katmak ve böylece alışılmış yazının içeriksiz, eskimiş sıkıcılığını bir yana bırakmak.

Bulanık bir ozandır, ama genellikle anlaşılırdır; dünyanın anlamsızlığını dadacıların yaptığı gibi bilerek uygulanan bir anlamsızlıkla açıklamak istemiyordu. Leh ve kübist olmasına karşın, yine de, anlamı bir yana bırakmayacak ölçüde bir Fransız'dır. Hatta bir parça aşırı ölçüde akıllıdır da: O da pek çok başka Fransız ozanı, örneğin öncülü Laforgue gibi burnu büyüktür. Özgür çağrışımlarında pek çok yerde o denli aradığı yabanıl, bohem, Villon esinli ses tonu yerine okuduğu kitaplar dile gelir. Lalou pek incelikli bir biçimde şunları söyler: "Apollinaire'in esin perisi Montparnasse'a gittiği zaman Bibliothèque Nationale'dan çıkagelir."

• CALLIGRAMME

Yenilikleri bugün artık çocuksu bir yapmacık gibi gelir: Virgül kullanmazdı ve daha önce Barok ozanların da bildiği 'calligramme'ı keşfetti; basımevinde yapılan düzenleme sonucu bir resim oluşturan şiirdi bu, örneğin *Yaralı Güvercin ve Fıskiyeli Havuz* adlı şiirinin dizeleri güvercini ve fıskiyeli havuzu betimler. Ama güzel şiirlerinde ya da, daha doğrusu, bağlamlarında (bentlerinde) büyük simgecilerin esini ve melankolisi eski güzelliğiyle çınlamayı sürdürür, yalnızca kurallar bir parça gevşetilmiştir:

Voie lactée o sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton corps vers d'autres nébuleuses.[4]

László Cs. Szabó, "Perilerle sıkı fıkı dost olan ve Kraliçe Mab'ın arabasına binen sonuncu kişiydi," diyor onunla ilgili olarak.

• DADACILIK

Dadacılığı 1916 yılında Zürih'te Tristan Tzara kurdu; en ünlü uygulayıcısı belki de birkaç anlamlı ve güzel şiiri de olan Max Jacob'dur (1876-1944).

4) *Ey samanyolu, ışıltılı kardeşi / Kenan Ülkesi derelerinin / Ve sevdalı kadınların ak bedeninin / Ölü yüzücüler izliyor yolunu / Sislere doğru yıldızlı gecede.*

• GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, COCTEAU

En sonuncu, özellikle Fransız olan izm *gerçeküstücülük*tür, Freud'un öğretisinin etkisiyle bilinçaltındaki öğeleri, düşü, ayrıca ilkel şiirin değerlerini yazına aktarmak istemektedir; kuramını *Nadja* (1928) adıyla deli bir Parisli kızdan söz eden çok güzel bir roman yazmış olan André Breton geliştirmiştir. Bir zamanlar gerçeküstücülere sempati duyan Jean Cocteau'nun (1889-1963) alabildiğine çokyönlü yapıtları arasından *Les enfants terribles* (1929) özellikle göze çarpar; bu roman çocukluk çağı ilişkilerinin belirleyici rolünden, büyümek istemeyişten söz eder; Freud ve Proust izinde canlanan, merkezinde çocukluk çağına yer veren dünya görüşünün başyapıtlarından biridir, tüm Avrupa'da yazarlar üzerinde –bizde de Sándor Márai üzerinde– büyük bir etkisi olmuştur. Cocteau yetkin bir lirik ozandır da. Şaşılası düşünsel hareketliliği yüzünden en Parisli yazar sayılan ozan odur.

• KOZMOPOLİTLİK, LARBAUD, MORAND, MAUROIS

Bu zamana dek tümüyle kendilerine yeten Fransızların şimdi Fransız sınırları ötesinde uzanan ülkeleri keşfetmeleri de belli bir ölçüde izmciliklerin gevşetme-süreciyle ve dinamik gözlemiyle akrabadır. Yeni kozmopolitliğin kurucusu Valery Larbaud (1881-1957) ekspres treni Whitman'a özgü özgür tartımlarla şarkıya döker ve romanında *A. O. Barnabooth* adıyla ekspres trenin yolcusunun yaşam biçimini yazar. Bu akım zeki bir dünyaperest-diplomat olan Paul Morand'ın (1888-1976) yazılarında olgunlaşmayı sürdürür. Öyküleri (*Fermé la nuit, Ouvert la nuit*) savaş sonrasının yorgun Avrupa'sının gecesinde çağın tuhaf bir iki karakteri çevresinde bataklık yalazı[5] saçarlar. Romanları pek başarılı olmamıştır. Fransız kozmopolitliğiyle ilgili olarak André Maurois'dan da (1885-1967) da söz edebiliriz; Dünya Savaşı sırasındaki İngiliz-Fransız işbirliğini ele alan eğlenceli fıkraları ve İngiltere'yi konu alan kitapları ve incelemeleri (Disraeli, Shelley, Byron'ın yaşamı vb.), toplumsal romanlarına göre çok daha değerlidir.

• GIRAUDOUX

Öteki diplomat yazar Jean Giraudoux (1882-1944) izlenimciliği geliştirir. Ustası Francis Jammes'tir, ama onun dünyası çok daha geniş, hareketli ve çok daha ilginçtir. Şeyleri bağlantılarından koparır, durağan, kentsoylu görünümlerini değil de her şeyin uçuşan bir hareket içinde bulunduğu yöreyi gösterir. Bu yöre çetin çağımızda alışılmadık ve zevkli bir biçimde aydınlıktır. Oyuncuları her zaman için zenginler, sağlığı yerinde olanlar, gençler, naif bir biçimde cömert olanlar, yücegönüllü ve özverili kişilerdir; özellikle genç kız karakterleri okuyucunun gönlünü fetheder.

Fransız yazınının en büyük geleneğiyle, ruhsal betimle ilginç ve gözüpek bir oyun oynar. Yeteneğinin ironik yanı en güçlü biçimde burada ortaya çıkar. Yerinde bir gözlemden yola çıkar, ama insanın her türlü psikolojinin yalnızca bir oyun olduğunu duyumsayacağı noktaya dek bu buluşunu eğip büker, onunla oynar, insanın kişiliği de hızla uçuşan belirsiz ışıklar ve gölgeler arasından yalnızca biridir.

5) Aldatıcı umut ya da herhangi bir şeyin simgesi. (ç.n)

• ROMANLARI

Romanlarının çoğunda (*Siegfried et le Limousin*, 1922; *Bella, Églantine, Melekle Savaş*) siyasal konulara değinir; olağanüstü fikirlerle Fransız olmanın ne demek olduğuna, her türlü zayıflığına karşın Fransa'yı neden sevmek gerektiği konularına yaklaşmayı dener. (Bu arayış içindeki, kuşkucu ve alaycı yazar, çöken Fransa'nın 1940 yılında propaganda bakanıydı!)

Oyun oynamayı seven imgeleminin bildiri olmaksızın geçerlik kazandığı romanları Fransız olmayan okuyucuyu daha çok sarar; bunlar arasında ilk başta gelen, şaşılası bir *Robinson* parodisi olan *Susanne et le Pacifique*'tir; genç bir Fransız kızının hiç kimsenin oturmadığı bir adada, doğayla baş başa serüvenini anlatır.

• TİYATRO OYUNLARI

Son yıllarda özellikle tiyatro oyunları yazdı; bitmek tükenmek bilmeyen fikirleri oyun oynarcasına mitolojik kılıklar içinde parıltılar saçar: *Amphitryon 38, Judith, Électre, La guerre de Troïe n'aura pas lieu* (1935) trajikomedidir ve her ne denli gök ve yer işbirliği içinde onun karşısında yer alsalar da savaşın yine de nasıl patlak vermesi gerektiğinden söz eder. Hem oyunlarında hem de romanlarında görülen ozansallık insanın ruhunu sarar. Giraudoux'nun yapıtını benzersiz kılan *faerie* öğesi, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı, Watteau'nun tablolarını, Marivaux ve Musset'nin en iyi saatlerini anımsatan öte dünya pırıltısı, kaprisli güzellik, kırılgan ve melankolik büyüdür.

Yarattığı etki yirmili yıllarda Proust'unkiyle yarışmıştır; günümüzde çağın öteki denemeleriyle birlikte unutulmaya yüz tutmuştur. Cocteau, Valéry, Larbaud, Morand ve Giraudoux İngiliz yazınında yeni frivolizm adını verdiğimiz akımın en başta gelen Fransız yandaşlarıdır. Yirmili yılların sonunda ruhlar üzerinde belli bir güven duygusu gelişmiştir; ülkeler arasındaki sınır engelleri belki yine herkes için, tıpkı bu dünya gezginleri ve diplomatların ekspres trenlerinin yataklı vagonunda geçtikleri gibi geçilebilir olacaktır, belki yine seçkin azınlığın Avrupa dediği o bedensiz, ışıltılı düş geri gelecektir. Ozan belki yine oyun oynamayı seven imgelemi için yaşayacaktır, bir tutum almak, ortaya sorunlar atmak ve çözmek, ağır ve insanı dehşete salan gerçeklikleri betimlemek zorunda kalmayacaktır.

• KATOLİK ROMAN, MAURIAC

Katolik yazın resmen özgür düşünceye dayalı bir cumhuriyette her zaman için bir parça sekter karakteri taşır, bir parça izmcidir. Katolik roman yazınının en tanınmış adları Estaunié, Baumann, Mauriac, Bernanos ve Jouhandeau'dur. İçlerinde François Mauriac (1885-1970) özellikle göze çarpar. Romanları kuru, sam yeline benzeyen bir tutkunun etkisi altındadır; merhamete karşı utkuyla ya da fiyaskoya uğrayarak savaşım veren tutkudur bu. Doğalcılığın ve derin psikolojinin araçlarıyla *psychomachia*lar, meleğin ve şeytanın ruh uğruna giriştiği savaşlar yazmıştır; özellikle ustalıklı yapıtı *Le Fleuve de Feu* (1923) bunlardan biridir. Yine de, romanlarında çoğunlukla şeytan yer alır; Mauriac'ın dünyası tekdüze, ıssızdır, insanları soğuk, bencil, kibirli ve nefret doludurlar, okuyucu onların arasındayken güçlükle soluk alır; doyumsuzluğun insana işkence eden atmosferi onu boğar.

Dünyası kısmen moderndir, şoför değil de beyefendi takımından kötü bir sürücü gibidir, tekdüze bir biçimde ideallere uzaktır, büyük kent gençlerinin çevresidir; kısmen de Fransız taşrasının, Bordeaux'nun küçük kentsoylu dar çevresidir. Fransız ailesinin gizemli, insanı bunaltan egemenliğini duyumsarız (*Le Désert de l'amour*, *Génitrix*, *Le Mystère Frontenac*, *Le Nœud de Vipères*). Avuntusuz atmosferi katlanılır kılan, *Le Baiser aux lépreux*'nün başkahramanı gibi, yalnızca Mauriac'ın trajik bir biçimde temiz kahramanlarıdır.

• BERNANOS, SUPERVIELLE

Georges Bernanos (1888-1948) tümüyle kendine özgü, yanına güçlükle yanaşılabilen bir yetenektir; romanlarında inanan kişi Tanrı'yla, Tanrı için korkunç ve yalnız bir savaşım içindedir: *Sous le soleil de Satan*, *Journal d'un curé de campagne* vb. Jules Supervielle (1884-1960) büyüleyici sanatıyla Katolik yazarlar kümesi ve izmcilerin ozanları arasında yer alır. Rilke'nin son yıllarında öylesine severek okuduğu şiirleri dünyaya, onun yaratılışına, hayvanlarına ve insanlarına karşı duyduğu oyunumsu ve tuhaf şaşkınlıklardır. Ses tonu Francis Jammes'in naifliğini anımsatır (o da Latin Amerika'da doğdu ve Güneybatı Fransa'da yaşadı), ama çağrışımları daha bir gözüpek, daha beklenmedik ve daha anlaşılmazdır. Romanlar da yazmıştır ve *Le bœuf et l'âne de la crèche* (Batı Fransız Decameron'unda Macarcası da yer alır) adlı masalı küçük bir başyapıttır, Jammes'in tavşan-romanına layık bir örnektir.

• L'ABBAYE

Birbiriyle ilişki içindeki bir öteki küme gençlik dönemlerinde, 1906'da ortak yaşam kuran ve adlarını da oturdukları yerin, L'Abbaye'nin adından alan hümanist yazarlar kümesidir: Arcos, Vildrac, Duhamel, düşünce bakımından onlara bağlı olan Jules Romains vb. İnsanlığın, anlayışın, "vie unanime"in, yani ortak ruha dayalı yaşamın savunucularıdır.

• DUHAMEL

Georges Duhamel (1884-1966) Dünya Savaşı'nda edindiği doktorluk ve insanlık deneyimlerini *Vie des Martyrs*'de ve *Civilisation*'da yazarak oldukça geç bir tarihte gerçekten yazar olmuştur. *Salavin*-romanları daha sonra çıkmıştır ortaya: Kahramanları büyük kentin sinirli, ortalama insanıdır, şaşırtıcı kısa devrelerle doludur, elinden bir şey gelmez ve bencildir ve her ne pahasına olursa olsun herhangi bir konuda yetkin olmak ister. Çözümlemesinde Dostoyevski'den ve Dickens'tan bir şeyler vardır, ama onu Fransız tavrıyla, soğuk ve acımasız bir ironiyle ele almıştır. Yazılarının bir parça laboratuvar tadı vardır, olağanüstü bir biçimde tasarlanmış ve gözlemlenmiş karakterlerinde yaşamın yeli dolaşmaz. Otuzlu yıllarda büyük özyaşamöyküsel roman dizisinin, *Chronique des Pasquier*'nin pek çok cildi yayımlanmıştır.

• JULES ROMAINS

Jules Romains (1885-1972) olağanüstü canlı ve çokyönlü bir yazardır. Kariyerine şiirlerle ve eğlenceli bir mistifikasyondan söz eden kısa romanlarla başladı. Yaşamının

başyapıtına, henüz bitiremediği büyük roman dizisine girişinceye dek sayısız yetkin tiyatro oyunu yazdı (*Knock* vb.). *Les hommes de bonne volonté* Balzac ve Zola'nın roman dizileri gibi bir dönemin tam bir toplumsal kesitini sunmak ister. Dünya Savaşı öncesinde kendileri de bilmeksizin insanlığı felakete sürükleyen karanlık, *fatal* güçlere karşı boş yere savaşım veren "iyi niyetli insanları" tanıtmak –belirtilmemiş olan niyetini doğru anlıyorsak– ister. Gözüpek yenilik romanının konusunda değil de yönteminde görülür. Bütün bir dönemin kesitini sunmak isteyen kişinin en değişik toplumsal katmanların insanlarına yer vermesi gerekir. Büyük sorun, bu insanları bir tek romanın çerçevesine nasıl sığdıracağıdır. Balzac ve Zola her bir katmana ayrı bir roman adamıştı. Çağ birliğini, bütünlüğünü vurgulamak için yine de tümünü bir romanda ele almak isteyen kişinin komik zorlamalarda bulunması gerekir. Jules Romains, bu güçlüğü, karakterleri bir romana yerleştirse de birbirleriyle ilişki içine sokmayarak çözümler. Karakterlerinden birinin öyküsünü anlatmaya başlar, derken, olasılıkla üç cilt sonra sürdürmek üzere yarıda keser ve başka bir karakterin öyküsüne başlar. Bu durumda, romanda birbiriyle karşılaşmaksızın neredeyse bir düzine roman yan yana ilerler.

Ve bu roman bölümleri yine de birbirleriyle bağlantı içindedirler, üstelik de en fizikötesi biçimde: Eşzamanlılığın gücüne dayanarak. Dizinin ilk romanı Paris'in çeşitli noktalarında, bir gün içinde geçer. Her bir cilt belli bir zaman diliminde kitabın birbirinden bağımsız kahramanlarının başına ne geldiğini anlatır. Yazar, dağılmış, atomlarına bölünmüş modern çağımızda, dar bir çevrede, yan yana, görünüşte hiçbir bağlantı olmaksızın ne çok ayrı dünyanın yaşadığını böyle duyumsatır – ve yine de ortak çağ ve ortak Fransız yazgısı onları trajik bir bağlantı içine sokar.

Bu teknik yenilik bir yana bırakılırsa, romanı gerçekçi romanlardan ayırt eden yalnızca yazarın ışıltılı aklıdır. İngiliz Huxley gibi ironik, çokyönlü, her şeyden anlayan bir yazardır; ama ona göre daha kuru, daha soğuk ve daha bir kılı kırk yarıcıdır.

• ARAGON, MALRAUX

Bir üçüncü önemli küme *aktivist* yazarlar kümesidir; bunlar roman biçimini toplumsal düşüncelerini yaymak, bir de düşünce tarihini anlatmak için kullanırlar. *Les Cloches de Bâle* adlı romanında yirmili yılların hareketlerini yazan Louis Aragon (1897-1982) bunlardan biridir ve özellikle André Malraux'nun adı anılmalıdır (1901-1976). Bu tuhaf, tedirgin ve cesur serüven avcısı Kuomintang'ın Çin devrimlerine etkin bir biçimde katılmış, derken, pilot olarak İspanyol İç Savaşı'nda çarpışmıştır. *Les Conquérants* (1929) ve *La Condition Humaine* (1933) Çin anılarını, İspanyol deneyimlerini ise *L'Espoir* (1934) saklamaktadır. Özlü, her türlü yumuşaklıktan uzak tutumuyla, serpiştirilmiş bir iki olguyla bir ruhtan devrimci yaratan güçleri aydınlatır, eylem insanının eylemlerini ahlaksal açıdan ölçüye vuramaması trajedisini ve tümüyle daha ağır bir trajediyi, doğuştan devrimcinin, doğası gereği inatçı bir bireyci oluşunu ve böylece önünde sonunda modern devrimin amacıyla, bireye son veren topluluk idealiyle çatışmaya gireceğini gösterir.

• GREEN

Amerika kökenli Julien Green (1900-1998) yirmili yılların sonunda ortaya çıktığında siyasal yönlenişten, lirik şiirden ve denemeler yapmaktan uzak, arı bir epik yaratan biri olarak selamlandı, kendisinden değil de dünyadan söz ediyordu. Ama Green, kimi çiğ bir biçimde doğalcı bölümler bir yana, belki de, dingin betimlemeden ötekilere göre daha uzaktı. Kehanetlerde bulunan bir yazardır, görüngülerinde en gündelik olgular bile, örneğin taşralı kentsoyluların öğle yemeğine gittikleri küçük bir lokanta, gizemli ve insanın içini ürperten bir perspektif kazanır. Büyük Anglo-Sakson yazarları gibi o da dünyanın gizemli yanının betimleyicisidir. Doppelgänger konusunu yeniler (*Le voyageur sur terre*, 1927; *Le Visionnaire*, 1934 vb.). Başyapıtı *Léviathan* bir seri katilin korkunç, sarsıcı bir güce sahip öyküsüdür. Yaşamın karanlık yanlarını yazıya dökerken büyük doğalcıları aşar – bu artık yaşam değil de karabasanlı bir düşün yabanıl gecesidir.

• CELINE

Louis Ferdinand Céline de (1894-1961) tek iyi romanında, *Voyage au bout de la nuit*'de (Gecenin Sonuna Yolculuk, *1932*) benzer biçimde karanlık, umutsuz bakışlara sahiptir, benzer biçimde doğalcıdır. Céline gündelik yaşamın kâhinidir: Küçük çirkinlikleri ve iğrençlikleri, insanların küçük kötülüklerini korkunç oranda hastalıklı bir iğrençliğin boyutlarına taşımayı bilir. Büyük başarısında tuhaf, Paris argosundan, alışılmadık ve şaşırtıcı kabalıklardan oluşan biçeminin payı az değildir.

• HALKÇI YAZIN, HÉMON

Fransız yazını o denli kentsoylu ve kentsel karakterdedir ki, George Sand'ın romanlarını bir yana bırakırsak, bu biçimsiz ve yeni konular arayan günümüz döneminin Fransa'da toprağı, köyü, köylüleri keşfettiğini söyleyebiliriz. Bu ilk yazarlardan biri olan Louis Hémon (1880-1913), *Maria Chapdelaine*'inde (1912) Fransız Kanada'sı üzerine görkemli bir epik resim sunmuştur; bu toprakların basit halkı henüz büyük devrim öncesi Fransızlarının gelenekleriyle, dindarlığıyla ve ağır tarla işçiliğiyle sürdürmektedir yaşamını. Kitabının o muazzam, bir milyonu baskıyı aşan başarısını görememiş, başı boş dolanmaya dayalı yaşamına bir ekspres tren son vermiştir.

• RAMUZ

Fransız İsviçre'sinin, Fransa dışındaki Fransız halkının bir başka öykücüsü C. F. Ramuz'dür (1878-1947). Macarca'ya da çevrilmiş olan *Jean-Luc Persécuté* gibi erken dönem romanları bir halk baladı gibi basit, güçlü, dramatiktir. Daha sonra mitik bir ateşlilikle savaşımcı ve yazgısal sorunlar konusunda kendisini yiyip bitiren bir insanın, yörelerinin muazzam dekoru altında insanın ve doğa güçlerinin savaşımını yazar, ki bunların adları da karakteristiktir: *L'amour du monde* (1925), *La grande peur dans la montagne* (1926), *La Beauté sur la terre* (1927). *Derborence* (1935) en iyi romanı sayılır: Bir toprak kaymasını anlatır, gerçek kahramanı da insanlar değil, dağın kendisidir.

• GIONO

Ramuz'ün halkçılığı bizim halkçı yazarlarımızın doğalcılığına hiç benzemez: Köylülerde gündelik yaşamlarının karakteristik, ufak çizgilerini değil, bu çizgilerdeki atasal mitosları, tanrılarla ve doğa güçleriyle akraba olan şeyi görmektedir. Aynı şey çok daha büyük ölçüde en önemli Fransız halkçı yazar Jean Giono (1895-1970) için de söylenebilir. Daha biçemi bile her türlü doğallıktan uzaktır: İzmciliklerin dil yeniliklerini kullanır, tümüyle kişisel, renkli ve anlatım gücüyle dopdolu bir dille yazar, özgün yapıt yabancı okuyucu için çok zor bir okumadır. Dili de, öyküsü de salt sezgidir. İçlerinde toprağın, ormanın, suların gizleri ve de insanların toprakla ve sularla ortak olan gizleri dile gelir. Karakterleri büyülü bir biçimde doğa güçleriyle bağlantı içindedir: *Colline*'de (1928), bir köy halkı, üzerine çullanan uğursuzluktan, doğanın kötülüklerinden köyün en kötü yaşlısını öldürürlerse kurtulacaklardır yalnızca; *Le Chant du Monde* mitik bir güce sahip sığır çobanları arasında, yüksek dağların arasında geçer, kahramanlardan biri balıklarla, bir öteki ineklerle konuşmayı bilir ve kitap Nibelungen Şarkısı gibi korkunç bir yangın felaketiyle sona erer.

Hiç kuşkusuz, Ramuz ve Giono ile halkçı yazında yeni bir bölüm başlar: Geçen yüzyılın idilik ve yüzyıl sonunun doğalcı betimleme yönteminden sonra halkın mitik yolla betimlenişi. Ama, her nasılsa, bu yaratılanlar da arı epik değildir; aşırı ölçüde liriktir, belki de insanın tümüyle ciddiye alması için de aşırı ölçüde güzeldir. Leh Reymont'a ulaşamamışlardır.

• MONTHERLANT

Yeni Fransız yazınının en büyük yeteneklerinden biri olan Kont Henry de Montherlant (1896) üzerine kesin ve yerinde bir şey söylemek çok güçtür; çünkü ilkelerini ve tutumunu o denli sık ve beklenmedik bir anda değiştirmiştir ki dışardan bakan kişi yönünü şaşırır. Temeli kendini beğenmiş bir meydan okumadır; Bu Fransız, Nietzsche'yi ve D'Annunzio'yu okumuş olan bir Byron'dır. Ya da şu söylenebilir: Romantik bir ruha sahip değil, şoför tipli bir Byron'dır. Olimpiyat oyunlarını, boğa güreşlerini ve inanmadığı bir düşünce uğruna ölmeyi bilen insanı kutsar – bu insan, öyle görünüyor ki, çağımızın kahramanıdır. Ama yetkin bir romancıdır. Anabaşlığı *Les Jeunes Filles* (1936-1939) olan bir üçleme yazmıştır. Kitap koca-kötülüğünün çığ bir biçimde, dâhice sergilenişi üzerine kuruludur; erkeğin sevdasının kadının basit fedakârlığına karşılık ne denli karmaşık, kaprisli ve bencilce olduğundan söz eder; kocaların –çağımızda bu da sık karşılaşılan bir konudur– aslında kadınları hiç de sevmediklerinden söz eder.

• GERÇEKÇİLİK

Les Jeunes Filles yeni girişimler, kehanetler, tez romanları ve mitoslardan sonra eski gerçekçiliğe bir geri dönüştür. Otuzlu yıllarda bu yöneliş giderek daha da güçlenecektir. Çok iyi, ama eski usül psikolojik ve gerçekçi roman yazarları ön plana çıkar: "Popülist" André Thérivé (1891-1967), küçük insan gerçekçiliğini yenileyen Jean Schlumberger (1877-1968), *Saint Saturnin* adlı yetkin aile romanının yazarı olan, ayrıca *L'Ordre* adlı

romanında yaşlıların *kendinden* memnun düzenini eleştiren ama gençlerin düzensizliklerine karşı daha çok yabancılık çeken Marcel Arland (1899-1986), ve özellikle de otuzlu yılların önde gelen romancısı, hem roman yazma yöntemi, hem de bildirisi açısından *anacronique* olan, ama tam da bu yüzden, geriye çark ediş bakımından çağın karakteristiği Roger Martin du Gard.

• MARTIN DU GARD

Nobel Ödülü sahibi Roger Martin du Gard (1881-1958) yeni kuşağın ağır bir eleştiriyle ve kuşkuyla donattığı Üçüncü Cumhuriyetin büyük ideallerine sadık kalmıştır. İlk romanı *Jean Barois* (1913) özgür düşüncecinin Üçüncü Cumhuriyetin büyük bunalımı ve Dreyfus davası bağlamındaki içsel savaşımını anlatır. *Jean Barois*'yı çocukluk çağının Katolisizmi binlerce zincirle geriye doğru çekmektedir, ama özgür düşünceden, ailesi onu bu yüzden terk ettiği zaman bile ödün vermez; ama ölüm döşeğindeyken direnci kırılır ve Hıristiyanlığa döner, Niels Lyhne gibi ölünceye dek dinsiz kalmak istememişti. Niels Lyhne'yi bilerek anıyoruz; çünkü bu Fransız romanının havası ve sorunu yüzyıl sonu Kuzeyli yazarlarının o Tanrı'yı arayan yazılarını anımsatıyor.

Sanatsal açıdan en yetkin yapıtı *Vieille France* Fransız taşra yaşamının acımasız ve eksiksiz bir çizimidir. Bu da yüzyıl sonunu, gerçekleri sergileyen doğalcı romanlar çağını anımsatıyor.

• *LES THIBAULDS*

Yaşamının başyapıtı muazzam bir roman dizisi olan *Les Thibaulds*'dur. *Forsyte Saga*'nın ve *Buddenbrooks*'un Fransız karşılığıdır; geniş bir aile öyküsü biçiminde Fransız büyük kentsoylularının bunalımını tanıtır – öyleyse, bu da yirmili yıllarda artık aşılmış gibi görünen eski bir türe geri dönüştür. Romanın değeri konusunda hiçbir kuşkuya yer yoktur. Karakterleri, yirmili yılların oyunumsu ve deneme romanlarının canlılıktan yoksun karakterlerinin hiç olamadığı ölçüde canlıdır; Balzac ya da Tolstoy'un karakterleri gibi yaşarlar. Olay örgüsü insani bir duygu paylaşımı yaratır, iki Thibauld oğulda Fransız ruhunun iki sonsuz yüzü yansır: Antoine'da Latin aydınlık, denge, güven; bir doktor olarak dayanılmaz acılarına son vermek için babasının yaşamına son verdiği zaman bile sarsılmaz – Jacques ise devrimci bir Fransız'dır, dünyanın kahramanca çılgınlıklarını protesto etmek için kahramanca, çılgınca ölür. Bu denli yakın bir yazınsal olgunun tarihsel yerini belirlemek henüz olanaksızdır: Martin du Gard'ın dev romanının gecikmiş bir eski gerçekçi roman mı yoksa yeni tür bir gerçekçilik mi olduğunu bilemeyiz.

• BAINVILLE, FUNCK-BRENTANO

Çağın tarih yazarları arasında en yetkini sağ kanattan olan, Action Française çevresine bağlı Jacques Bainville'dir (1879-1936). *Histoire de trois Générations*'u XX. yüzyıl liberalizminin çok esprili bir eleştirisidir, bizde de etki yaratmıştır. Öteki büyük tarih yazarı, öyküde de yetkin Frantz Funck-Brentano da (1862-1947) sağ kanattandır; *L'Ancien régime* adlı yapıtında Fransız monarşisinin pek çok saldırıya uğrayan çağını zekâ pırıltı-

larıyla ve bir yığın veri aracılığıyla savunur, örneğin, hiçbir yasal işleme baş vurmaksızın bir kişinin tutuklanmasına ve yıllarca ya da yaşamı boyunca hapishanede tutulmasına olanak sağlayan "lettre cachée"ler, yani krallık buyruklarının toplum için yararlı olduğunu kanıtlar. Bununla ve benzeri paradokslarıyla o da Bainville gibi Gyula Szekfü'yü[6] anımsatır. Marie Antoinette'nin elmas kolyesinden söz eden kitabı (*L'Affaire du Collier*) yalnızca Stefan Zweig'ın kitabından değil, bu konuyu işleyen öteki tüm yapıtlardan daha heyecanlıdır.

• ELEŞTİRİ

Yazınsal eleştiri her zaman Fransız yazını için bir gurur kaynağıydı. Yirmili yıllar, her ne denli eskilerle eşit düzeyde bir eleştirmen ortaya çıkmasa da, Sainte-Beuve'ün büyük geleneklerini sürdürür. Albert Thibaudet (1874-1936) bilimsel yöntemlerle, Bergson felsefesi temelinde yazını yargılamış ve çözümlemiştir, Charles Du Bos kitaplara Katolisizm yönünden yaklaşır (*Approximations*), tıpkı romantizmi savunan ve bir parça geveze bir yanı olan Henri Brémond (1865-1933) gibi. Bu sonuncu yazar kuramsal kitaplarında "poésie pure", arı şiir düşüncesini ve onun niteliğini açıklamıştır. (*La poésie pure*, *Prière et poésie*.)

6) Gyula Szekfü (1883-1955): Ünlü Macar tarihçisi. (ç.n.)

4.
Günümüz Amerikan Yazarları

DOĞALCILIK

Kuzey Amerika yazını yüzyıl dönümü çağında ne denli verimsiz idiyse Dünya Savaşı sonrasında o denli muazzam bir canlanma gösterdi. Van Wyck Brooks'un kitabı *America's Coming of Age* adıyla 1915'te yayımlanır. Gerçekten de böyle olur. Amerika önceki yüzyılda henüz İngiltere'nin öğrencisidir; her ne denli kimi zaman tam anlamıyla yetkin bir öğrenci olsa da. Yavaş yavaş o ayrı Amerikan bildirisini, artık eski yurttan öğrenemeyeceği, tüm dünyaya kendisinin anlatması gereken bildiriyi nasıl bulduğunu görmüştük. Bu ayrı Amerikan bildirisi savaştan sonra bütünsel, yetkin bir kuşağın kitaplarında dile gelir ve Avrupa'yı şaşkınlığın yarattığı bir suskunluğa zorlar. Yirmili yıllar Amerikan yazınının da tıpkı İngilizlerinki gibi büyük bir dönemidir.

Canlanmaya yol açan, Amerikalı'da ulusal bilincin bu sırada gelişmesidir. Önceki yüzyılda Amerikalılık bilinci henüz Avrupalı ulusların hümanizm çağındayken bulunduğu yerdeydi: Henüz yalnızca gurur duyuyorlardı. Kendileri üzerine düşünmeye şimdi başlarlar. Avrupa'nın geçen yüzyılın başında bulunduğu yere şimdi ulaşırlar. Amerikalı'nın nasıl biri olduğu sorusu çıkar ortaya, Tanrı'nın öteki yaratıklarından hangi konuda farklıdır? Yeni Amerikan gerçekçiliği bu soruyu yanıtlamayı arzulamaktadır.

• ELEŞTİREL DÜŞÜNCE

Bu akım Avrupa doğalcılığının devamı ve deniz aşırı karşılığıdır. Amerika'nın doğalcılığa bu denli geç ulaşmasının nedeni nedir? Bunun nedenlerinden biri doğalcılığın olmazsa olmaz koşulu olan toplumsal eleştirinin Amerika'da ancak şimdi, Dünya Savaşı, ekonomik dalga ve yoksulluk dalgasının sarsıntılarından sonra gelişmesidir. Geçen yüz-

yılın Amerikalıları kısmen aşırı ölçüde kendilerinden memnundu, eleştirmeyi de arzulamıyorlardı, kısmen de Püriten anlayışları yüzünden henüz doğalcılığın sözünü sakınmama özelliğinden dehşete kapılıyorlardı. İlk doğalcı roman, Dreiser'in *Sister Carrier*'ı 1900'de korkunç bir rezalete yol açmıştı. Öteki neden ise Amerika'nın şimdiye dek her türlü yazınsal akımı İngiltere'den almasıydı, doğalcılığı ise İngiltere'den alamazdı, çünkü İngiltere'de doğalcılık yok denecek ölçüde azdı.

• KOZMOPOLİTLİK

Ama Dünya Savaşı Amerika'da da tıpkı İngiltere'de ve Fransa'da olduğu gibi belli bir düşünsel kozmopolitizm geliştirdi. Amerika'nın kültürlü okuyucularının ilgisi modern Fransız, İskandinav, Rus yazınına doğru ancak şimdi yöneliyordu, kötümserliği, toplumsal eleştiriyi, doğalcılığı şimdi öğreniyordu.

• TOPLUMSAL SORUN

Ve Amerika'da toplumsal sorunlar, sınıf savaşı --demokrasinin her türlü olağanüstülüğüne karşın– zengin ve yoksul Amerikalı için tümüyle başka anlamlara geldiği için, doğalcılık henüz gelişiyordu. XX. yüzyılda Amerika'da toplumsal farklılıklar geçen yüzyıla göre çok daha güçlüdür. Mark Twain'in zamanında henüz her *yankee* küçük kentsoyluydu; şimdi küçük kentsoylu katmanın üzerine muazzam ve Avrupa'dakinden de daha kapalı bir para-aristokrasisi kuruluyordu; altında ise büyük kent proletaryası ve cüce çiftliklerin ırksal ve dinsel açıdan kısmen yabancı devasa denizi uzanıyordu: Macarlar, İtalyanlar, İrlandalılar, Yahudiler, zencilerden oluşan özümsenmemiş yığınlar. Homojen bir halk için hazırlanmış demokraside henüz yer bulamamış olan yığınlardı bunlar. Özümseme sorunu da Amerikalılığın bilimsel ve sanatsal açıdan bir an önce belirlenmesini gerektiriyordu.

• DREISER

Amerikan doğalcılığının kurucusu Theodor Dreiser'dir (1871-1945). Dünya Savaşı sırasında yayımlanan romanları, *Sister Carrier*, *Jenny Gerhardt*, *The Financier* ve *The Titan* kısmen skandala yol açmış, kısmen de tam bir ilgisizlikle karşılanmıştı. Ama zaman ona çalışıyordu ve 1925'te yayımlanan geniş kapsamlı romanı *An American Tragedy* bir dünya başarısına imza atmıştır. Tekdüze bir ruha sahip hırslı kişinin yaşamı ve karşılaştığı felaket anlatılır bu romanda. Hem toplumsal betim, hem de ruhsal betim açısından büyük boyutlara sahiptir: Her şeyi kapsayan bir dökümdür bu, Amerikan büyük kent yaşam biçimlerinin, fabrikanın, zenginlerin villalarının, katmanların demokratik karışımının ve sonsuz bir geçerliliği olan o karışmamanın dökümüdür. Avrupa doğalcılığı bu denli geniş ve nesnel, coşkudan ve tezden yoksun bir dünya betimi sunmayı zor başarır. Bu romanı okumuş olan kişi Amerika'da pek sürprizlerle karşılaşmaz. Tek hatası, Dreiser'in çok kötü yazmasıdır, öyle ki, bu denli kötü yazan iyi bir yazar çıkmamıştır. Biçeminde, barbar ve olgunlaşmamış Amerikan uygarlığındaki her şey duyumsanabilir. Tümceleri akıcı değildir, hiçbir tartım, hiçbir tat yoktur içlerinde. Makine çağının biçemiyle yazar...

• UPTON SINCLAIR

Dreiser toplumsal eğilimin altını çizmez, ama öteki erken doğalcı Upton Sinclair (1878-1968), denebilir ki, her tümceyle okuyucunun böğrüne dirseğini dayar: "Gördün mü? Zenginler işte böyledir!" Zenginler korkunçtur, yoksullar melek gibi iyidirler. Yine de, Upton Sinclair başarılarını olasılıkla Amerika'nın üstte yer alan on bin kişisinin uçarı ve işi ölçüsüzlüğe vardıran yaşamını salt ahlaksal bir kızgınlıkla ve heyecanla betimlemesine borçludur (*Oil*). Diyalog biçiminde yazılmış olan yazıntarihi *Mammon Art* tarihsel maddeciliğin güncelleştirilmiş yazın anlayışını içerir. Şeyler onun gözünde basittir: Yazarlar her zaman yönetici katmanlara hizmet etmişlerdir ve bu her şeyi açıklamaktadır. Pindaros ve Dor od ozanları örneğin, o zamanki aristokrasinin "reklam şefleri"ydiler. Ama o zamanki aristokrasinin reklama ne gibi bir gereksinimi olduğunu söylemez. Bildiğimiz kadarıyla Siracusalı tiranlar diş macunu satmıyorlardı...

• SHERWOOD ANDERSON

Avrupa yazınında izlenimcilik doğalcılıkla koşut bir olgudur. Amerikan yazınına belki de Knut Hamsun'un etkisiyle, ama her durumda bağımsız bir Amerikan biçimiyle Sherwood Anderson (1876-1941) getirir doğalcılığı. En iyi romanı olan *The Dark Laughter* zenginliğin baskısından değil de başka tür bir baskıdan söz eder. Amerikan insanını yüzyıllarca süren Püriten ahlak anlayışı onları "sex-starved", sevisel bakımdan aç bir konuma sürükledi. Modern Amerikan romanında sevisel başkaldırı çok sık görülür, Püritanizmin boyunduruğundan kaçıştır bu. *Dark Laughter* da bundan söz eder. Yöresel geri planı büyük, uykulu Mississippi'dir: *Hucklebery Finn* ve şarkıya bitmek tükenmek bilmeyen bir düşkünlüğü olan, ezilmiş, ama hiç olmazsa sevi bakımından özgür zencilerin ırmağı. Sherwood Anderson'un biçeminin daha sonraki Amerikalı yazarlar üzerinde çok büyük bir etkisi oldu. Bu biçemde her türlü retorik, her türlü ukalaca öğeyi bir yana bırakır, olabildiğince basit bir duygusal anlatım için çabalar.

• SINCLAIR LEWIS

Yirmili yıllarda ortaya çıkan doğalcı kuşağın en tanınmış üyesi Nobel Ödülü sahibi Sinclair Lewis'tir (1885-1951). Romanlarının yirmili yıllardaki genel başarısı bir önceki yüzyıldaki Dickens kitaplarının başarısı gibiydi. Hem kültürlü katman, hem de en geniş okuyucu kitlesi aynı zevkle okudu.

Biçeminde, anlatım biçiminde de Dickens'ı ve genelikle geçen yüzyılın dingin gerçekçiliğini anımsatan bir şey vardır. Karakterlerini sıcak bir duygudaşlıkla çizer, onların zayıflıklarına sevimli bir mizahla gülümser, hafif grotesk serüvenlere katar onları. Eskiler gibi koşut yapılardan hoşlanır ve tuttuğu tüm toplumsal eleştiri yönüne karşın, yine de, Amerikan yaşamını çok sever, orada rahat eder ve o genel hoş duyguyu okuyucuya da aktarır.

Ortalama yurttaşların yazgısını yazdığı sürece yetkin bir yazardır. Ortalama Amerikan küçük kentini, ortalama olgunlaşmamış kadının yaşamını, ulaştığı ilk başarılı kitabı *Main Street*'te (Ana Cadde, 1920), Amerikalı ortalama mülk sahibi küçük kentsoyluyu

Babbitt'te, zengin Amerikalı'yı *Dodsworth*'te anlatır – ve bir kez de büyük yazarlar düzeyine ulaşır: *Arrowsmith* adlı doktor romanında. Ama sınırlı yeteneği karmaşık ruhsal olayları çizmek istediğinde, örneğin *Ann Vickers*'ta iflas eder. Son romanı *It Can't Happen Here*'da en güncel siyasal sorunu, diktatörlüklerin doğuşunu anlatır; olayın geçtiği yer en yakın zamanların Amerika'sıdır.

İnsan bugün, yirmili yıllarda çok yeni ve canlı olan bir yığın başka kitap gibi Sinclair Lewis'in romanlarını da belli bir düşkırıklığıyla düşünüyor. Bu tür pek çok kitabın modası geçti – buna karşılık Sinclair Lewis yığınların tükettiği bir yazar oldu. Ve şimdi eleştirmen şaşkınlıkla vicdanını inceliyor: Zaten her zaman öyle değil miydi?

• DOS PASSOS

En devrimci anlayışa sahip Amerikalı roman yazarı John Dos Passos (1896-1970) doğalcılığın artık bir parça bayatlamış yöntemini teknik yeniliklerle tazelemek istiyordu; buna sinemayla ve radyoyla, "tekniğin zaferiyle" bağlantısı olan teknikler de dahildi. Bölümlerin başında kısa "haberler" bulunur, romanda sanki gramofon ve radyo araya girmiş gibi hiç durmaksızın popüler müziğin çığlıkları duyulur; bölümün geçtiği tarihsel zaman noktasını popüler şarkılar belirtir: "Şu ya da bu şarkının moda olduğu sırada..." En çok Joyce'tan öğrenmiştir öğreneceğini: Monologue intérieur'ü, bağlantısız, ama atmosferi yansıtan sözcükleri sıralamayı ondan öğrenir. Romanları ufak mozaiklerden oluşturur. Dos Passos *simültanist*tir. (Anlatımcılığın bir dalı; dünyada ne çok şeyin *aynı anda* gerçekleştiğini anlatmak ister.) Kitaplarında pek çok öykü yan yana ilerler; büyük kent yaşamının ortaklaşalık karakterini böyle dile getirir. Ama bu dışsal yenilikler bir yana bırakılırsa, eski anlamda yetkin, doğalcı romanlar yazmıştır. Toplumun ve çağımızın sonsuz budalalığının sorumlu olduğu trajik yazgıları flaş ışıkları altında aydınlattı. (*Manhatten Transfer*, 1919; *The 42nd Parallel* vb.)

• MORLEY

Doğalcı betimleme yöntemini *Human Being* adlı yetkin romanıyla Christopher Morley de (1890-1957) de yeni bir teknikle tazeler. Onun teknik yeniliğinin makine çağıyla bir ilgisi yoktur; daha çok Avrupalı'dır, özellikle İngiliz romanlarının zamansal deneyleriyle akrabadır. Bir insan ölür, hiçbir ilgisi olmayan bir başka adam ölünün yaşamöyküsünü yazmaya karar verir – şimdilerde öyle çok yaşamöyküsü yazılıyor ki; o ise büyük olmayan, basit mi basit bir insanın öyküsünü yazmayı arzular (doğalcı program!). Ölüyle ilgili olarak bulabileceği her şeyin ardına düşer ve gözlerimizin önünde, *geriye dönük bir biçimde* bir insanın yaşamı oluşur. Romana büyüsünü veren, ölü kahramanının gerçekten de tıpkı herkes gibi insancıl bir kişi olmasıdır. Ve, yine de, "o da insandır, tek örnektir".

• HEMINGWAY

Sherwood Anderson türü izlenimciliği yirmili yıllarda Ernest Hemingway (1899-1961) sürdürür; en iyi Amerikan savaş romanını o yazar: *A Farewell to Arms* (Silahlara Veda) Avusturya, Macar, İtalyan savaş alanında geçer, derken, büyük İtalyan çekilmesine sıra

gelir ve kahramanın ordudan kaçışından sonra sevisel bir trajediyle İsviçre'de son bulur; kadın kahraman sarsıcı bir biçimde betimlenen ölüm kalım savaşından sonra bir loğusa yatağında ölür. Hemingway lirik biçemiyle çok büyük bir etki yaratmayı bilmiştir. Bugün artık, belli bir mesafeden bakıldığında, *intellectual* öğeyi alabildiğine dışlayan bu biçemi yapmacık bulmamız gerekiyor. Basitlik en tehlikeli etkileme yoludur. Hemingway yer yer sekiz yaşındaki bir kız kadar basittir.

• STEINBECK

Amerikan doğalcılığı otuzlu yıllar boyunca olgunlaşmasını sürdürdü, biraz da mekanikleşti, ama en güçlü yazarını da John Steinbeck'in (1902-1968) kişiliğinde bu sırada buldu. Steinbeck'in utkulu bir başarıyla sonuçlanan romanı *The Grapes of Wrath* proleter-doğalcılığı ve Avrupalı anlamındaki köylü romanı dünyasını birleştirir. Kahramanları, traktör yüzünden topraklarından kovulmuş ve batıya doğru göç eden küçük çiftçiler, Avrupa anlamında köylüler, ama özbilinç ve insanı yiyip bitiren acılar açısından proleterlerdir. Gelenekleri yoktur, bir köylü yaşam düzenleri yoktur. Otomobille yolculuk yaparlar (otomobil bir köylü romanının hayvanları gibi romanın organik bir parçasıdır), ruhsal yapıları bir köylünün değil, yoksul bir insanın ruhsal yapısıdır. Öylesine muazzam ve sarsıcı bir yaratıdır ki tıpkı Zola'nın *Germinal*'i gibidir. İnsanın kahramanlarını böylesine iyi tanıdığı ve onlarla birlikte bunca acı çektiği yeni bir roman yoktur pek... Geniş ve dingin gerçekçiliğine karşın, içinde şeytansı, boğucu olan bir şey de vardır: İnsanları kaçmaktadırlar, telaşla, otomobille onları kovalayan, her zaman kendisini duyumsatan ve tehdit eden sefaletten kaçmaktadırlar, dağılan bir sanrıya doğru, hiçliğe doğru kaçmaktadırlar. Roman her ne denli kendine özgü bir biçimde Amerika'nın toplumsal sorunlarından söz ediyorsa da evrensel bir öneme sahiptir, otuzlu yılların insanı boğan, dehşete salan atmosferinin, kaçanların ardından yetişti yetişecek tehlikenin yetkin bir anlatımıdır.

• O'NEILL

Amerikan doğalcılığının tiyatrosu ve lirik şiiri de romanın gerisinde kalmaz. Tiyatro yazarları arasında Eugene O'Neill'in tuhaf, çok özgün kişiliği belirginleşir. Gözüpek arayışlar içindedir, sürekli olarak yeni bir biçimin ardındadır, hiçbir zaman kendisini yinelemez, her oyununda tümüyle alışılmadık bir şey vardır. İlk oyunları, *The Emperor Jones*, *The Great God*, *Brown*, *The Hairy Ape* anlatımcıdır. Daha sonra, Joyce'un ve ruhsal çözümlemenin etkisiyle oyuncuların ayrı ayrı söyleyecekleri şeyi ve düşündükleri şeyi anlatmalarını dener (*The Strange Interlude*).

• AMERİKALI ELEKTRA

Tüm bu girişimlerde soğuk ve düşünüp taşınılarak keşfedilmiş yapay bir şey vardır ve bu da tümüyle mekanik çağın ürünüdür. Ama üçlemesi, *Mourning Becomes Electra* son iki onyılın en büyük sahne oyunu yaratısıydı. Büyük Aiskhylos trajedisini, Agamemnon'un ve ailesinin öyküsünü, bu konuyu geçen yüzyılın ortasına, Amerika'nın Püriten çevre-

sine yerleştirerek yeniden anlatır. Sonuç sarsıcıdır: İnsan büyük Antik konuların gücünden hiç de bir şey yitirmediğini, çağdaş işlenişine nasıl da kolay, nasıl da doğal bir biçimde uyum sağladığını, dramatik özün iki bin beş yüz yıl boyunca nasıl da değişmediğini görerek şaşırır. Yazgının yerine bilinçaltı geçer; oyunun belki de tek zayıf noktası kahramanlarının Oidipus ve öteki komleksler konusunda aşırı ölçüde bilgi sahibi olmalarıdır. Ama, bu bir yana bırakılırsa, tıpkı tümüyle büyük bir biçeme sahip oyunlara yakışır biçimde davranırlar; yeni dünya insanı O'Neill eski dünya insanlarının çoktan unuttukları eski, sonsuzluğa erişmiş bir tele dokunmaktadır.

• MASTERS, LINDSAY

Doğalcı lirik şiir, denebilir ki, Amerikalılara özgüdür. Gerçek yaşamın çiğliğini, gündelik yanını, günışığına çıkarılan şeyleri yansıtan bir lirik şiir; Amerika'nın basit insanının konuştuğu dilde yazılmış bir lirik şiir. En tanınmış temsilcisi Edward Lee Masters ve Vachel Lindsay'dir. Lee Masters (1869-1950) *Spoon River Anthology*'sini ta 1915'te yazmış ve 1924'te sürdürmüştür. İlkinde bir Amerikan köyü insanlarının portresi aracılığıyla özel yaşamın gizli, kirli yanlarını ve gizli kahramanlığını gözler önüne serer; ikincide ise olağanüstü tatlı bir Amerikan halk diliyle ortak yaşamın tekdüzeliğini, idealler-den yoksunluğunu anlatır. Vachel Lindsay (1879-1931) daha halkçı bir ozandır; onun özelliği, Amerikalı küçük kentsoylu yığınların sığ ve tekdüze kanılarına canlı bir ozansal biçim vermesidir: Radikal dindarlığa, alkol karşıtı harekete, sinema sanatçıları kültüne vb., yani Amerikalı yazarların genellikle savaş açtıkları her şeye. Öyle tuhaf bir olgudur ki sanki bir Selamet Ordusunun herhangi bir üyesinden büyük bir mistik ozan çıkmış gibidir. Çünkü kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde büyük bir ozandır, şaşılası bir biçimde dolaysız ve temiz lirik seslere sahiptir – tıpkı dünyaya köyün değil de büyük kentin basit halkının gönderdiği bir Burns gibidir.

• POUND

Karşıt kutup Ezra Pound'un (1885-1972) lirik şiirleridir: Burada her şey içe kapanıktır, salt *intellectuality*dir, arkeolojidir, kitap kültürüdür; şiiri yabancı dildeki alıntılar ve göndermeler yığını kaplar ve onları çok güç anlaşılır kılar. Yapıtları pahalı ve az sayıdaki amatör baskıyla, formalar biçiminde yayımlanmaktadır.

Amerikan Yeni Romantizmi

Amerikan yazınında doğalcılıkla koşut olarak bir yeni romantik dalga da ilerler baştan sona. Tarihsel açıdan yirmili yılların Avrupa girişimlerinin, mitos ve mucize arayışının, neofrivolizmin karşılığıdır; ama daha ciddi, daha sorumluluk sahibidir. Amerika'da her türlü romantizm ve her türlü estetizm mekanik çağa, *business* ahlakına karşı bir protestodur. Amerikalı seçkin Avrupa yüzyıl sonunun incelikli ve dekadan atmosferine şimdi ulaşır, bir dönemin geçip gitmekte olduğunu ancak şimdi duyumsamaya başlar.

• CABELL

Yeni romantizmin öncüsü masalsı Ortaçağ'da geçen romanlarıyla –içlerinde en tanınmışı *Jurgen*'dir– James Branch Cabell'dir (1879-1958). Cabell'in çalışmaları çağın önünden daha renkli düşsel yörelere, insanlığın büyük söylencelerine doğru bir kaçıştır. Her ne denli yaşama sevincini yayıyorsa da, yazılarını yine de baştan başa bir kaçış melankolisi sarmakta ve ozansal kılmaktadır. *Jurgen*'in hüznü sevinin, yazgının, ünün sunduğu olağanüstü şeylere kendisini layık bulmayan insanın hüznüdür. Şeytan Jurgen'in arzularının tümünü gerçekleştirir, ama Jurgen zamanla yaşlı, kavgacı karısını geri ister ve yeniden yaşlı olmayı diler: Çünkü yaşlı olmak genç olmaktan çok daha rahat ve sorumluluk gerektirmeyen bir şeydir. "Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben", duygunun yaşamın karşısındaki yenilgisi, Thomas Mann bunu böyle adlandırıyordu...

• ERSKINE

Bilgin John Erskine de (1879-1951) insanlığın sonsuz söylencelerine yönelmişti. Sanki modern ve Amerikalı insanlardan söz edercesine *Güzel Helen'in Özel Yaşamı*'nı, *Adem ile Havva*'nın, *Galahad*'ın ve Gral Şövalyelerinin öyküsünü anlatır. Adem'in gerçekten sevdiği, örneğin, Havva değil, Lilith'tir, yine de Havva ile evlenir; çünkü Havva'nın bilinçli umarsızlığında gizlenen çekiciliğe karşı koyamaz; çünkü uzlaşmacı Havva kayıtsız koşulsuz evliliğe sarılmaktadır; ama daha sonra kendisini iyi duyumsamak istiyorsa gizlice Lilith'e uğrar vb. Cabell gibi o da Avrupa neofrivolizmine yakın durmaktadır.

• BUCK

Pearl S. Buck (1892-1973) yıllarca Çin'de yaşadı, en iyi romanlarından *Good Earth* (Sevgili Toprak Ana, 1931) Çin'de geçer. Okuyucular için yeni bir dünya keşfetti: Kuzey Çin köylüsünün zor yaşamını, açlık zamanında ve savaşlar sırasında çektiklerini. *Sevgili Toprak Ana*'nın kadın kahramanı, sessizce, cesurca ve alçakgönüllülükle acılar çeken Çinli kadın, modern romanın en unutulmaz kadın kahramanıdır. Bir erkek bu romanı hiçbir zaman yazamazdı.

• CATHER

Willa Cather (1876-1947) Yeni Katolisizmin Amerikalı kadın yazarıdır. Fransız Kanada'sında geçen romanı *Shadows on the Rock* biraz ağır bir biçimde ilerler; Fransız kökenli, New-Mexicolu bir piskoposun ve sadık adamının kızılderililer ve kızılderililerden de daha yabanıl beyaz adamlar arasında geçen serüvenlerini işlediği *Death Comes for the Archbishop* (1927) daha yetkindir.

• THORNTON WILDER

Amerika yeni romantizminin en büyük yeteneği Thornton Wilder'dır (1897-1975). Çok incelikli ve seçkin bir biçem sanatçısıdır, ciddi ve hafif tümceleri klasik bir güzellik içinde yan yana sıralanırlar. Çok güzel iki romanı vardır, *Cabala* ve *The Bridge of Saint Luis Rey* (1927); öteki romanları pek başarılı olmamıştır. Romanlarına çok etki-

leyici bir biçimde büyük yazarların yaşamının motiflerini katar, örneğin *The Bridge of Saint Luis Rey*'in bir karakteri başka bir ad altında ve Güney Amerika çevresi içindeki Marquise de Sévigné'dir; *Cabala*'da Keats'in Roma'daki son günlerini benzeri bir gizlemeyle anlatır. *The Bridge of Saint Luis Rey* XVIII. yüzyılda Lima'da bir köprünün çökmesi ve beş kişinin ölmesinden söz etmektedir. O taraflarda dolaşan bir rahip Esirgeme'nin[1] güvenilirliği üzerine bir kitap yazmaya hazırlanır, acaba neden tam da bu beş kişinin nasıl öldüğünü araştırmaya başlar, onların ölümüyle ilgili olarak Esirgeme'nin niyeti nedir? Bu beş insanın birbiriyle iç içe geçmiş yaşamları Esirgeme'yi doğrular: Hiçbirinin ölümü kör bir rastlantı değildir, beşi de yaşamlarının ölümden başka bir yere çıkmayan bir noktasına gelmişlerdir.

• BROMFIELD

Louis Bromfield ilk romanlarından biriyle, *Strange Case of Miss Annie Spragg* ile olasılıkla bu kitabı izlemiştir: Burada yaşlı bir Amerikalı kızın bedeninde lekeler belirir ve bir Amerikalı bilgin bunun nedenlerini arar. Daha sonraki romanları, *The Rains Came* vb. devasa bir okuyucu başarısı kazanmışlardır.

• HERGESHEIMER

Yeni romantizm yerel, Amerika tarihini canlandırır. Joseph Hergesheimer (1880-1954) öykülerinde ve romanlarında (*Quiet Cities, Java Head, Tampico* vb.) yüzyıl sonu estetizminin atmosferiyle eski Amerika'nın sessizliğini, can çekişen kentlerinin melankolisini yazar.

• TARİHSEL ROMANLAR

Otuzlu yıllarda Amerika tarihine yönelik ilgi becerikli yazarları çok geniş kapsamlı tarihsel serüven romanları yazmaya iter. Bu sel baskınını *Anthony Adverse*'üyle (1933) Hervey Allen (1889-1949) başlatır; en büyük baskı sayısına şimdiye dek *Gone With the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti) adlı romanıyla Margaret Mitchell ulaşmıştır. Ama moda gittikçe güçlenerek sürüyor ve rekoru bir anda bir başka yeni ve daha uzun roman kırabilir.

• ELEŞTİRİ

Yeni Amerikan yazınının sayısız yetkin denemecisi ve eleştirmeni de vardır. Henry L. Mencken (1880-1956) *In Defense of Woman* adlı olağanüstü esprili incelemesinde neofrivolizmin silahlarıyla Amerika'da kadına gösterilen aşırı saygıya karşı çıkar. Ludwig Lewisohn (1883-1955) sayısız roman ve incelemenin dışında savaşçı, tanınmış her saygın kişiyi gözüpek bir biçimde eleştiren bir ruha sahip bir yazın tarihi yazmıştır; bu yapıtında Amerikalı yazarları yargılarken derin psikolojinin ve yazın sosyolojisinin araçlarını kullanır. Kitabımızda onun ve yetenek bakımından ondan aşağı kalmayan ve eleştirel bir bakış açısına sahip Wynham Lewis'in saptamalarını kullandık.

1) Tanrının insanları esirgemesi. (ç.n.)

5.
Günümüz Avrupa Yazını

İTALYANLAR

Modern İtalyan yazınında Batı yazınındaki akımlar birbirini izlemektedir, ama buradaki adları başkadır: Doğalcılığın İtalyanca adı *verismo*dur, anlatımcılığınki *futurismo*, yeni klasik çabalarınki, dergilerinden gelen adıyla *La Ronda*, yeni halkçılık *Strapaese*-Hareketi ve Batı'da izmciliklerin yerine geçen o belirlenemeyen *entelektüel*, alaycı ve mucize arayan akım da *novecentismo*dur. En yakın zamanlarda da yeni nesnelliğe, yeni gerçekçiliğe de çok yerinde bir ad buldular: *Contenutismo*, yani içeriksellik.

• PAPINI

Giovanni Papini (1881-1956) savaş ve savaşı doğrudan izleyen yıllarda çok şey vaat ediyordu; her ne denli 1912 yılında yayımlanan özyaşamöyküsüne artık *Un uomo finito* adını verdiyse de, kitabıyla gençlere henüz tamamlanmamış bir insan olduğunu, düşünsel özyaşamöyküsünün sözünü ettiği o ateşli arayışı hâlâ sürdürdüğünü kanıtlamak istiyordu. Ama eğer iyice gözden geçirecek olursak, gelişiminin yeni dizgelere doğru kaprisli bir geçiş olduğunu görürüz. O büyük vaatlerden, tatsız bir biçimde süslü püslü ve işi gevezeliğe vardıran *Storia di Cristo*'dan (1920) başka bir yapıt çıkmadı ortaya; İsa'nın bu yaşamöyküsünü zamanla ona benzeyen Dante'nin yaşamöyküsü izledi. Yeteneğinin en iyi yanı *Gog* (1931) adlı renkli romanında geçerlik kazanan ve çağın yönetici düşünürlerine ve düşüncelerine yönelik yergidir.

• MARINETTI

Fütürizm Dünya Savaşı öncesinde başladı ve belki de izmlerin ilkiydi. Kurucusu Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) ana dili Fransızca'dır ve gelecekçiliği de

Paris'te yaymaya başlamıştı. Bu izmciliğin karakteristik bir biçimde İtalyan çizgisini "fütürizm" sözcüğünün kendisi açıklar: Ağırlığının, doğal olarak insanın sürekli olarak tarihin içinde dolandığı İtalya'dan başka hiçbir yerde bu denli ezici olmadığı geçmişe, büyük yazınsal ve dilsel geleneklere karşı başkaldırı. Marinetti ve onu izleyenler modern yaşamın daha üst düzey olduğunu, tekniğin utkusunu, yeni şeylerin güzelliğini yayıyorlardı. Yarış otomobiline od yazmaktadırlar, onlar için birincil bildiri makine çağını övmektir; bu, ustaları Whitman'da ve Verhaeren'de bir yığın motiften yalnızca bir tanesidir. Tüm öteki izmcilikler gibi gelecekçilik de niyetini gerçekleştiremedi. Durmaksızın güçten söz etti, ama şiirlerinde gücü dile getiremedi.

Marinetti ve çevresi Dünya Savaşı sırasında savaşa katılmaktan yanaydı (izmcilerin tümü aktivisttir, eylem isterler), derken, savaştan sonra gelecekçilik bir süre faşizmin resmi sanatsal akımı oldu, ta ki *fascio* egemenliği pekişip de daha soğukkanlı, daha sanatsal biçimleri kollamaya başlayıncaya dek. Yorulmak bilmeyen Marinetti bir makarna yememe ve camdan şapka giyme hareketi başlattı, ama sonunda, öyle anlaşılıyor ki, gençken ölmesi kısmet olmayan her titan gibi o da yaşlandı.

• PALAZZESCHI

Gelecekçiler arasında en yeteneklisi Aldo Palazzeschi'dir (1885-1974). Bir romanı vardır, *Il Codice di Perela*: Kahramanı dumandan insana dönüşür ve sürekli olarak dağılıp gitmekten korkar, dehşete kapılarak ve ikircimler içinde "ağırlığım yok" der. Tüm modern İtalyan yazınında dumanımsı, uçup dağılan, somut olmayan, ağırlığı olmayan (bunu değeri adına değil de niteliği adına belirtiyoruz) bir şey vardır, içinde yerçekimi gücü yoktur, her an uçabilir.

Savaş sonrasını hemen izleyen, İtalya açısında bunalımlı, vakur yılların havasını saptar Borgese ve Tozzi. Antonio Borgese'nin (1882-1952) romanı *Rubè* son yüzyıl sonu romanıdır, verimsiz, yok edici bir iç gözleme dalmış olan bir insanın yaşam karşısında iflasıdır. Federico Tozzi'nin (1883-1920) insanı dehşete düşüren romanı *Üç Haç*, bu kıyamet günlerini aldatma ve suçluluk bilincinin çılgınlığı içinde tanıtır.

• PIRANDELLO

Luigi Pirandello'nun (1867-1936) ilk oyunu 1918'de Roma'da sahnelenir. 1921'de *Sei personaggi in cerca d'autore* ona dünyaca ün kazandırır. Pirandello bu sırada artık 54 yaşındadır; taşrada öğretmendir, hiç kimsenin ayrımına varmadığı sayısız öykü ve roman yazmıştır. 1934'te Nobel Ödülü'nü kazanır. Yalnızca düşünen bir insan değil, uzman bir felsefecidir de, yaratıya bu ölçüde kuram açısından yaklaşan başka bir yazar yoktur ve bu durumu da pek gizlemez.

• BONTEMPELLI

Massimo Bontempelli'nin öyküleme yeteneği onunla aynı zamanda açımlanır; o zamana dek şiirler, incelemeler ve tiyatro oyunları yazmıştır. Temel sorunlar yapıtlarında özellikle keskin bir aydınlatmaya uğrar; bunların incelenmesi en iyi biçimde grotesk ve aşırı ölçüde angaje oluşları ele alınarak yapılabilir ve böylece neden söz edildiği anlaşılır.

• ROL

Sözü edilen şey bireyselliğin iflasıdır. Bireysellik kentsoylu dünya dizgesinin temelidir, onunla birlikte yükselir ve çöker. Geçen yüzyılın ortasında Schopenhauer'de, Hebbel'de ve Ibsen'de bireyselliğin değerinin bir sorun olmaya başladığını görmüştük; toplumu inşa rolünün ortaklaşa yaşamdan yana tutum alan büyük Ruslarda ve modern toplumsal şiirde bir soruna dönüştüğünü görmüştük; ama şimdi yeni yazarların varoluşuna gölge düşürmektedirler. Kişilik denen şey var mıdır acaba? Yanıt: vardır. Pirandello'nun bir romanının adının da belirttiği üzere, *Uno, nessuno e centomila*, yani bir, bir de değil yüz bin; bizleri yüz binlerce kişinin gördüğü gibi yüz bin kişiliğimiz vardır, herkeste bizimle ilgili olarak değişik bir görüntü yaşamaktadır ve biri ötekinden daha gerçek değildir ya da hiçbiri gerçek değildir. Bontempelli'nin oyunu *Nostra Dea*'nın kadın kahramanı üzerine hangi giysiyi alırsa öyle değişir. Pirandello'nun *IV. Henry*'sinde IV. Henry kılığına girmiş olan bir beyefendi maskeli bir geçit töreninde atından düşer ve başından yaralanır ve bu sırada zaman onun için durur, artık kendisini IV. Henry olarak görmektedir. Daha sonra iyileşir, ama rolünde ısrar eder; çünkü bu durum sürekli değişen yaşama kendisini fırlatmasından ve ötekiler gibi kişiliğini durmaksızın değiştirip durmasından daha güvenilirdir, daha ciddidir. Onun tabii ki bir kişiliği vardır, bir delinin kişiliğidir bu; ötekiler yalnızca rol oynamaktadırlar, bıktıkları maskeyi çıkarıp atmakta ve yenisini takmaktadırlar. Öyleyse kişiliğimizden bunca gurur duymamız niye?

• ROMANTİK İRONİ

Daha önce Alman romantizmi de kendisinin "romantik ironi" adını verdiği sanrı açımlama yöntemini biliyordu, B. Shaw da oyunlarında bunu sık sık kullanır: Yazar birdenbire gülmeye başlar ve tüm oyunun ya da romanın bir oyun, yalan olduğunun ayrımına varır. Pirandello'nun *Altı Kişi*'si ve iki yazar ile onları izleyenlerin öteki yapıtları kabarıp genişleyerek bir oyuna ya da romana dönüşen romantik bir ironiden başka bir şey değildir, sanatsal yanılsamanın sürekli açımlanışıdır, yanılsama ile gerçekliğin ilişkisi üzerine bir oyun ve felsefedir. Yazarlarını arayan altı kişi ansızın sahnede belirince yönetmen, "Yazar sizin rol aldığınız o oyunu neden yazmadı?" diye sorar. "Belki de günümüz tiyatro koşulları içinde bunu yazmaya değmez..." Bontempelli'nin *Gümüş Horoz* adlı romanı büyük bir cinayetle başlar. Okuyucu açılımı bekler. Ama yazar yirminci sayfada şöyle seslenir: "Bir an önce belirtelim ki –gerçi o zamandan beri yirmi yıl geçmiştir– Gaspar della Costa'nın kaatilinin kim olduğu hiçbir zaman ortaya çıkmadı. Okuyucunun öykü sırasında katil ileride ortaya çıkacak diye kendisini uyutmaması için bunu şimdi belirtiyoruz..."

• ANLAMSIZ MUCİZE

İkisi arasındaki büyük ayrım, Pirandello'nun anlamı aramakta oluşu ve bu yüzden de yapıtlarının alabildiğine karmaşık olması, buna karşılık, Bontempelli'nin hiçbir şeyin anlamının olmaması konusunda zevklenmesidir. O da İngiliz çağdaşları gibi şaşılası olaylar anlatmayı sever, ama hiçbir anlamları olmayan mucizeleri anlatır. *Il figlio di due madri*, eğer bir çocuk rastlantı sonucu iki anadan doğacak olursa neler olacağı konu-

sundaki kargaşalardan söz eder. *Gente nel tempo* kesinlikle her beş yılda bir üyesi ölen bir ailenin üyelerinin neler duyumsadıklarını ele alır. Özdeyişler de, sonsuz geçerliği olan ama açıklaması olmayan bir yığın gerçeklik de kaleme aldı: "Erkeklerdeki uzun kirpik üstesinden gelinemeyen bir yalancılık eğiliminin işaretidir; kadınlarda ölçüsüz bir uysallığa ve kaçınılmaz bir biçimde suda boğulacaklarına işaret eder."

İki yazarla bunca ilgilenmemizin nedeni, ele aldıkları sorunların bu çağı karakterize etmeleridir. Ayrıca, özellikle Pirandello'nun değeri kuşkuludur. Niyet ile gerçekleştirme arasında büyük bir mesafe vardır – yalnızca sanatsal değil, felsefi açıdan da. Düşüncelerini dizgesel bir biçimde baştan sona ele almayı ve derinleştirmeyi başaramamaktadır; spazmatik özgünlüğe karşın içlerinde her zaman bayağı bir şey vardır. Her ikisinin de yazıları düşüne taşına bulunmuş ve pek değeri olmayan şeylerdir; ama acaba tam da bu yüzden çok geç kalmış, çok bilinçli, yaşamdan kopan uygarlığımızı açıklıyor olmasınlar sakın? *Deshumanización del arte*, yani sanat insanlık dışı olmaya başlıyor, diyor Ortega y Gasset.

• SVEVO

Joyce'un akımı olan bilinç akışı romanını İtalyan yazınında *La coscienza di Zeno* (1923) adlı romanıyla Triesteli Italo Svevo (1861-1928) temsil eder. Düşe kalka ilerleyen, gündelik, yöre ağzı deyişleriyle karıştırılmış bir dille yazar, biçeminde tüm büyük retorik gelenekleri dışarda bırakır. Böylece de İtalyan okuyucuları tıpkı Lawrence'ın İngilizleri açık saçık sözlerle şaşırttığı gibi şaşırtmıştır.

İSPANYOLLAR

Deneme yazını modern İspanyol yazınının en büyük gururudur. 98 Kuşağı adı verilen yazarlar, Unamuno ve Azorín yazarları bu türe yöneltti ve yirmili yılların büyük toplumsal ve siyasal tedirginliği de buna elverişliydi. Yazarlar betimleme yerine ve kendilerini lirik bir biçimde anlatacaklarına tutumlarını ve durumu açığa çıkarmaya çalışırlar.

• ORTEGA Y GASSET

En yetkin ve yurdu dışında da en çok tanınan İspanyol denemeci Jose Ortega y Gasset (1883-1955) çağın önde gelen düşünürlerinden ve günümüz düzyazısının en büyük ustalarından biridir. Yüksek bir düzeyi olan *Revista de Occidente* adlı derginin yöneticisi olarak da İspanyol düşüncesine yön verici bir etkisi olmuştur. Denemeleri felsefe ve lirik şiir arasındaki doğru yolu olağanüstü bir biçimde bulurlar; bunlarda us ve duygu Latin uyumu içinde dengeye kavuşur.

• SEÇKİN DÜŞÜNCE

España invertebrada (Omurgasız İspanya, 1922) adlı çalışmasında en yüce düşünsel içeriğin bile bir gezi notları kitabına nasıl katılabileceğinin örneğini verir. Ortega'nın merkezi bildirisi, Nietzscheci seçkin düşünce ilkin burada belirir: Dünyayı yığınların değil de seçilmiş azınlıkların yönetmesi gerekir. İspanya'nın yazgısı, der, *particularismo*dur;

ülkenin bölgeleri ve toplumsal katmanların tümü ayrılık ardındadırlar, kendi yollarında yürümek isterler; çünkü ülkenin herkesin sahip çıkabileceği türden bir amacı yoktur. Bunun nedeni ise düşünsel bir yönetici katmanın olmaması ya da eğer varsa bile gerekli saygınlığının olmamasıdır. Bu düşünceye daha sonra çok daha kesin bir güce sahip incelemeler kitabında genel bir geçerlilik kazandırır; bu kitabın adı *La rebelión de las masas*'tır (Yığınların Başkaldırısı, 1929). Çağımız baş kaldıran yığınların çağıdır; yığın insanının karakteristik çizgisi yalnızca hakları tanıması, sorumlulukları görmezden gelmesidir, kültür ve ortak yaşamla ilgili olarak sorumluluk duymaz. Avrupa uygarlığının en korkunç bunalımına yığınların başkaldırısı yol açacaktır: Dünyada yavaş yavaş yalnızca bilinçsiz ve yönetilmeye muhtaç bir yığın olacaktır ve akıllı bir biçimde yönetecek biri olmayacaktır, seçkin insanlar, uygarlığımızı onlar olmaksızın ayakta tutamayacağımız bilginler, doktorlar, mühendisler öleceklerdir ve topraklarımızda yeniden o eski barbarlık ve sefalet egemen olacaktır.

Yazınsal konulu incelemeleri de –bu arada romandan söz eden ve temel düşüncesine başka bir yerde (bkz. Reymont) değindiğimiz düşüncelerdir bunlar– çok ilginçtir. *La deshumanización del arte* (1926) adlı incelemesinde yirmili yılların önde gelen eğilimlerinin ayrımına varıp gerçeklikten uzaklaşmayı ve içe kapanıklığı modern yazının karakteristik çizgisi sayar.

• YÖRE

Modern yöre gözlemi en temiz biçimiyle denemelerinde belirir. Eskiler "doğa" diyorlardı, günümüz yazarları daha çok şu sözcüğü kullanıyorlar: "Yöre". Rousseaucu bir tadı olan "doğa" sözcüğü her zaman için bir parça protestoydu, uygarlığın tersi anlamına geliyordu, insanların yapmadığı her şey anlamındaydı. Buna karşılık, yörede insanların yapıtları da yer alır; Ortega'nın betimlediği İspanyol dağlarının konturlarını karakterize eden, üzerlerinde yer alan şatolar ve manastırlardır. İnsan yöreyi dönüştürmüştür, insan ise yörenin yapıtıdır – bu ikisinin karşılıklı etkileşimi modern bilimin sorunlarından biridir. Ortega bu bakış yöntemiyle ve aynı zamanda tüm anlayışıyla Alman düşünbiliminin yetkin kişilerine çok yakın durmaktadır.

• D'ORS I ROVIRA

İspanyollar Eugení D'Ors i Rovira'yı (1882-1954) onunla birlikte anarlar. O da bir biçem sanatçısıdır, lirik şiir ile bilimin büyücüye yakışır bir bireşimini sunar; gerçi İspanyollara göre oldukça soğuk olan bizim beğenimize göre lirik şiir, olması gerekenden bir nüans ötededir. En başta İspanyol Barok düşüncesiyle ilgilenmiştir; onda tıpkı Alman düşün-bilimi gibi romantizmle akraba sonsuzluğu-olan-Batılı çizgiler, Faust insanının sonsuzluğa karşı duyduğu arzusunu bulmuştur.

• GOMEZ

Ramon Gómez de la Serna'nın (1888-1950) yapıt türü "greguería"dır: Çevirisi olanaksız bir sözcüktür bu, kimilerine göre saçma, kimilerine göre ise hayvan çığlığı anlamına gelir.

Greguería topu topu birkaç tümceden oluşur. Oldukça gündelik bir olguya bağlıdır, ama öyle bir açıdan bakar ki bir anda tümüyle yeni bir şeye dönüşür. Platon'a göre, her felsefenin temeli olan "thaumazein"i diriltir, yani olgulara şaşırmaya ve bu esin havası içinde şeylerin gizli anlamını bulmaya çabalar. İşte bir örnek: "Eğer ışık akşama doğru evlerin çatılarını çiçekle süsleyecek olursa, günbatımını, herhangi bir zavallı küçük günbatımını görürüz, içinde yine de günbatımı vardır, denizin, dağların ve düzlüğün üzerinde... Bize yalnızca bir bahanedir gerekli olan; çünkü deniz, dağlar ve düzlükler kendi halindedirler." Her şey içimizdedir, savruk bir biçimde kendimizden nesnelere armağanlar verebiliriz ve verdiğimizin yüz katını alırız geriye. Her şey yazarın ele alması için iyidir; çünkü zaten yalnızca bir "bahane"dir; Ramón Madrid bitpazarına koca bir kitap adar; burada yaşam denizinin kıyıya attığı yıkıntılar, nesneler bulunur ve insani yaşamın inanılır gizlerini anlatırlar.

• MADARIAGA

Çağımızı halkların karakter betimi ölçüsünde uğraştıran pek az konu vardır. Sonsuz bir gerilim içinde birbiriyle karşı karşıya duran ulusalcılıklar çağında her bir ulusun birbirinden hangi konularda ayrıldığı konusu yakıcı bir biçimde ilginçlik kazanmıştır. Bu sorunla ilgilenen yapıtlar arasında aydınlığı ve önyargısız yaklaşımı nedeniyle Salvador de Madariaga'nın (1886-1978) *İngilizler, Fransızlar, İspanyollar* adlı kitabının belirgin bir yeri vardır. Bu kitapta Fransız us, İngiliz içgüdü, İspanyol ise tutku halkı olarak karakterize edilir. Yakınlarda yayımlanan yetkin yaşamöyküsü *Colombus*'ta Kolomb'un kişiliğine tümüyle yeni bir açıklama getirir.

• PEREZ DE AYALA

Roman yazarları arasında yirmili yılların biçemini İspanyol yazınında en iyi Ramón Pérez de Ayala (1881-1962) temsil eder. Romanları Alain-Fournier, Giono ya da Bontempelli'nin romanlarının geçtiği çözünüme uğramış, gerçeklik üstü bir gerçeklik içinde geçer. Benjamin Jarnés'in (1888-1949) romanları bilinç akışı romanlarıdır, ama İspanyol beğenisine uygun olarak daha lirik, daha esprili ve bunun sonucu olarak da öteki dildeki benzer romanlara göre daha az inandırıcıdır.

Komutan Franco'nun utkusundan sonra gelen büyük dönüşümün yazarı denemeci Ernesto Giménez Caballero'dur; bu yazar İspanyol halkının görevinin Roma geleneğini sürdürmek, bir dünya *fascio*su[1] oluşturmak olduğunu düşünür; tiyatro yazarı José Maria Pemán (1897-1981) ise İspanyol yazınının ulusal ve Katolik ruhunu canlandırır.

İSKANDİNAVLAR

Kuzey yazınlarının altın çağı 1920'li yıllarda sona erdi. Yazarları arasından ancak bir ikisi yurtdışına açılabilmektedir; neredeyse Kuzey yazınlarının dünya yazınının yeniden

1) Fascio: Faşizmi oluşturan siyasal kümelerin, birliklerin, hücrelerin adı. (ç.n.)

dışına çıktıkları söylenebilir. Bunun nedenini, belki de, eski Kuzeylilerin öylesine sanatsal biçimde dile getirdikleri kentsoylu bireyselci dünyanın sona ermesinde aramak gerekir; dünyanın ve İskandinavya'nın çizgilerinin birleştiği tarihsel an geçip gitti. Yirmili yılların güçlü *entelektüel* ve otuzlu yılların dinamik atmosferinde İskandinav yazarlarının düşünsel yoksulluğu ve ağır, yerinde sayan yaşam temposu göze çarpar oldu.

Bu durumda bize yeni Danimarkalı yazarlardan yalnızca kimi adlar kalır; Pontoppidan'ı izleyen ve değişen dünyadaki bireyselci üzüntülerini anlatan Jacob Paludan, Kierkegaard'ca dindar roman yazarı Johannes Anker Larsen (*Bilgelerin Taşı*, 1923) ve pasifist düşüncelerin Danimarkalı romancısı Marcus Lauesen gibi adlar. Ama yeni İsveçli adlar da, Sigfrid Siwertz, Hjalmar Bergman, Birger Sjöberg, Albert Widén gibi yeni İsveçli adlar da daha fazla bir şey söylemez; ne de yeni Norveçliler, ne köylü yazar Olav Duun, ne de madenciyken yazar olan Johan Falkberget. Dünyanın okuyucu kitlesini yalnızca iki kadın yazar fethetti yapıtlarıyla, Nobel Ödülü sahibi Sigrid Undset ve Fin Saari Salminen.

• UNDSET

Sigrid Undset (1882-1949) dünya ölçüsündeki ününü bir tek kitabına borçludur, *Kristin Lavrandsdatter* adlı muazzam tarihsel romanına (1920-22). Bu romanda iki şeyden söz edilir, Ortaçağ'dan ve Kristin'in ruhundan. Ortaçağ'la ilgili olarak roman hiç kuşkusuz en muazzam geçmiş canlandırmalarından biridir. Olayların geçtiği yer XIV. yüzyıl Norveç'idir, ama çağının betimi tüm geç dönem Ortaçağ'ının anarşik, uğultu dolu, dehşet uyandıran dünyasını içinde barındırır. Yazar tarihe İskandinavların şaşılası atmosfer sanatını aktarmıştır. Gözlemlere dayalı küçük sanatı burada incelemelere dayalı küçük sanat tamamlar. Sigrid Undset'in babası arkeologtu; yazar, denebilir ki, daha çocukluğundan başlayarak Ortaçağ'ı baştan aşağı yaşamıştı, yalnızca bir kadının herhangi bir yerde rahat olabileceği türden bir rahatlık içindedir bu dünyada. Romantik masal Ortaçağ'ından sonra bu romanda gerçek Ortaçağ havasını, en azından bugün gerçek Ortaçağ olduğunu sandığımız şeyi buluruz.

Öteki şey ise Kristin'in ruhudur. Kristin babasına karşı duyduğu bireyselci inattan dolayı kendisini hafif, çapkın bir soylu adama teslim eder, daha sonra karısı da olacaktır, ama ne kendisinin ne de kocasının evlenmeden önce evlilik dışı ilişki kurmasını bağışlar; Kristin'in çok karmaşık, modern ve çok kadınsal bunalımları bunun çevresinde dolanmaktadır. Romanın değerlendirilişindeki en büyük sorun Ortaçağ ile Kristin'in ruhunun birbiriyle nasıl uyuşacağıdır. Eleştirmenler genellikle Sigrid Undset'in çok daha sonraki, Protestan bir sorunu geçmişe yansıttığını düşünüyorlar.

Sigrid Undset'in öteki romanlarında da benzer sorunlar, kadın fedakârlığı ve bireyselci inat çatışmaları yer alır: Bu konu hafif bir biçimde ucuz romana kaçan *Vigaljot ve Vigdis*'te (1909) Viking çağına dönmüş olarak, yeni romanlarında ise modern çevrede ele alınır (*Gymnadenia*, *Yanan Yaban Gülü* vb.). Sigrid Undset'in romanları kadın sorununun yazın tarihindeki en yeni dönüm noktası anlamına gelir: Gerçi geçen yüzyılın idealini yadsımaz – ki bu anlamda kadın özgür ve eşittir, ama her türlü Nora'ya karşı

çıkar, evliliğin sonuna değin geçerli bir bağ olduğunu, kutsal olduğunu ve bireyselci her türlü başkaldırının boyun eğmesi gerektiğini öğretir. Sigrid Undset 1925'te bireyselciliğin bunalımının önünden o büyük, birey üstü tarihsel örgüte, Katolik Kilisesi'ne kaçtı.

• SALMINEN

Bir başka kadın yazar Finlandiya doğumlu, ama Amerika'da yaşayan Sally Salminen'dir (1906-1976); *Katrina* adlı romanında Aaland adalarının yoksul halkının yaşamını yeni gerçekçiliğin ciddi ve dingin çizgileriyle betimler. Kitap otuzlu yılların halkçı konuyu işleyen en iyi romanlarından biridir; Sigrid Undset'in geç dönem romanları gibi bu da kadın cesaretinin bir örneğidir.

• RØLVAAG

Konusunun yeniliğiyle bir İskandinav-Amerikalı'yı anmamız gerekiyor: O. E. Rølvaag (1876-1931). Lofot adalarının bir balıkçısı olarak yurtdışına çıkmış ve zamanla yüksekokul öğretmeni olmuştur. Geçen yüzyılda Norveç'ten on yıl içinde yüz bini aşkın insan göç etmiş ve Amerika'nın verimli Ortabatı düzlüklerine yerleşmiştir. Rølvaag'ın muazzam roman dizisi *Yurt İşgali* (1924-31) bu kişilerin yazgısından söz eder. Konusu Norveç insanlarıdır, ama tüm öteki uluslar için de heyecan vericidir: Göç eden ananın oğlunu, ikinci kuşağı nasıl yitirdiğinden söz eder; bu çocuk evdeki tüm etkilemelere karşın kendisini bir Amerikalı gibi duyumsamaktadır ve anayurdunun anılarına keyifsizce yüz çevirmektedir.

• İZLANDA

İzlandalı yazarlar son onyıllarda girmektedirler yazına; birkaç bin kişinin konuştuğu anadillerini bir yana bırakıyorlar ve Danca yazmaya başlıyorlar. Bunların en ünlüleri, adasının yaşamını anlatan romanlar ve tiyatro oyunları yazan Gunnar Gunnarsson (1889-1975) ve Macarca'ya da çevrilmiş olan romanı *Kuzeyin Ejderhaları* ile okuyucuyu Vikingler çağına götüren Gudmundur Kamban'dır (1888-1945).

LEHLER

Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya bağımsızlığına kavuştu ve böylece de yazınının en büyük esinleyicisinden oldu. Nasıl ki mutlu bir sevdayı güzel bir biçimde şarkıya dökmek acıklı sevdaya göre daha zordur, bir ulusun sevinci de acılarına göre daha zor anlatılır...

Dünya Savaşı'nı izleyen yılların atmosferinde Leh yazınında da önce izmcilikler, daha sonra neofrivolizmin alaycı yaşam sevinci egemen olur. Bu çağ atmosferi en başta lirik şiirde anlatım bulur, örneğin, Julian Tuwim'in ve Kazimierz Wierzyński'nin şiirinde. Polonya'da da makineler ve spor üzerine çok şey yazılır; Wierzyński ününü olimpiyat şampiyonluğu üzerine yazdığı şiirlerine borçludur.

• ŻEROMSKI

Eski kuşağın yazarlarından Stefan Żeromski (1864-1925) şimdi ulusal bir yazar olur. Sienkiewicz'in rolünü o üstlenmiştir: Tarihsel romanlarıyla Lehlerin güçlü Batılı komşusuna karşı kuşkusunu ve antipatisini canlı tutar.

• KADEN-BANDROWSKI

Yeni roman yazarları arasından Juliusz Kaden-Bandrowski'nin (1885-1944) belirgin bir yeri vardır. İlk romanında, Macarca'ya da çevrilmiş olan *Komutan Barcz*'ta Pilsudski karakterini ve diktatörlüğünün doğuşunu anlatır. Daha sonra, çok gözüpek siyasal *roman à clef*ler[2] yazmıştır. Anlatımcı düzyazı biçeminin Leh kurucusudur; şaşırtıcı bir yığın benzetmesi dolayısıyla Leh eleştirisi onu "metaforitis" diye suçlamıştır. Olay örgüsü de genellikle modern Leh yazınının karakteristiği olan göz alıcı renklerle, gözüpek bir erotizmle birden gelişir.

• DĄBROWSKA

Onun yanı sıra Maria Dąbrowska (1889-1965) yaşayan en iyi roman yazarı sayılmaktadır. Çok geniş kapsamlı romanıyla (*Geceler ve Gündüzler*, 1932-36) ilgili olarak –tıpkı Reymond'un Leh köylülerini betimlediği gibi– Leh orta katmanının yetkin bir betimi olduğu söylenir.

Ayrıca, doktor romanıyla M. Choromański ve savaş tutsaklığını ve Asya dünyasını betimleyen Ferdynand Goetel yurtdışında da tanınmış roman yazarlarıdır. L. Staff en iyi lirik ozan sayılır.

• ROSTWOROWSKI

Tiyatro yazarları arasında anıtsal bir sanat çabası ile ünlü olan Karol Hubert Rostworowski (1877-1938) büyük Leh romantik geleneklerinin mirasçısıdır. Savaştan önce *Yahuda İskariot* üzerine, derken, 1917'de *Caligula* üzerine birer oyun yazmıştır. Yeni yapıtlarında ise Leh yazgısının dış ve iç tehlikeleriyle uğraşmıştır.

2) Roman à clef: Kahramanlarının görünüşte kurmaca, uydurma adlarının ardında aslında gerçek, yaşayan kişileri gizleyen roman. (ç.n.)

6.
Günümüz Rus Yazını

• GELECEKÇİLİK

Daha sonra, bir süre için Sovyet Cumhuriyeti'nin resmi şiiri olan Rus gelecekçi (fütürizm) hareketi, tıpkı Batılı izmcilikleri gibi, Dünya Savaşı'nın patlamasından önce yola koyulmuştur. Mayakovski, Hlebnikov ve arkadaşları manifestolarını 1912 Aralık'ında yayımladılar; bunun adlarından biri de *Kamuoyunun Tokatlanışı* idi ve bir yığın başka konunun yanı sıra şunu söylemektedirler: Geçmiş dardır. Akademi ve Puşkin bir hiyeroglif gibi anlaşılmazdırlar. Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u vb. güncelliğin gemisinden atmak gerekir... Ve de eğer satırlarımız arasında şimdilik *mantıklı us* ve *sağlıklı beğeninin* kimi pis izleri kalsa da, artık üzerlerine Yeni Güzelliğin ilk ışınları düşmektedir..."

• GÖÇMENLER, SMELYOV, BERDYAYEV

1917 Devrimi Rus yazınını iki bölüme ayırdı. Kentsoylu yazarların büyük bölümü, örneğin, Mereskovski, Bunyin, Andreyev, Artsübaşev yurtdışına kaçtılar ve çalışmalarını burada sürdürdüler. Rus göçmenlerinin önemli bir yazını vardır. Mereskovski ve Bunyin'in yanı sıra Rusya'yı ancak 1922'de terk eden İvan Smelyov (1873-1950) göze çarpar. Simgeci, lirik bir ses tonuna sahip romanlarında (*Ölülerin Aydınlığı*, 1927; *Çocukların Yanında*, 1929) devrimin yarattığı yıkıntıları yazar, derken, sıcak çocukluk çağı anılarıyla eski Moskova'yı canlandırır. Nikolay Berdyayev (1874-1948) Solovyov'un öğrencisidir; modern bunalım yazınının ve kötü kehanetlerde bulunan tarih felsefesinin geliştiricisidir. *Yeni Ortaçağ* (1924) adlı romanında halklar göçü çağının barbar yıllarının geri geleceği kehanetinde bulunur, Avrupa'da bilek gücü egemen olacak, silahlı çeteler birbirinin yerini alacaktır; ta ki sonunda yıkıntılar üzerinde yeni bir Hıristiyanlığın, yenilenmiş Katolik Kilisesi'nin egemenliği ele geçireceği güne dek.

• OZANLAR

Yurt içinde, Rusya'da, 1917'den 1919'a dek süren kanlı dönemde yazın hiç yoktur. Yeni dünyada, yine de, yavaş yavaş yazınsal yaşam yola koyulur; önceleri kitap basımını düşünmek bile olanaksız olduğu için ozanlar kahvehanelerde toplanırlar ve birbirlerine ve ilgilenen kişilere şiirlerini okurlar. Sovyet yazınının bu ilk döneminde yalnızca lirik ozanları vardır: *Onikiler*'in ozanı Blok, gelecekçi Gumilyov ve başyapıtlarını savaştan önce yazmış bulunan ve *Sanat Birliklerine*'yi ve ünlü *Günlük Buyruk*'unu yazan Mayakovski: "Piyanoları sokağa çıkarın..." Ve en başta da Sergey Yesenin (1895-1925).

• YESENİN

Yesenin gelecekçi değildi, devrim de onu pek esinlememişti; halk kökenli bir "atasal yetenek"tir, şaşılası, baştan aşağı duyguyla dolu görüntü imgelemidir onu ozan yapan, Attila József'i anımsatır. Tuttuğu yola görünümlerin zenginliği yüzünden *imgecilik* adı verilir. Kent proleteri değil, köy ozanıdır, şiirlerinde sonsuzluğa dek yitirilmiş idile ağıt yakar. 1920 ve 22 arasında Moskova'da devrimci ve bohem sanatçıların prensi odur. Daha sonra, ünlü dansçı Isadora Duncan ile evlenir, onunla Avrupa'yı dolaşır, sürekli olarak içer ve kendisini çok talihsiz bulur, ta ki 1925'te intihar edinceye dek.

Dört büyük devrimci lirik ozanın yazgısı çok hüzünlüdür: Blok 1919'da açlıktan ölmüştür, Gumilyov 1921'de bir karşı-devrimci olarak idam edildi, Yesenin intihar etti ve ölü Yesenin'i intihar gibi eski bir burjuva ve romantik tavrı seçtiği için ağır bir biçimde yargılayan Mayakovski'nin kendisi de 1930'da intihar etti; üstüne üstlük en kentsoylu, en köhne türden bir romantik nedenden dolayı: Sevda acısından. Öğrencisi olan katı proleter Bezimenski, Mayakovski'nin ölümü üzerine yazdığı şirinde şöyle haykırır: "Ama senin içinde de, Mayakovski, senin içinde de bir Dante vardı, seni gidi orospu çocuğu!"

• PROLETER SANATI

Proletkult örgütü proleter topluma uyan proleter sanatı oluşturmak için 1920'de oluştu. Bu sıralar yaratının kendisine göre kuramsal tartışmalar çok daha fazladır ve Sovyet yazınının daha sonra iyice keskinleşecek olan temel sorunu bu sıralarda iyice oluşur; bu yüzden, eğer burada sözünü edecek olursak, yerinde bir iş yapmış oluruz. Sorun tüm basitliği içinde şudur: Proleter diktatoryasında yazın ve politika arasındaki ilişki nasıl olsun? Ta başlangıçtan beri iki akım birbiriyle savaşım içindedir ve iktidarda birbirini izler. Takınılan tutumlardan biri *proleter sanatçılar* adı verilen sanatçılarınkidir, Marksçı öğretilerin yazına tutarlı bir biçimde uygulanmasıdır: Yazın tam anlamıyla toplumun bir parçası olduğu için proleter toplumun sanatı da yalnızca proleter sanat olabilir, yani proleterlerin proleterler için yazması biçiminde olabilir. Bu yazının konusu devrimin güncelliğini korumak ve çalışmayla geçirilen yaşamdır. Alabildiğine aktivist, tezlidir: Amacı okuyucuyu katman savaşı ve kolektif çalışma konusunda eğitmektir. Bireyden söz edemez, her zaman için yalnızca topluluktan söz edebilir. Yazındaki özgürlüğe bir son vermek gerekmektedir, saygın devlette üretimin tüm öteki dalları gibi yukarı-

dan gelecek buyruklara uymalıdır. Kentsoylu ve soylu geçmişin geleneklerinden tümüyle kopması gerekir; yeni yazın için tarih yoktur. Bu, "aşırıların" takındığı tutumdur.

• YOL ARKADAŞLARI

Öteki tutum Troçki'nin de temsil ettiği "ılımlılar"ınkidir; eski yazının ve kültürün değerlerini kurtarmak ve proleter toplumunda özümsemek gerektiğini savunur. Sanatçı kişiliğinden cayamaz ve özgürlük olmaksızın yaşayamaz; amacı anlatmak ve betimlemektir; tezlilik değil de güzellik ve doğruluktur en önemli olan. Yazın yalnızca proletaryanın malı değildir, içinde *intellectuel*ler ve köylü halk da dile gelebilir. Kendileri proleter olmayan, ama yine de yeni devlet düzeninden yana olan bu yazarlara "yol arkadaşları" adı verilir.

• SERAPİON KARDEŞLER

Öyleyse, gördüğümüz gibi, kentsoylu uygarlığının sanatla ilgili iki tutumu, aktivist ve estet tutum Sovyet yazınında da hiç değişmeksizin yer alıyor. Yol arkadaşları ilkin *Serapion Kardeşler* adı altında örgütleniyorlar (bu ad E. T. A. Hoffmann'ın bir öyküsüne göndermede bulunuyor), Gorki koruyucularıdır, ilk manifestolarını 1922'de yayımlıyorlar ve pek çok şeyin yanı sıra şunları söylüyorlar: "Sanat yaşam gibi bir gerçekliktir. Ve yaşam gibi onun da amacı ya da anlamı yoktur: Varlığının nedeni olmamayı bilmemesidir."

• LEF

Aşırı proleter yazarların örgütü LEF, Mayakovski'nin yönetimindeki gelecekçilerden 1923'te oluşur. Paradoksları ilk kamu ozanı Whitman'ınkiyle aynıdır: Kamusal bildiriyi kamunun anlayamayacağı karmaşık bir modern biçimle açıklarlar. İşte, LEF manifestosunun Mayakovski'nin şiirini nasıl belirlediğine bir örnek: "Yoğun bir biçimde toplumsal bakış açısına dayalı şiirde çok sesli tartım girişimi"; Pasternak'ınki ise "devrimci sorunlar için dinamik bir düzenleme uyarlamasıdır".

• KONULAR

Roman ve oyun yazımı da yavaş yavaş yola koyulur. Yeni Rus anlatısının ve oyununun iki temel konusu vardır: Bunlardan biri dramatik açıdan korkunç zengin tarihine bir göz atış, öteki ise geleceğe göz atıştır, sanayinin gelişmesini, sosyalist üretimin utkusunu göstermektir.

Sovyet düzyazısının ilk dönemine bilerek uygulanan çiğ, devrimci bir ses tonu egemendir; karakterleri atalardan kalma tutkular devindirir, canlı, izlenimci biçem, gücü, yenilmez yaşama sevincini anlatmaya çabalar.

• İVANOV

Bu akımın en karakteristik temsilcisi Vsevolod İvanov'dur (1895-1963). Öykülerinde ve oyunlarında (*Zırhlı Tren*) Sibirya'daki devrimde edindiği izlenimleri anlatır. Bunun

yanı sıra, belli bir tezli gerçekçilik de gelişir; kolektif çalışmayı övmek üzere stereotip karakterlerle, örneğin erkeksi, çelik gibi kasları olan parti üyesine ve özgür seviden yana ve içgüdülerin yaşanmasını engelleyen kentsoylu önyargıları değersiz bulan cesur kadın yoldaşa vb. yer veren romanlar yazılır. Bu yapıt türünün en karakteristik romanı Fyodor Gladkov'un (1883-1958) *Çimento*'sudur.

• İKİNCİ DÖNEM

Yirmili yıllar boyunca Sovyet anlayışının başlangıçtaki katı Püritenliği bir parça yumuşar. 1922'de Yeni Ekonomik Program NEP yürürlüğe konur; bu program bireysel girişime yeniden izin verir ve belli bir ölçüde kapitalist üretim ve tüketim biçimlerine geri döner. Kimileri paraya kavuşur ve iyi yaşamaya başlarlar, yaşam genel olarak daha aydınlık ve katlanılır olur. Bu dönüşüm yazında da görülebilir, 1925'te Komünist Partisi'nin merkez kurulu proleterlere karşılık yol arkadaşlarından, estetlerden yana karar alır. "Yazının," der bu karar, "geçmişin kültürel mirasına ve yazının uzmanlarına karşı düşüncesizce ve küçümsercesine tutum sergilemesi doğru değildir. Yapay bir biçimde, limonlukta proleter yazını üretmek isteyenlerin bu çabalarıyla savaşmaları da gerekir."

Estetler yeni bir güç edinmiş olurlar, yeni bir romantik akım baş gösterir ve Sovyet yazınının en ilginç yaratıları bu sırada ortaya çıkar, yeni yazarların kişiliği bu sırada oluşur.

• ZAMYATİN

Serapion Kardeşlerin önderi Yevgeni Zamyatin'dir (1884-1937). Başyapıtı Rusya'da yayımlanmamıştır; çünkü XXIII. yüzyılın kolektif toplumundan söz etmekte ve bu şeffaf ütopya Rus sistemini sert bir biçimde eleştirmektedir; kitap uzun süre anti-bolşevik basının elinde büyük bir gerekçe olmuştur. Zamyatin 1932'de Rusya'yı terk etti ve Paris'e sığındı.

• PİLNYAK

Boris Pilnyak (1894-1987, kentsoylu ailedendir) Remizov ve Beliy'in karmaşık, halkçı-romantik biçeminin sürdürücüsüdür. Batılı insana bu ses tonu sel gibi boşanan lirizmiyle ve şaşırtıcı ara tümceleriyle hoş bir biçimde Stern'i ve Jean Paul'ü, romantizmi anımsatır. Pilnyak yeni Ruslar arasında her durumda en özgün yetenektir.

Lidiya Seyfullina (1889-1954, köylü ve Tatar bir aileden gelmektedir) 1921'de yayımladığı ve Rus toplumunun büyük bir sorunuyla, küme halinde dolaşan yabanıllaşmış çocuklarla ilgili öyküleriyle büyük bir başarı kazandı.

• BABEL

İsaak Babel'in (1894-1941, Yahudi bir tüccar ailenin çocuğudur) *Atlı Ordu* adlı kitabı (1927) Bugyonniy'in ordusu üzerine iyiliğin ve sevginin birden ortaya çıkan ışınlarını evrensel suç ve pislik üzerinde Gorki'ce yansıtarak romantik bir tablo sunar.

• PASTERNAK

Boris Pasternak (1890-1956) seçkin bir aileden gelmektedir ve seçkin bir kültüre sahiptir. İnatçı bireyselliği dolayısıyla pek çok saldırıya uğramıştır, ama 1934'teki Yazarlar Kongresi'nde resmen Sovyetlerin yaşayan en büyük yazarı seçilir.

• YERGİ

Yeni romantiklerin yanı sıra bu dönemin en ilginç yazınsal çizgisi *satira*dır. Rusların kendini suçlama ve sergileme eğilimini, geçen yüzyılın yazınının büyük geleneğini diktatörlük de yok edemedi. Günümüz yaşamının itici olgularıyla çok eğlenceli ve yaygın bir yazın ilgilenmektedir.

• ROMANOV

Yazarlar alay silahını en başta yeni yaşama uyum sağlayamayanlara, kentsoylu geleneklerden bir türlü kurtulamayanlara yöneltiyorlar; Pantyeleymon Romanov'un (1885-1938) romanları ve öyküleri bunlardan söz eder. Bunlardan *Üç Çift İpek Çorap* Macarca'ya da çevrildi; Batılı okuyucu bu romandan insanların ve kadınların Moskova'da da Peşte'deki gibi oldukları sonucunu çıkarır. Romanov seviye ilişkin anlayışın değişmesi ve onun ruhsal etkileri üzerine çok eğlenceli öyküler yazmıştır.

• İLF VE PETROV

İlya İlf (1897-1937) ve Yevgeni Petrov (1903-1942) benzeri biçimde eski dünyanın kalıntılarıyla, özellikle de hiç bitmeyen ve yok edilemeyen kalıntılarıyla, bencillikle ve açgözlülükle alay eder, her yapıtı birlikte yazmaktadırlar. Macarca'ya da çevrilmiş olan romanları *12 Sandalye*'nin (1927) kahramanı üçkâğıtçı Ostap Bender Rusya'da o denli büyük bir güncellik kazanmıştır ki romanın sonunda ölmüş olan Bender'i hemen bir sonraki romanlarında yeniden canlandırmışlardır.

• KATAYEV

Valentin Katayev'in (1897-1986, yol arkadaşıdır) *Zimmetçiler* adlı romanı artık yeni yaşamın yozluklarına cephe alır. Kitaptan anlaşıldığına göre, Sovyetler Birliği'nde de namuslu yollarla elde edilmemiş olan büyük paralarla pek güzel, tümüyle bir beyefendi gibi ve tümüyle budalaca yaşanabilir.

Öyle görünüyor ki, yeni Rus yazınının mizahçıları, sol kanadın beklentisinin tersine, yazınsal geleneklerden pek kopmamışlardır, hatta büyük usta Gogol'ün her birinin üzerindeki olumlu etkisi pek güçlü bir biçimde duyumsanmaktadır: Alaycıdırlar ve aynı zamanda dünyanın insanın yüreğine korku salan yanını görünce dehşete kapılmaktadırlar.

• EHRENBURG

İlya Ehrenburg'u da (1891-1967) her ne denli Sovyet yazınıyla bağlantısı öteki yazarlara göre daha gevşek olsa da mizahçılar arasında anabiliriz onu; bolşevizmden yana tutum almaya pek geç karar vermiştir, yaşamının büyük bölümünü yurtdışında geçirir

ve büyük başarıyı Rus değil de Yahudileri konu alan *Lasik Roitschwantz* ile kazanmıştır; ama *Mihail Likov* adlı romanı Rusya'nın yaşamı üzerine çok ilginç ve önyargısız bir görüntü çizer.

• YENİ GERÇEKÇİLİK

Sovyet Rusya'sı her ne denli ayrı, Avrupa dışı bir dünya olsa da, her ne denli Avrupa'ya kapalı olsa da, gizemli bir kılcal damar sistemi yasası geçerlidir ve tüm Rus yazınında da Ortak Avrupa yazınındaki değişimler gerçekleşmektedir. Yirmili yılların en başında Rusya'da da izmcilikler önde gelmektedir, yirmili yılların ortasında güçlenen yeni romantizm ve yergici eğilim Avrupa'nın neofrivolizminin karşılığıdır; derken, Rusya'da da tepki çıkar ortaya, geçen yüzyılın roman biçemine geri dönülür. Yirmili yılların sonunda ortaya çıkan yeni romancılar Tolstoy'a yönelirler: Geniş, nesnel bir gerçekliği betimlerler, bu akıma *sosyalist gerçekçilik* adını verirler – gerçekçiliğin yanındaki "sosyalist" sıfatı tıpkı Batı'nın parolası "yeni nesnellik"teki "yeni" sözcüğü gibi gereksizdir.

• FADEYEV VE ŞOLOHOV

Asya bozkırlarının yazarı Aleksandr Fadeyev (1901-1956) ve şimdiye değin yazılmış en iyi Sovyet romanı olan *Ve Durgun Akardı Don*'un (1929) yazarı Mihail Şolohov (1905-1984) bu tip yeni gerçekçilerdendir. Yazar, besbelli, bu kitapla *Savaş ve Barış*'ın modern bir çeşitlemesini yazmak istemiştir. Kahramanı tüm Kazaklardır; savaştan önceki barışçı doğalarını tanıtır, savaştaki savaşımlarını ve devrimcilerle karşı-devrimciler arasındaki işkence dolu kıvranışlarını betimler; Tolstoy'ca bir zevkle yine de güzel olan yaşamın tadına varışlarını anlatır... Bu romanı okurken sanki geçen yüzyılın altın çağının yazarlarından birinin romanını okuduğumuz duygusuna kapılırız; yalnızca betimlediği dünya her türlü imgelemin üzerinde bir biçimde dehşetle ve acımasızlıkla doludur.

• BEŞ YILLIK PLAN

Gerçekçi akımı siyasal olaylar da destekledi. Sovyet egemenliği 1928'de yeniden katılaştı. NEP başarısızlıkla sonuçlandı ve onun yerini imparatorluğu sarsan ekonomik bunalımdan çıkış yolunu ülke ölçüsünde gerçekleştirilecek bir çalışmanın itici gücünde arayan Beş Yıllık Plan aldı. Her büyük siyasal dönüşümde olduğu gibi, baskı altında olduklarını duyumsayan yeteneksiz ozanlar şimdi de söz sahibidirler: Yazında yeteneğe geçerlilik sağlayan anarşiye bir son verilmesi ve yazın için de bir Beş Yıllık Plan hazırlanması isteminde bulundular. Hükümet bu düşünceyi sempatiyle karşıladı ve RAP'ın, Proleter Yazarlar Birliği'nin başkanı Averbach'ı yazınsal beş yıllık planı yönlendirmekle görevlendirdiler. Bununla aktivistler estetleri yine yenmiş oldular, proleter yazarlar yol arkadaşlarını, tez yandaşları Güzellik ve Doğruluk yandaşlarını yenmiş oldular.

• AKTİVİZM

"Sovyet yazınının tek amacının Beş Yıllık Plan ve bu çerçevede süren katman savaşının betimi" olduğunu ilan ettiler. Yazının Magnyitogorsk'unu, yani dev boyutlu sa-

nayi merkezini yaratmak gerekiyordu. Yazarın yalnızca güncel olaylar üzerine yazma özgürlüğü vardı. Bir yayınevi bir romanın elyazmasını, üzgün olduğunu, yayımlayamayacağını, çünkü romanın üç yıl önce geçtiğini belirterek geri göndermişti. Yazarları sanayi yerleşmelerine, kolhozlara (kolektif çiftliklere) ve orduya dağıttılar, buralarda Beş Yıllık Plan'ın utkuyla ilerleyişi üzerine yazacaklardı; örneğin, aşağı Don kıyısı madenlerindeki üretim artışı üzerine. Yazarlar belli bir sürede, örneğin, iki ay içinde romanı yazmayı üstleniyorlardı ve sanayide ulaşılan başarılardan söz eden gazeteler aynı zamanda okuyucuları romanların nasıl gittiğinden de haberdar ediyorlardı. Yazına da "sosyalist yarışma" ilkesini getirmek, en hızlı ve en etkin romanı ödüllendirmek istiyorlardı. Ayrıca, on bin kişiden oluşan bir yazınsal terör birliği kurmayı da planlamışlardı...

Ve de yazarlar yazıyorlardı, başka ne yapabilirlerdi ki? İyi yazarlar iyi şeyler yazdılar; Pilnyak en iyi kitabı olan *Volga Hazar Denizi'ne Dökülür* adlı romanı, Katayev Macarca'ya da çevrilmiş olan *Hurra*'yı, Şolohov ise kolhozların çalışmalarından söz eden *Uyandırılmış Toprak* adlı romanı yazdı: Tarım işçileri ulusal kongresi bunları iki gün boyunca tartıştı; çünkü Ruslar yazını tıpkı eskiden olduğu gibi günümüzde de çok ciddiye almaktadırlar. Ama kötü yazarlar yine de salt çoğunluktaydılar. Ve en iyilerin ses tonunda da zorlama bir şey, sahte bir çınlayış vardı. Buyruk üzerine yazmak güç iştir, içtenlikli bir inancımız söz konusu olsa bile. Ve de ozanın dünyanın tüm ozanlarının savaştığı bir şeyi övmesi güçtür: Makinenin insana üstün gelmesini. Başka koşullar altında bir Giono ya da Tamási benzeri büyük bir lirik ve halkçı öykücü olabilecek Boris Pilnyak şunları söylemek zorundadır: "Ve anlatmaya gücüm yok, sözcüklere dökmek olanaksız ki, burada toplanmış bulunanların atalarının doğduğu ve öldüğü topraklarda (...) her şeyin yüreğinin bir parçası durumuna geldiği, koyunların otladığı, artık beş yüz yıllık olan salın onları ırmağın karşı kıyısına taşıdığı bu topraklarda, burada bir uçak yatıyor – insanı göğe çıkaran insan iradesi."

Sistem geçerlilik kazanmadı. Yazarların ellerinde kronometreyle yazacak halleri yoktu – ve bundan da büyük sorun ise okuyucuların böyle yazılmış bir kitabı okumaya gönlü yoktu.

Sistem üç yıl sürdü. İşte, ondan sonra, Gorki'nin araya girmesiyle parti 1932'de liberalizm açısından 1925'tekinden daha ileri giden bir karar aldı. "Yol arkadaşlarının" resmen Rus yazınının en iyi temsilcileri olduğu benimsendi, RAP dağıtıldı ve Rusya'da bu gibi zamanlarda âdet olduğu üzere, Averbach ve sesi en çok çıkan yandaşları sürgüne gönderildi. Bundan böyle yazarın yalnızca bir tek ilkeyi göz önünde bulundurması gerektiği ilan edildi: Yazdığı şeyin iyi bir şey olmasını.

Otuzlu yılların bundan sonraki gelişmeleri üzerine pek az bilgimiz var. Tehditkâr savaş tehlikesinin etkisiyle bu tarihe dek uluslararası ilkeler ilan etmeye çabalayan yazında "Sovyet anayurt" kavramına daha geniş bir yer verilmesine izin verildi ve bununla bağlantılı olarak Rus geçmişine karşı ilgi güçlendi. Tarihsel romanlar moda oldu, Rus yazınının büyükleri ise, örneğin, ölümünün yüzüncü yılında Lermontov devasa baskı sayısıyla okuyuculara ulaştırıldı. Bir zamanlar aforoz edilmiş olan Dostoyevski yeniden Rusya'nın ulusal yazarı oldu.

• SAHNE

Tiyatroyu da anımsamamız gerekiyor. Sahne sanatı Çarlık Rusya'sının son zamanlarında da dünyada birinciydi. Sovyet egemenliği sırasında son barış yıllarının eğilimleri yaşamını sürdürür; yöneticileri de çoğunlukla onlardır: Stanislavski doğalcı akımı temsil etmektedir, Meyerhold gözüpek bir yenilikçidir, Tairov bu ikisi arasında bir orta yol arayışı içindedir. Meyerhold'un ve Tirov'un ilkesi sahnenin sahneye ait olması gerektiğidir: Yazına tercüman olmak gibi bir görevi yoktur – tiyatro oyuncusunun konuşması, davranışı, sahneye çıkması, ayrıca dekorlar ve eşlik eden müzik metinle aynı önemdedir. Doğalcı sahnenin ayrıntılara düşkün, pek önemli olmayan sanatına karşılık, ayrıntılara pek önem vermeyen bir soyutluk ardındadırlar. Yirmili yıllarda Meyerhold'un akımı utkuya ulaştı, ta ki otuzlu yıllarda burada da gerçekçi tepki baş gösterinceye dek; 1937'de Meyerhold büyük devlet tiyatrosunun yönetiminden alındı ve küçük bir deneme sahnesi ona bırakıldı.

• KLASİKLER

Bir zamanlar tezli olarak yeniden yazılmış olan klasik oyun Sovyet sahnesinin ilginç bir özelliğiydi; örneğin, Schiller'in uygun bir biçimde değiştirilmiş *Don Carlos*'u. *Hamlet*'i içindeki tüm kentsoylu ve eskimiş öğeyi çıkararak oynadılar, örneğin, ruh çıkarıldı; Hamlet'in kendisi bir ruh kılığına girer ve öç alma planlarına öbürlerini bu yolla katar. Ophelia ise çıldırmaz, böyle olsa pek romantik olacaktır, kendisini içkiye verir ve sarhoş bir durumdayken suda boğulur. Yeni nesnelliğin ruhuna uygun olarak daha sonraları Shakespeare de tam ve değişiklik yapılmaksızın oynanmaya başladı.

• DRAM YAZARLARI

Programa hizmet edenler çoğunlukla daha önce şiir ve roman yazarı olarak karşılaştığımız kişilerdi: Gorki, Vsevolod, İvanov, Katayev vb. Yeni Rus tiyatro oyunu yazarları arasında Afinogenov, *Korku* adlı oyunuyla belirgin bir yere sahiptir; kahramanı Sovyetlerin karşı-devrimci kanılarına karşın çalışmalarında desteklediği bilgin Pavlov'dur; bir de Pogodyin'in ünlü oyunu *Aristokratlar* göze çarpar; bunlar kontlar değil de yeraltı aristokratlarıdır; kolektif sorumluluk bilincinin büyük bir bunalım sırasında onurlu insanlara dönüştürdüğü tutuklulardır.

Sovyetler Birliği, egemenliği altındaki yarı barbar azınlıkların bağımsız sanatını geliştirmeye de çabalamış ve bu halklar da ilginç ve kendine özgü bir tiyatro kültürü yaratmışlardır; Buryat Moğollarının halkçı oyunları özellikle övülür.

İsim Dizini

Aasen 622.
Abelard 171, 175, 464.
Ábrányi, Emil 663.
Adam de la Halle 208.
Adam de Saint-Victor 175.
Addison 342-343, 375, 384.
Adler, Alfred 608, 785.
Ady, Endre 33, 50, 135, 441, 495, 513, 569, 645, 674, 690-691, 728, 758, 760, 764, 771, 787.
Aelianus 101.
Afinogenov, Aleksandr 832.
Aiskhylos 38-42, 44-46, 48, 50-51, 53-54, 117, 123, 446, 814.
Akominatos 145.
Aksakov 596.
Aksakov Kardeşler 596.
Alain-Fournier 668, 675-676, 821.
Alarcón, P. A. de 580.
Albéric de Besançon 187.
Alcuin 168.
Aldington 772.
Aldus Manutius 241.
Alemán, Mateo 291.
Alfieri 373.
Alkaios 32, 92.
Alkman 33.
Allen, Harvey 815.
Alphonsi, Petrus 174.
Ambrose, Aziz 135, 138.
Anakreon 33, 153, 253.
Andersen, H. Ch. 619-621, 688, 711.
Andersen, Nexø 738-739.
Anderson, Sherwood 810-811.
Andler, Charles 705.
Andreas Capellanus 181, 184-185.
Andreyev, Leonid 752, 825.
Angelus Silesius 335.
Angerianus 228.
Anker Larsen 822.
Antara 147.
Anzengruber 570.
Apollinaire, Guilliaume 798-799.
Apollonios, Rodoslu 64, 67.
Apuleius 109-110, 136, 148.
Aragon, Louis 658, 813.
Arany, János 24, 52, 74, 390, 392, 395, 474, 485-486, 539, 559, 604, 615, 628, 658, 785.
Arcos 802.
Aretino 52, 238, 363.
Arianus 103.
Arion 36.
Ariosto 97, 241, 242-243, 264, 270, 294-295, 297-298, 527.
Aristophanes 38, 49-52, 58-59, 62-63, 67-68, 208-209, 250.
Aristoteles 37-38, 44, 46-47, 61, 92, 188, 311, 320, 388, 788.
Arkhilokhos 32.

Arland 806.
Arlen, Michael 772.
Arnim, Achim von 423-424.
Arnim, Bettina von 424.
Arnold, Matthew 161, 681.
Artsübaşev 752, 825.
Asbjørnsen 621.
Astruc 118.
Athanasius, Aziz 129, 133.
Atterbom 618.
Auden, W. H. 773.
Auerbach 570.
Augier 497.
Augustinus, Aziz 109, 111, 121, 127, 138, 145-148, 209, 230, 394, 517, 786, 801.
Augustus 84-89, 91-92, 94, 97-99, 107, 223, 257, 531.
Ausonius 111, 138.
Austen, Jane 440.
Avancinus 336.
Avellaneda, Fernández de 292.
Averbah 830-831.
Azorín 734, 825.

Babel, İsaak 828.
Babits, Mihály 63-64, 94, 137-138, 175, 447, 513, 539, 679, 695, 719-720.
Bachofen 781, 787, 794.
Bacon, Roger 244, 255, 323, 517, 765.
Baconsfield *bkz.* Disraeli
Bainville, Jacques 468, 806-807.
Bakkhylides 33-34.
Baksay, Sándor 24.
Balassa, Bálint 230, 474.
Balázs, Béla 684.
Balde 336.
Balzac, Honoré de 250, 465, 487-489, 493-499, 521, 604, 606, 633, 636-637, 698, 736-737, 803, 806.
Bang, Herman 736.
Barbey d'Aurevilly 640-641, 643.
Barclay, John 307.
Barham 539.
Báróczy, Sándor 307.
Baroja, Pio 726.
Barrès 666-667, 730.
Barrett-Browning 79, 535.
Basileios, Büyük Aziz 131-132.
Bataille, Henry 662.
Baudelaire, Charles 327, 446, 465, 467, 508-512, 535, 547, 565, 569, 599, 648, 655, 678-679, 715-716, 729.
Baumann 801.
Baumgarten, Ferenc 575-576.
Beaumarchais 367, 369-370.
Beaumont, Francis 265, 274-275.
Beccadelli, Antonio 230-231.
Becque 662.
Bécquer, Gustavo Adolfo 581.
Bede, Saygıdeğer 168.
Bédier 178.
Beecher-Stowe, Harriett 549-550, 597.
Beer-Hofmann 715.
Belinskiy 587.
Beliy 753, 828.
Bellarmino 289.
Bellman 617.
Belloc 692.
Bembo 238.
Benavente 728.
Benda 758.
Bennett 697.
Benoît de St. Maure 188.
Bentham 515.
Bentley, Phyllis 773.
Béranger 467.
Berdyayev, Nikolay 825.
Bergman, Hjalmar 822.
Bergson, Henri 634, 660, 668-669, 672-673, 675, 686, 702-703, 767, 794, 807.
Bernanos, Georges 801-802.
Bernard, Clairvauxlu Aziz 170-173, 175, 186.
Bernard, Claude 636.
Bernardin de St. Pierre 388, 456, 647.
Bernay, Alexander de 187.
Bernstein 662.
Béroul 190.
Berrichon, Paterne 657.
Bertram 780.
Bertran de Born 183.
Berzsenyi, Dániel 74, 92, 94, 151, 419.
Bessenyei, György 475.
Bethlen, Miklós 256.
Bezimenski, Aleksander 826.
Bianco-Fombona 727.
Bibbiena 238.
Bidermann 336.
Binding 789.
Bión 66.
Bjørnson 622-625, 628, 734, 743-744.
Blair, Hugh 389.
Blake, William 395-396, 419, 533, 548, 613, 680, 692.
Blasco Ibañez, Vicente 725.
Blok, Aleksandr 753, 826.
Blunck 769, 790.

Boccaccio 200, 202, 225-227.
Bodel 208.
Bodmer 375, 384.
Boethius 103, 112.
Boiardo 236-237, 283.
Boileau, Nicholas 305, 308, 314, 319-321, 324, 498.
Boissier 137.
Bonifatius, Aziz 168.
Bontempelli 787, 788, 817-818, 821.
Borcherdt 208.
Borgese, Antonio 817.
Borinsky 232.
Boron, Robert de 191.
Bossuet 256, 281, 307-308, 319.
Boswell 356-357.
Bourdaloue 319.
Bourget 504, 643, 658, 669.
Böhme, Jacob 335.
Börne 553, 557.
Bracciolini, Poggio 228.
Brahm 706.
Brandes, Georg 477, 504, 560, 619, 621-622, 624-625, 628, 638, 702, 733-738.
Brantôme 256.
Brecht, Bertolt 792.
Breitinger 375.
Brémond, Abbé 807.
Brentano, Clemens 423-424.
Brentano Kardeşler 400.
Breton 800.
Bridges 699.
Brieux 662.
Bromfield 815.
Brontë, Anne 528, 530-
Brontë, Charlotte 528-530, 535.
Brontë, Emily 528-530, 535.
Brooke, Rupert 698-699.
Brooks, Van Wyck 808.
Browning, Robert 533-535, 538, 574, 692, 770.
Brunetière 318, 457, 459, 468, 663-665, 669.
Bruun, Laurids 738.
Bryennios 145.
Bryusov 753.
Buck, Pearl S. 814.
Bulwer *bkz.* Lytton Lord 526.
Bunyan 328-329, 332.
Burckhardt, J. 213, 232, 279, 517, 575, 665, 705, 753.
Burns, Robert 393-394, 439, 586, 813.
Busch, Wilhelm 578.
Busse 557.
Bussy-Rabutin 321.
Butler, S. (XVII. yüzyıl) 333.
Butler, S. (XIX. yüzyıl) 680.
Büchner, Georg 563, 775.
Bürger 398, 437, 616.
Byron, Lady 550.
Byron, Lord 132, 354, 393, 435, 437-447, 450, 455-456, 458-461, 463-464, 472-473, 476, 508, 510, 517, 529, 531, 538, 550, 554, 557-559, 567, 580, 588-590, 609, 623, 633, 641, 653, 687, 800, 805.

Cabell 814.
Caesar 66, 77, 80-85, 87, 104, 233, 265, 690, 734, 782.
Calcaterra 289.
Calderón 299-304.
Calvin 246.
Cami 153.
Camões 284-285.
Cardanus 260.
Carducci 581-582, 729.
Carlyle 107, 517-519, 521, 526, 533-534, 536, 543, 765.
Carroll 539-540.
Casanova 370-372, 441, 645, 726.
Cassiodorus 112.
Castiglione 233, 235-236, 348, 444.
Castro, Guillén de 299.
Cather, Willa 814.
Cato 77, 81, 108, 203.
Catullus 79-81, 85, 91-92, 95, 181, 453.
Cavalcanti, Guido 216-217.
Caxton 194.
Celaleddini Rumi 152.
Céline 804.
Cellini 239.
Celsus 101.
Cervantes, Miguel de Saavedra 291-294, 356, 726.
Chadwick 160, 162.
Chamfort 368.
Chamisso, Adelbert von 428.
Chapman 273, 275.
Charles, Orléans Dükü 199.
Charpentier 661.
Chateaubriand 369, 420, 452, 455-456, 463, 647, 796.
Chatterton 392, 463.
Chaucer, G. 202-203, 226, 257, 260.
Chénier, André Chesterfield 649.
Chesterton, G. K. 514, 521, 530, 537, 632, 691-693.
Child 391.
Choromański 824.

Chrétien de Troyes 192-193, 200.
Christine de Pisan 199.
Chrysoloras 228.
Cicero 56, 66, 77-78, 81-83, 89, 101-102, 109, 129-130, 133, 135, 223, 225, 228, 273, 409, 414.
Claudel 656-657, 668-672, 695.
Claudianus, Claduis 111, 231.
Claudius 100.
Clement, İskenderiyeli Aziz 137.
Cocteau 800-801.
Coleridge 435-437.
Collier, Jeremy 334.
Collier, John 768.
Columella 101.
Comte 636.
Congrave 333.
Conrad, Joseph 694-696.
Constant 455, 640.
Cooper, James Fenimore 542-543.
Coppée 648, 661.
Corbière 651.
Corneille 180, 299, 308, 312-315, 319, 325, 333, 372, 414, 460, 467.
Coster, Charles de 502.
Coster, Diyakoz 240.
Cowper 467.
Crashaw 327-328.
Crébillon, Genç 360.
Croce, Benedetto 731.
Cronin 772.
Curel 662.
Curtius, E. R. 673.
Curtius Rufus 101.
Cyrano de Bergerac 68.
Cysarz 415, 506, 558, 780.
Czachrowski 474.

Çadayev 587.
Çehov 750-752, 766.
Çernişevski 587.
Çulkov 592.

Dąbrowska 824.
Dach 335.
Dane 769.
Daniel, Peygamber 121.
D'Annunzio 725, 728-730, 747, 805.
Dante 24, 48, 90, 104, 129, 138, 170, 173, 183, 193, 200, 215-222, 225-226, 239, 265-266, 269, 287, 330-331, 407, 410, 416, 483, 509, 538, 554, 582, 649, 670-671, 816, 826.
Dares 188.
Darío 728.
Darwin, Charles 515, 530, 578, 636, 680, 700, 729, 735.
Däubler 715.
Daudet, Alphonse 640.
Daudet, Léon 468.
Dawson 160.
Day Lewis, Cecil 773.
De Quincey, Thomas 451.
De Sanctis 223-225, 288, 372-373, 582.
Defoe, Daniel 348-351, 353, 438, 696, 791.
Dehmel 705, 708, 713, 715.
Dehn 720-721.
Dekker, Thomas 275.
Deledda 602, 728.
Delitzsch 118.
Demosthenes 56, 66.
Descartes 308, 666, 721.
Deschamps 202.
Dickens, Charles 353, 488, 496, 498, 516, 519-526, 529-530, 559, 571, 609, 633, 640, 692, 696-699, 711, 743, 802, 810.
Diderot 360, 362-363, 384, 386, 397, 502.
Diederichs 715.
Dietrich von Apolda 173.
Diktys 188.
Dilthey 779.
Dionyssios Skythobrakhio 68.
Disraeli 526, 800.
Dobrolyubov 598.
Domitianus 100, 103, 106, 109, 126.
Donnay 662.
Donne, John 326-327, 354.
Dorat, Jean 252.
D'Ors 820.
Dos Passos, John 776, 811.
Dostoyevski 422, 427-429, 440, 466, 496, 530, 564, 587, 589-590, 593, 595-596, 599-600, 602-611, 613, 643, 673, 676, 695, 698, 708, 712, 715, 726, 744, 749-750, 752-753, 769, 780, 784-785, 802, 825, 831.
Doyle, Conan 684.
Döblin, Alfred 776.
Drachmann 736.
Dreiser 809-810.
Droste-Hülshoff 566, 701.
Drumann 82.
Dryden 333, 341-342, 344, 357, 375.
Du Bellay 249, 252, 258.
Du Bos, Charles 807.
Dugonics, András 69, 307.
Duhamel 802.
Dumas, A. (Yaşlı) 466, 488, 497, 521.
Dumas, A. (Genç) 497, 662.

Duncan, Isadora 826.
D'Urfé, Honoré 289-290.
Duun 822.

Ebu Bekir 147.
Ebu Tammam 147.
Echegaray, José 581.
Eckermann 11, 406.
Edschmid 776.
Ehrenburg, Ilya 829.
Eichendorff 424-425, 435, 569.
Einhard 168-169.
Ekkehard 169.
Eliot, G. 530, 580.
Eliot, T. S. 222, 271, 273, 770-771, 773.
Elskamp 651.
Emerson 271, 543-544, 547.
Ennius 76-78.
Eötvös, József 83, 457, 461, 471.
Epiktetos 103.
Epikuros 78-79, 92.
Erasmus 82, 133, 225, 241-245, 363, 409, 527, 613, 645-646.
Ernst, Paul 484, 702, 724.
Erskine 814.
Eschenbach, W. 151, 191-192.
Espronceda 473.
Estaunié 801.
Euhemeros 65, 67, 68.
Eupolis 51.
Euripides 38-39, 42-51, 68, 102, 314-315, 335, 775.
Ezekiel 121, 126.

Fadeyev, Aleksandr 830.
Faguet 323, 461-462, 664.
Falkberget 822.
Fallada 776.
Farquhar 333-334.
Fedics, Mihály 522.
Fénelon 80, 319.
Feridüddin Attar 152.
Fernán Caballero 580.
Fichte 415, 562, 782.
Ficino 233.
Fidao Justiniani 308.
Fielding, Henry 348, 352-356, 736.
Filelfo 228, 229.
Firdevsi 143, 150, 152.
Fischer, Kuno 562.
Fitzgerald, Edward 151, 539.
Flaubert 165, 439, 497-503, 507-508, 520, 525-529, 533, 536, 561, 565, 574, 576, 580, 594, 597-598, 600, 627, 636, 639, 644, 695, 698, 708, 736.
Fletscher, John 265, 274-275.
Fogazzaro 728.
Fontainas 651.
Fontane 569.
Fontenelle 321.
Fonvizin 586.
Ford, John 273.
Foscolo 470.
Fouqué de la Motte 428.
France 67, 130, 574, 644-646, 648, 753, 795, 798.
Francesco, Assisili Aziz 173, 175, 661, 692, 738, 748.
Frederik, Büyük 198, 364, 366, 370, 374, 378, 518.
Fredro 475.
Frenssen 713.
Freud 608, 724, 770, 783-785, 788, 800.
Frey, A. 577.
Freytag 569.
Friedell 382, 415, 440, 792.
Froben 241.
Frobenius 118, 778, 781.
Froissart 200.
Fronto 109.
Fröding 743.
Funck-Brentano 806.

Galeotto 229.
Galland 148.
Galsworthy 526, 697-698, 710.
Gandhi 764.
Garborg 734, 744.
Garnett 768, 787.
Garsin 593.
Gaspary 227.
Gassendi 79.
Gautier, T. 224, 458, 465-466, 508.
Gay 792.
George 88, 193, 410, 513, 555, 558, 634, 702, 709, 715-719, 722-724, 728, 780, 789, 798.
Géraldy 662.
Gessner 377.
Gibbon, Edward 357.
Gide, André 581, 634, 668, 672-674, 695, 719, 770, 793.
Gilkin 651.
Gimenéz, Caballero Ernesto 821.
Giono 769, 805, 821, 831.
Giraudoux 76, 763, 787, 792, 800-801.
Gjellerup 734, 737.
Gladkov, Fedor 828.
Glaeser 789.
Gobineau 665.
Goetel 824.

Goethe 11, 24, 34, 42, 44, 48, 82, 85, 90, 104, 133-134, 143, 153, 219-222, 225, 238, 257, 263, 266, 269, 335, 356, 361, 363-364, 374-375, 377, 382, 389, 396-412, 415-416, 420-425, 431, 433-434, 437, 441, 453-455, 458, 460, 523, 532, 552-553, 555-556, 560-561, 569, 573, 609-610, 614, 618, 625, 627, 646, 651, 667, 671, 702, 714, 719, 734, 740, 749, 779-780, 788, 791.
Gogol 587, 590, 592-595, 604, 736-737, 829.
Goldoni 299, 372.
Goldsmith 356-357, 526.
Goncourt Kardeşler 501-502, 527, 597, 636, 643, 683.
Gonçarov 600-601.
Góngora 297.
Gorki 744, 750-752, 827-828, 831, 832.
Gotthelf 570.
Gottsched 374.
Gozzi, Carlo 372-373.
Göring 775.
Grabbe 562-563, 775.
Gracián 323.
Graves 106, 108, 773.
Gray 384.
Gréban 209.
Green, Julien 804.
Greene, R. 275.
Gregorius, Büyük Aziz 137.
Gregorius, Nazianzlı Aziz 131-132.
Gregorius, Nyssalı Aziz 131-132.
Gregorius, Tourslu Aziz 137-138, 583.
Gregorovius 575-576.
Gregory, Lady 681.
Griboyedov 587.
Grigoroviç 603.
Grillparzer 432-433, 618.
Grimm, Hans 790.
Grimm, Melchior 358.
Grimm Kardeşler 195, 430, 620.
Grimmelshausen 295, 335.
Grundtvig 621.
Gryphius 335.
Guardini, Romano 310, 419, 780.
Guarini 289.
Guedalla 517, 765.
Guinicelli 216-217, 221.
Gumilyov 826.
Gundolf 558, 727, 779-780.
Gunnarsson 823.
Gutenberg 240.
Gutzkow 553.
Gyergyai, Albert 15, 497, 797.
Gyerjavin 586.
Gyöngyösi, István 69.
Győri, Vilmos 618.

Hackett, Francis 773.
Hadrianus 66, 100, 110.
Hafız 153.
Halász, Gábor 433.
Haller, Kont Janos 174.
Hamann 396-397.
Hamsun 744-745, 810.
Hardt 715.
Hardy, Thomas 685, 686.
Hariri 147.
Harte, Bret 550.
Hasenclever, Walter 775.
Hauptmann, Gerhart 702, 705-708, 713, 741, 750.
Hawthorne 544.
Hazlitt 259, 451.
Hearn, Lafcadio 684.
Hebbel 198, 427, 561, 563-565, 570, 572, 685, 818.
Hegel 55, 237, 415, 505, 555, 562, 596, 731, 782, 791.
Heidenstam 742.
Heine 67, 354, 394, 409, 417, 429, 437, 444, 463, 511, 553-561, 581, 633, 654, 658, 690, 734, 741.
Heliodoros 68.
Hemingway 811-812.
Hémon, Louis 804.
Herbert, George 328.
Herder 124, 180, 396-398, 402, 409, 421, 423, 596, 782-783.
Hérédia, José Maria de 648-649, 651, 665, 793.
Hergesheimer 815.
Herodotos 25, 53-54, 145.
Herondas 62-63, 67.
Herzen 587, 593, 596-598.
Hesiodos 25, 30.
Hesse, Hermann 790.
Heyse 569.
Heywood, Thomas 275.
Hilarion, Aziz 132-133.
Hildebert de Lavardin 175.
Hlebnikov, Viktor 825.
Hoffmann, E. T. A. 428-430, 465, 546, 827.
Hofmann von Hofmannswaldau 335.
Hofmannstahl 718, 777.
Holberg 616-617, 621.
Holz, Arno 706.
Homeros 20-32, 35, 38-40, 42, 59, 76, 87-90, 112, 117, 119, 150, 161, 176, 188, 195-197, 225, 263, 273, 330, 344, 371, 377, 389-390, 397, 448, 453, 567, 611, 714-715, 749.

Homyakov 596.
Horatius 32, 34, 75, 85, 91-98, 106, 151, 253, 320, 336, 539, 582.
Horváth, János 632.
Howard, Surrey Kontu Henry 257.
Hölderlin 34, 92, 381, 408, 415, 418-421, 424, 446, 449, 456, 555-556, 704-705, 775, 777-780.
Hölthy 377.
Hrabanus, Maurus 175.
Hrotswitha 169.
Huch, Ricarda 723-724.
Hughes, Richard 771.
Hugo, Victor 180, 450, 458-467, 473, 477, 503, 507, 512, 535, 556, 562, 574, 576-577, 597, 636, 638, 649, 656, 667, 671, 693, 695, 706.
Huizinga 187, 199, 205, 213, 226, 228, 237, 243.
Humboldt, A. W. von 409.
Hunt, Leigh 451.
Huret 640.
Hutten 245.
Huxley, Aldous 524, 532, 581, 697, 719, 760, 762-764, 768, 803.
Huxley, Thomas 515, 762.
Huysmans 424, 632, 641-642, 669, 688, 729-730, 786.

Ibsen 164, 562, 564, 616, 622-628, 662, 688-689, 696, 706-707, 732-734, 739, 741-744, 818.
Iffland 434.
Ignatius, Loyolalı Aziz282, 287, 727.
Illyés, Gyula 521.
Irwing, W. Isherwood 542.
Işherwood 773.

İamblikhos 68.
İbn Sina 149, 782.
İbykos 33.
İlf, Ilya 829.
İmrulkais 147.
İsokrates 56.
İşaya 120-121.
İşaya, İkinci 121.
İvanov, Vsevolod 827, 832.

Jackson 688.
Jacob, Max 799.
Jacobsen 711, 720, 733-738, 757.
Jacopone da Todi 173, 175.
James, Henry 686.
James, William 686, 702.
Jammes 651, 659-661, 676, 720-721, 725, 777, 800, 802.
Jansenius 309.
Janus Pannonius 228-229.
Jarnés 821.
Jean Paul 421-422, 429, 435, 454, 518, 527, 553, 568-569, 701, 828.
Jensen, Johannes V. 738.
Jeremias 120, 570.
Jeromos, Aziz 133, 134.
Joachim a Fiore 126.
Johnson, Samuel 342, 344, 356-357, 389.
Johst 792.
Joinville 198.
Jókai, Mór 54, 461, 466, 498, 522, 684, 747.
Jonson, Ben 255, 262, 273, 275, 523, 771.
Jørgensen, Johannes 734, 738.
Jouhandeau 801.
Joyce 753, 760, 767-768, 811-812, 819.
József Attila 719, 777-778, 826.
Jukovski 586.
Jung 267, 633, 778, 785.
Juvenalis 106, 524.

Kaden-Bandrowski 824.
Kafka 776.
Kahn, Gustave 651.
Kaiser, Georg 776.
Kallimakhos 60, 64.
Kamban 823.
Kant 382, 397, 413, 560-561, 606, 608, 689, 782.
Kantorowicz 780.
Karamzin 586, 592.
Karinthy, Frigyes 190.
Kasprowicz 748.
Kassák, Lajos 739.
Kästner 792.
Katayev, Valentin 829, 831-832.
Katerina, II. 366, 586.
Kazinczy, Ferenc 133, 470, 471, 586.
Keats 435, 440, 446-449, 450, 532, 539, 569, 590, 687, 766, 815.
Keller 133, 566, 568-573, 701, 790.
Kemény, Zsigmond 293.
Kempis, Tamás 242.
Kerényi, Károly 15, 24, 26, 94, 781.
Kerr 713, 742.
Keyserling 781, 783.
Kielland 744.
Kierkegaard 619, 621, 623, 733, 737, 757, 822.
Kingsley 526.
Kinnamos 145.
Kipling 693-694, 696, 752.
Kiryeyevski Kardeşler 596.
Kisfaludy, Károly 475.
Kleist 76, 408, 425-428, 775.

Klinger 398-399, 775.
Klopstock 375-377, 389, 396, 617.
Kochanowski 474.
Kolbenheyer 790.
Koltsov 586.
Komnéna, Anna 145.
Konopnicka 746.
Konstantinos Porphyrogennetos 145.
Kornfeld 775.
Kosztolányi, Dezső 508, 512, 660-661, 720, 730.
Kotzebue 433-434, 475.
Kölcsey, Ferenc 74, 79, 469.
Krasicki 475.
Krasiński 476, 478.
Kraszewski 479.
Krilov 586.
Krúdy, Gyula 422, 589, 742.
Kuzmin 753.
Kürenbergi 180.

La Bruyère 317, 320, 323-324, 333, 348, 368, 703.
La Calprenède 307.
La Fayette, Mme. de 322, 324-325, 356.
La Fontaine 318, 586.
La Rochefoucauld 322-324, 348, 362, 368, 703.
Labé 251.
Labriolle 134, 136.
Lachmann 195.
Laclos, Choderlos de 360, 370.
Lactantius 130.
Laforgue 651, 658, 688, 799.
Lagerlöf 742-743.
Laing 389.
Lalou 799.
Lamartine, Lamb 457, 463, 646.
Lamb 451.
Lambert li Tors 187.
Lang 195.
Lanson 177, 254, 315, 664, 667.
Larbaud 800-801.
Laserre 468.
Latini 173.
Laube 553.
Lauesen 822.
Lavater 403.
Lavedan 662.
Lawrence 371, 760-762, 769-770, 819.
Le Sage 291.
Lear, E. 539.
Leconte de Lisle 180, 507-508, 582, 648-649, 653.
Lefranc 250.
Legouis 260.
Leibniz 365.
Lemaître 317, 648, 664-665, 713.
Lemonnier 502.
Lenau 566-568.
Lenz, J. R. M. 399, 775.
Leo, Presbiteryen Başpapaz 187.
Leopardi 472-473, 582.
Lerberghe 651.
Lermontov 587, 590, 831.
Lessing 124, 364, 376-378, 396, 779.
Lewis, Sinclair 810-811.
Lewis, Wyndham 815.
Lewisohn 550, 815.
Libanius 131.
Lichtenstein 185, 187.
Ligne, Prens 372.
Liliencron 576, 708.
Lillo 350, 563.
Lindsay, Vachel 813.
Livius Andronicus 75-76.
Livius Titus 98, 111.
Llewellyn 772.
Lohenstein 307, 335.
Lomonosov 586.
London, Jack 699.
Longfellow 544, 549, 619.
Longos 69.
Lorenzo de' Medici 232-233, 236.
Lorris, G. de 201.
Loti, Pierre 647.
Lönnrot 165.
Lucanus 100, 104.
Lucifer Calarisi 130-131.
Lucretius 78-79.
Ludwig, E. 791, 792.
Ludwig, O. 570.
Lukács, György 563, 602.
Lukianos 66-68, 110, 117.
Lukios, Patraslı 110.
Luther 214, 242, 245-247, 289, 518.
Lyly 259, 283.
Lytton 526.

Macaulay, Lord 377, 506, 516-518, 524, 543, 765.
Macaulay, Rose 769.
Machiavelli 233-235, 244, 260, 262-263, 301, 491.
Macpherson 161, 357, 389-391, 397, 420, 439, 489, 548.
Macrobius 112, 203.
Madách, Imre 244, 478, 550, 763.
Madariaga 298, 821.
Maecenas 84-87, 91, 95.
Maeterlinck 269, 651, 662-663, 682, 715, 750.
Mahrholz 718, 791.

Mallarmé 648, 655-656, 659, 661, 672, 715-716, 728, 793.
Mallet 389.
Malory 194.
Malraux 803.
Manitius, Max 167.
Mann, H. 712.
Mann, T. 119, 293, 353, 405, 408, 439, 484, 569, 609, 616, 627, 697, 702, 710-712, 719, 769, 784-788, 814.
Mansfield 751, 760, 766.
Manzoni 471, 472.
Márai, Sándor 800.
Marcion 129.
Marcu Valeriu 234.
Marcus Aurelius 100, 130.
Margit, Navarralı 251.
Marie de Champagne 182, 190.
Marie de France 189.
Marinetti 758, 816-817.
Marino 288-289.
Marivaux 359, 384, 403, 434, 801.
Mark Twain 541, 550-551, 744, 809.
Marlowe 262-264, 273, 274-275.
Marot 251.
Marston 273, 275.
Martialis 86, 105-106.
Martianus Capella 112.
Martin du Gard 710, 806.
Marullus 228.
Marvell 327-328.
Marx 614.
Masefield 699-700.
Massillon 319.
Massinger 273, 715.
Masters 813.
Mátrai, László 633.
Maugham 685, 771-772.
Maupassant 597, 639-640, 750.
Mauriac 314, 315, 801-802.
Maurois 520, 800.
Maurras 465, 468, 487, 650, 667-668.
Mayakovski, Vladimir 825-827.
Menandros 62, 76-77.
Mencken 815.
Mendelssohn, Moses 378.
Menzel 552-553.
Meredith 526-527, 686.
Merejkovski 753.
Mérimée 427, 489-490, 599, 674.
Merrill 651.
Metastasio 372.
Methodios, Olympialı 132.
Metternich 418, 432, 493, 553, 558.
Meung, Jean de 201.
Mexio 254.
Meyer, C. F. 566, 576-578, 582, 665, 714.
Meyer, R. M. 185.
Meyerhold, Vsevolod 832.
Michel 209.
Michelangelo Buonarroti 238-239, 268, 332, 563, 576, 614, 618, 674.
Michelet 316, 503.
Mickiewicz 475-478, 489, 746, 748.
Middleton, Thomas 275.
Mill, James 515.
Mill, John Stuart 734.
Milton 97, 268, 279, 326, 328-332, 335, 357, 375-376, 390, 396, 443, 463, 517, 623.
Mitchell 815.
Mockel 651.
Moe 621.
Molière 76, 299, 306, 311, 315-318, 324, 334, 411, 475, 627.
Mommsen 81-84.
Monmouth, Geoffrey of 162, 189.
Montaigne 103, 253, 260, 318, 323, 645, 703, 778.
Montalvo, Garcio Ordónez de 283.
Montemayor 258, 289.
Montesquieu 360, 362.
Montesquiou, R. 642.
Montherlant 805.
Monti 469-470.
Moore, George 652, 683.
Morand 763, 792, 800-801.
More, P. Elmer 543.
More, Thomas 244, 250, 682.
Moréas 649, 651.
Moreto, Don Augustin 299.
Móricz, Zsigmond 749.
Morley 811.
Morris, W. 537, 573.
Moskhos 66.
Mottram 772.
Mörike 566, 568-569, 651, 701.
Muhammed, Peygamber 146-147, 364, 782.
Munkácsi, Bernát 166.
Murger 464.
Murray, John Middleton 449, 766.
Musa, Peygamber 117-119, 208.
Musset, Alfred de 462-465, 473, 535, 801.
Musset, Paul de 287, 464.
Müller, John von 397.

Naevius 75-76.
Napoléon 791.

Naumann 391.
Negri, Ada 729, 746.
Nekrasov 593, 602-603.
Neron 100, 104, 107.
Nerval 509, 675.
Newton 79, 342.
Nicetas Remesianai 138.
Nietzsche 19-20, 34, 48, 213, 234, 443, 478, 499, 510, 555, 633-634, 666, 686, 702-705, 717-719, 724, 726, 729, 734, 740, 780, 805, 819.
Nivelle de La Chaussée 363.
Nizami 152-153.
Noailles 676-677.
Nodier 458.
Nonnos 68.
Norwid 479.
Novalis 369, 381-382, 416-418, 421, 424, 459, 676, 779.
Novikov 586-587.
Nyikityin 602.

O'Casey 773.
Odilo 175.
Odoyevski 587.
Oehlenschläger 617-619.
O'Flaherty 772.
Ohnet 664.

O'Neill 785, 812-813.
Opitz 335.
Orosius 136.
Ortega y Gasset 749, 763, 819.
Ortutay, Gyula 522.
Orzeszkowa 746.
Ossian *bkz.* Ossian Şarkıları
Ostrovski 601.
Otto, W. F. 781.
Otway 333.
Ovidius 64, 96-97, 184, 193, 201, 223, 743.
Owen 760.
Ozeás 120.

Ömer Hayyam 151, 153, 539.

Palazzeschi 817.
Palladius 133.
Paludan 822.
Panaitios 47.
Pápai, Ferenc 166.
Papini 816.
Pascal 130, 256, 307-310, 318, 332, 377, 414, 472, 780.
Pascoli 729.
Pasternak, Boris 827, 829.
Pater, W. 201, 537, 665, 687.
Paulinus, Nolalı Aziz 111, 134.
Paulus, Aziz 112, 124, 129, 133, 135, 207, 327, 395.
Paulus Diaconus 175.
Pázmány, Péter 242, 281.
Péguy 671, 675.
Pellico 470-471.
Pemán 821.
Percy, T. 391, 398.
Pereda 580.
Pérez de Ayala 821.
Pérez Galdós 725.
Perrault 320.
Persius 106.
Pestalozzi 570.
Péter, Damiani 175.
Péterffy, Jenő 50.
Petőfi, Sándor 74, 390, 394-395, 437, 441, 457, 461, 463, 467, 550, 553, 568, 600, 651, 654, 702.
Petrarca 82, 103, 133, 200, 222-227, 229-231, 239, 251, 282-283, 302, 326, 409, 558, 582, 589.
Petro, Büyük 583-585, 588, 595-596, 601, 616, 753.
Petronius 94, 100, 104, 747.
Petrov, Yevgeni Petroviç 829.
Pfandl 300.
Philippe 676.
Philo 126.
Photios 145.
Phrynikos 39.
Piccolomini, Enea Silvio 230.
Pico della Mirandola 233.
Pilnyak, Boris 828, 831.
Pindaros 33-34, 54, 253, 810.
Pirandello 788, 817-819.
Pirenne 139.
Pisarev 593, 598.
Platen 430-431.
Platon 23, 46, 55-59, 63, 67, 117, 132, 233, 236, 244, 330, 543, 782, 797, 821.
Plautus 76-77, 109.
Plinius, Genç 101, 105, 108.
Plinius, Yaşlı 100-101.
Plutarkhos 66-67, 231, 265.
Poe 535, 545-548, 569, 641, 684.
Pogodyin, Nikolay 832.
Pohlenz 46.
Polejayev 587.
Poliziano 228, 232.
Polybios 77.
Pomponius Mela 101.
Pontano 228.
Pontoppidan 733-734, 736-738, 822.

Pope 245, 343-345, 348, 357, 768.
Pound 813.
Powys 15, 219, 769, 770.
Prévost, Abbé 359.
Priestley 773.
Probus 109.
Prokopios 145, 190.
Propertius 95-97, 181, 223.
Protagoras 57.
Proust 355, 369, 401, 509, 526, 564, 634, 642, 647, 668-669, 721, 724, 767-768, 770-771, 783-784, 793-796, 800-801.
Provins, Guyot de 192.
Prudentius 138.
Prus 746.
Prynne 275.
Przesmycki 479.
Pulci, Luigi 236, 249.
Puşkin 476-477, 489, 585, 587-590, 593-594, 825.

Quintilianus 83, 94, 97, 100, 109.

Raabe 569, 685.
Rabelais 68, 249-250, 266-267, 283, 306, 363, 371, 448, 571, 639.
Racine 281, 312-315, 319-320, 364, 378, 483, 674, 771.
Radcliffe 393.
Radyişçev 586.
Raimund 432.
Raleigh, Sir Walter 348, 393.
Rambouillet, Marquise de 306.
Ramuz 769, 804-805.
Ranke 489, 575.
Raupach 431.
Reade 527.
Reguly, Antal 166.
Reinhardt, K. 42.
Reinhardt, M. 719.
Reinmar 184.
Remarque 789.
Remizov, Palaemon 753, 828.
Renan 118, 126, 503-504, 506-507, 537, 633, 644, 646, 664, 668, 681, 713.
Renard 496, 647, 653.
Renn 789.
Restif de la Bretonne 360.
Retz 322.
Reuchlin 245.
Reuenthal, Neidhart von 185.
Reuter 569.
Reymont 748-749, 805, 820.
Richardson 348, 351-354, 359, 384, 403, 434, 589.
Richelieu 306, 308, 319, 322.
Rileyev 587.
Rilke 193, 287, 602, 634, 709, 715, 719-723, 725, 735, 777, 802.
Rimbaud 652-653, 656-657, 658, 661, 670, 688, 777-778.
Rinuccini 303.
Rivière 657.
Rodenbach 651.
Rodó 727.
Rohde 19.
Rojas-Zorrilla 303.
Rolland 612, 614, 668, 671, 674-675.
Rølvaag 823.
Romains 668, 802-803.
Romanov, Pantyeleymon 829.
Ronsard 34, 252-253, 284, 335, 453, 467, 474, 650.
Rosegger 570.
Rossetti, C. 538.
Rossetti, D. G. 538-539, 569, 681, 715.
Rostand 662-663.
Rostworowski 824.
Rougemont 184, 191.
Rousseau 93, 319, 350, 360, 382-388, 394, 397, 421, 436, 442, 452, 456, 462, 543, 610, 613, 633, 674, 761-762.
Rousseau, Gümrükçü 799.
Ruchon 657.
Rudel 182.
Ruíz de Alarcón 299, 372.
Runeberg 621.
Ruskin 498, 536-537, 543, 687.
Russell 760, 766.
Rückert 430-431.

Sadi 152, 153.
Saint-Simon 369, 401, 555.
Sainte-Beuve 86, 90, 309, 457, 464-465, 467, 487, 493-494, 661, 734, 807.
Sallustius 83.
Salminen 822-823.
Saltikov-Şçedrin 587, 593-594.
Samain 659.
Sand 464-465, 529, 580, 636, 804.
Sannazzaro 289.
Sappho 32-33, 92, 117, 529.
Sarbiewski 336.
Sarcey 316.
Sardou 502.
Saunders, Bailey 390.
Savonarola 233.
Scaliger 90.
Scève 251.

Schäfer, W. 790.
Scheffel 578.
Scheler, M. 783.
Schelling 416, 596.
Schiller 33, 373, 382, 398, 400-401, 405, 408-415, 418, 423, 434, 453, 483, 523, 544, 553-554, 564, 573, 609, 619, 715, 832.
Schlaf 706.
Schlegel, A. W. 48, 157, 300, 304, 369, 415-416.
Schlegel, Fr. 416-418.
Schlegel Kardeşler 400, 416.
Schleiermacher 124.
Schlumberger 805.
Schmidt, Julian 423.
Schnitzler 709.
Schopenhauer 369, 561-562, 565-566, 578, 632, 702-703, 724, 738, 818.
Scott, Sir W. 391, 437-440, 451, 463, 471, 477, 527, 531, 542, 544, 696, 747.
Scribe 502.
Scudéry, Mlle. de 307, 324.
Secundus Johannes 228.
Seghers 789.
Seillière 468, 667.
Selkirk 349-350.
Seneca 86, 100-104, 109, 223, 231, 260, 335.
Serna, Ramón G. de 820.
Sévigné, Mme. de 256, 321-322, 815.
Seyfullina, Lidiya 828.
Shakespeare 22, 24, 38, 43, 48, 66-68, 76, 79, 151, 198, 209, 219, 221-222, 226, 255, 257, 259, 261-276, 289, 298, 300-301, 312, 314, 326, 333, 350, 364, 376, 384, 390, 397-399, 407, 410-411, 414, 416, 437, 439, 440, 446, 459, 463, 496, 497, 504, 521, 523, 529, 532, 549, 551, 604, 607, 611, 614, 619, 627, 656, 662, 680, 708, 766-767, 771, 832.
Sharp 683.
Shaw 50, 680, 688-693, 696, 709, 773, 818.
Shelley 138, 435, 440-441, 445-447, 449-450, 532-533, 538, 556, 569, 590, 678, 720, 800.
Sheridan 356.
Sidney, Sir Philip 258-259, 289-290, 688.
Sienkiewicz 108, 747-748, 824.
Sík, Sándor 15, 122.
Simonides 33-34.
Sinclair, Upton 810.
Sitwell, Osbert 769.
Siwertz 822.
Sjöberg 822.
Slowacki 476-478, 748.
Smelyov, İvan Sergeyeviç 825.
Smollet 353-354, 356.
Sokrates 46, 49, 51, 57-58, 653.
Solovyov 753, 825.
Sophokles 37-39, 42-48, 90, 335, 418.
Sordello 221, 533.
Southey 436.
Spencer, H. 636.
Spender 773.
Spengler 26-27, 37-38, 48, 98, 125, 128-129, 234, 243, 268, 406, 510, 583, 585, 602, 614, 724, 727, 738, 764, 781-783.
Spenser 257, 259-260, 326, 384.
Spitteler 713-715, 717.
Staël, Mme. de 431, 452-454, 455.
Staff 824.
Stanislavski 832.
Statius 100, 105-106.
Steele 343.
Steffens 618.
Stehr 790.
Steinbeck 812.
Stendhal 165, 213, 234, 307, 369-370, 427, 489-497, 524, 529, 560, 607, 643, 666, 739, 785, 795.
Stephen 349.
Sterne 354-356, 421, 527, 559.
Sternheim 776.
Stesikhoros 33.
Stevenson 683-684, 696.
Storm 566, 568-572, 685, 701, 708, 711.
Strachey, Lytton 760, 765-766, 768.
Strasburg, Gottfried von 193.
Strich 381, 780.
Strindberg 724, 734, 739-740, 741-742, 775.
Stucken 715.
Sturluson, Snorri 164-165.
Sudermann 713.
Sue 466, 497, 521, 604, 636-637.
Suetonius 108.
Sully-Prudhomme 648.
Sumarokov 586.
Supervielle 802.
Sutherland-Bates 123.
Svevo 819.
Swedenborg 740.
Swift 67-68, 107, 234, 244, 323-324, 345-349, 357, 409, 524, 559, 645, 680, 696, 762.
Swinburne 180, 678-680, 720.
Symmachus 111.
Synesios 138.
Synge 683.
Szabó, László C. 799.
Szekfű, Gyula 807.
Szép, Ernő 661.

Şolohov, Mihail 830-831.

Ta'abatta Sarran 147.
Tacitus 99, 103-104, 106-108, 145, 226, 747, 773.
Tagore 700.
Taillefer 176.
Taine 213, 259, 267, 330-332, 355, 360, 395, 493, 496-497, 503, 505-507, 516-517, 525, 532, 560, 575, 582, 636, 643, 668, 734, 753, 779.
Tairov, Aleksandr 832.
Talleyrand 340, 457, 493.
Tamási, Áron 772, 831.
Tannhäuser 173, 185, 565.
Tasso 97, 252, 281, 285-289, 404, 409, 595.
Tassoni 289.
Tegner 544, 618-619.
Tennyson 474, 531-533, 535, 538, 544, 551, 574, 582.
Terentius 76-77, 109, 169, 264, 273.
Tertullianus 130-131, 136.
Tetmajer 748.
Thackeray 345, 347, 353, 523-530, 534, 594, 607, 785.
Theognis 32.
Theokritos 63, 66, 69, 87, 185, 453, 568.
Theophrastos 62, 323.
Thérivé 805.
Thespis 36.
Thibaudet 655-656, 807.
Thienemann, Tivadar 245, 451.
Thomas 190.
Thomson, James 384.
Thoreau 544.
Thukydides 54-56, 83, 145.
Tiberius 99-100, 106-107.
Tibullus 95.
Tieck 416, 473.
Tirso de Molina 299.
Titus Livius 98.
Toller 775.
Tolstoy 293, 353, 498, 590, 593, 595, 597, 600, 602-603, 609-614, 628, 674, 749, 750, 753, 761, 806, 825, 830.
Tommaso, Aquinolu Aziz 175, 669, 692.
Tóth, Árpád 539.
Tourneur 273.
Towianski 476.
Tozzi 817.
Trakl 776-778.
Traven 789.
Trigo 725.
Trissino 238.
Troçki 827.
Troeltsch 134.
Trollope 526.
Turgenyev 585, 587, 593, 597-600, 752, 753.
Turóczi-Trostler, József 15, 376.
Turoldus 177.
Tuwim 823.
Tyrtaios 31.
Tyutçev 602.
Tzara 799.

Uhland 430-431.
Unamuno 726-727, 742, 819.
Undset 822-823.
UngerRichard 779.
Unruh 775.

Valera 580.
Valerius Maximus 101.
Valéry 546, 646, 655, 668, 674, 695, 715, 717, 771, 793, 796-798, 801.
Valla, Lorenzo 229.
Valle-Inclán 725-726, 730.
Van Tieghem 390.
Vasari 239.
Vaughan 327-328.
Vauvenargues 368.
Vega, Lope de 298-299, 302-303.
Veldeke 188.
Venantius Fortunatus 138.
Ventadorn, B. de 183.
Vere, Edward de 263.
Verga 728.
Vergilius 64, 85-92, 94, 96-97, 104, 128, 169, 188, 216, 220, 414-415, 531, 582, 619.
Verhaeren 651, 817.
Verlaine 204, 512, 634, 648, 650-656, 659, 669, 683, 720.
Vico 384, 731.
Vidal, Peire 182-183.
Viélé-Griffin 651, 659.
Vigny, Alfred de 462-464, 671.
Vikár, Béla 166.
Vildrac 802.
Villeharduin 198.
Villiers de l'Isle-Adam 640-641.
Villon, François 151, 203-206, 230, 617, 651, 653-654, 799.
Vincentius Bellovacensis 173.
Vischer, Theodor 569.
Vogelweide, W. 184, 192.
Vogüé 605.
Voigt 225, 231.
Vollmoeller 715.

Voltaire 52, 67, 82, 225, 238, 254, 308, 318, 339, 356, 358, 360, 363-368, 377, 409, 444, 454, 456, 460, 503, 555, 559, 571, 644-646, 734, 741, 762, 778.
Vondel 334-335.
Voragine, Jacobus de 174.
Voss 377, 544.
Vörösmarty, Mihály 79, 138, 373, 432, 459, 461, 477, 531, 556, 568, 651.
Vring 789.

Wace 189.
Wackenroder 416.
Wagner 165, 191, 198, 354, 402, 512, 561, 565-566, 573, 688, 702, 705, 713, 738, 791.
Walpole, Horace 392-393, 687, 771.
Walpole, Hugh 771.
Warner, Towsend Sylvia 769.
Warton, Joseph 384.
Wassermann 712.
Webb 688.
Weber, Alfred 214, 241.
Webster 273-274.
Wedekind 399, 702, 705, 709, 775.
Weininger 724.
Wellhausen 118.
Wells 343, 543, 692, 696-697.
Werfel 775-777, 785, 788.
Wergeland 621.
Werner, Zach 431, 433.
Whitman 34, 541, 547-549, 659, 669-670, 693, 800, 817, 827.
Whitthier 549.
Widén 822.
Wieland 376-377.
Wierzyński 823.
Wight, Duff 97, 531.
Wilamowitz 22, 26, 128.
Wilde 683, 687-688, 691, 725, 729-730, 747.
Wilder, Thornton 787, 814.
Wilhelm 180.
Willi, W. 88.
Winckelmann 19, 20, 404, 409, 412.
Wolf, Fr. A. 21-22, 195.
Woolf, Virginia 760, 767-768.
Wordsworth 135, 435-437, 448, 467, 533, 651, 784.
Wycherley 333-334.
Wyspiański 748.

Yeats 681-683.
Yesenin, Sergey 826.
Young 384, 388.
Yuhanna, Havari 125, 130, 262.

Zamyatin, Yevgeni 828.
Zarathustra 149, 704.
Żeromski 824.
Zesen 307.
Zola 488, 496, 501, 530, 544, 597, 636-641, 643-644, 725, 752, 772, 803, 812.
Zolnai, Béla 15, 430.
Zorrilla, José 473-474.
Zrínyi, Miklós 284, 331.
Zweig, Arnold 789.
Zweig, Stefan 273, 791-792, 807.

Konu Dizini

(İtalik yazılı adlar birden çok yazarın yapıtıdır ya da yazarı belli değildir)

Abbaye L' 802.
Accademia della Crusca 286.
Acta Diurna 83.
Action Française 468, 667, 806.
action gratuite 673-674.
ahlak dersi 209, 259.
Akademi, Fransız 308, 329, 366.
Akademiler, İtalyan 384.
aktivizm 631, 758, 774.
aleksandrin 61, 78, 80, 96, 187, 253, 316, 335.
aleksandrinizm 61, 80.
aliterasyon 162, 618.
Alman yüzyıl dönemeci 701-724.
Amadis 274, 283-284, 292-293, 298, 306.
Amerikan yüzyıl dönemeci 678-700.
Ami ve Amile 201.
anakreontika 33.
Anglo-Sakson şiiri 163.
anticlimax 554, 558.
apokrifler 121, 128-129, 134, 137, 171.
arı şiir *bkz.* poésie pure
Árpád Hanedanı'ndan Aziz Erzsébet'in Efsanesi 173.
Arthur Çevresi 190-191.
Atellana 75.
atmosfer 707-711, 720, 725, 736, 758, 779.
Aucassin et Nicolette 201-202.
Avesta 149.
Aziz Aleksius Efsanesi 169.
Aziz Brandan Efsanesi 169.
Aziz Gregorius Efsanesi 172.
Aziz Khristophoros Efsanesi 172.
Aziz Kymmernis Efsanesi 172.
Aziz Patrick Cehennemi 170.
azizlerin yaşamı 171, 207.

balad 21, 175, 178, 204-206, 253, 261, 393, 395, 397-398, 400-401, 405, 411, 420, 439, 444, 457, 507-508, 559, 587-588, 707, 728, 824.
bale 311.
Bán Bánk konusu 350, 432.
Barlam ile Jozafa 172.
Barok, belirlenişi 277, 279-280.
Barok destan 284, 289, 474.
basın 330, 342, 344, 350, 373, 454, 459, 488, 666, 740, 830.
Beş Bilge ile Beş Budala Bakire 208.
Behistun Kaya Yazıtları 149.
benzeşme 288, 403, 554-556, 773.
benzetmeler 29, 41, 46, 129, 226, 228, 402, 432, 501, 542, 544, 575, 680.
Beowulf 160, 169-170.
biedermeier 93, 197, 451-453, 455, 484, 530, 537, 585-586, 646-648, 673-674, 687, 784.
Bildungphilister 499, 714.
Bilinalar 585.
Bin Bir Gece Masalları 360.
bireyselcilik 95, 332, 341, 412, 509, 560-561, 616, 623-624, 733, 741, 822-823.

Blackwood's Magazine 451.
blank verse 332-333, 618.
Brigade 251.
bukolika (çoban şiiri) *bkz.* pastoral şiir
büyü bozucular 492, 594, 787.
Büyük Ansiklopedi 362.

Cahiers de la Quinzaine 668.
calligramme 799.
Cantar del mio Cid 179.
cantastorie 236-237, 283.
Celtic Twilight 681.
Cénacle 458, 462.
cento 128.
chanson de geste 176-177, 178-179, 187, 198, 237, 550.
Chanson de Roland 176.
Châtelain de Coucy 183.
Chester-Beatty papirüsleri 127.
Chevy Chase 391.
chiliazmus 126.
Cid 146, 150, 179-180.
Cizvit Baroku 474.
Cluny 169-170, 172, 175, 204.
Comédie larmoyante 363.
Commedia dell'arte 372, 616, 728.
Conceptismo 296-297, 300.
Contenutismo 816.
Couleur locale 459, 466, 489, 586, 593, 599.
Cour d'Amour 182.
Cultismo 296-297.

Dadacılık 767, 774, 798, 800.
dandy 95-97, 104, 295, 444-445, 463, 490, 687-688, 729, 747.
dans şarkıları 184-185.
Darwincilik 530, 680, 700, 733.
Das Junge Deutschland 552.
dedektif romanı 43, 488, 546, 684-685, 693, 712.
dehşet romanı 204, 442, 466-467, 496-497, 528, 580, 604, 637.
deha kuramı 363, 384, 396.
deizm 46, 341, 344, 386.
dekadanlık 97, 423, 478, 512, 548, 631, 640-641, 647, 684-685, 692, 694, 708-709, 717-718, 723, 735, 737, 742, 764.
deneysel roman 488, 636.
derin psikoloji 715, 784, 801, 815.
deus ex machina 44, 312, 316.
dışavurumculuk 388.
diatribe 106.
Dicta Catonis 77.
didaktik şiirler 138, 344-345.
Digenis Akritas 146.
diksiyon 34, 102, 262, 271, 333, 335, 564, 663, 704.
dilettantisme (Renan) 504.
din tarihi 20, 86, 120, 503, 507, 781, 787.
doğal bilimler 515, 530, 598, 625, 664, 706, 713, 721, 724, 760, 795, 799, 808.
doğalbilimsel düşünce 632, 637.
98 Kuşağı 819.
dolce stil nuovo 215-217, 220, 224, 230, 538.
Dolopatos 174.
Domostroy 584.
Don Juan 444.
Doppelgänger 422, 429, 431, 556, 604, 684, 769, 804.
Dorfgeschichte 569-570, 712.
dörpisch biçemi 185.
dünya kroniği, Bizans yapıtı 145.

Ecole Romane 649-650.
Edda Şarkıları 27, 160, 164-165, 196, 389, 392.
Edinburgh Review 440, 451, 516.
Edward Baladı 392.
egzotik roman 647, 683-684, 738.
egzotizm 388, 490, 507, 550, 567, 647.
ekspresyonizm 412, 548.
élan vital 668, 703.
elegia 31.
empire 456.
enjambement 450.
Enok'un Kitabı 121.
epigram 228.
Epistolae Obscurorum Virorum 245.
epitheton ornans 197.
erotik başkaldırı 709, 725, 752, 761.
estetizm 536-537, 539, 560, 566, 575, 598, 631, 679, 687-688, 758, 774, 813, 815.
estilo culto 297, 306.
Euphism 259.
Evangeliumlar 137.
Everyman 209.
exposition 29.
Eyüp'ün Kitabı 122.

Fabiancılar 688, 697.
fabliau 202, 203, 209, 227, 250.
faerie 259-260, 268, 344, 463, 768, 801.
farce 209, 316.
Faust 43, 148-149, 151, 157, 170, 182, 192, 263, 268-269, 285, 310, 381-382, 398, 402-403, 406-407, 409, 441, 443, 476, 532, 566, 574, 580, 601, 662, 738, 782, 820.
fin-de-siècle *bkz.* yüzyıl sonu
Fioretti 173.

Flamanlar 651, 681.
Fransız Rönesansı 248, 253.
Fransız yüzyıl dönemeci 635-677.
Freie Bühne 706.
fütürizm 728, 758, 774, 798, 816-817, 825.

Gal Ruhu 249.
gazel 153, 223.
gazeteler 83, 358, 644, 831.
gerçekçilik 27, 62, 92, 150, 165, 179, 222, 269-270, 273, 291-292, 298, 312, 327, 331, 349-350, 353, 355, 360, 431, 439-440, 465, 477, 484, 486, 488, 490, 502, 514-515, 521, 524, 527, 529-530, 549, 552, 555, 560, 567, 579-580, 588-591, 594-595, 601, 615, 617, 620, 624, 637, 647-648, 685-686, 690, 692, 725, 743, 748-749, 753, 758-759, 770-771, 773, 788, 794, 805-806, 808, 810, 812, 816, 823, 828, 830.
gerçeküstücülük 758, 767, 800.
Gesamtkunst 566, 578, 748.
Gesta Romanorum 174.
gnóma 32.
gnostik ilahiler 137.
gnostikler 130.
Got Birliği 618.
Göl Okulu 436.
gömüt şiiri 336.
görelilik 346, 444, 485, 488, 559, 574, 664, 769, 783, 787.
Gracioso 298.
Gral söylencesi 191-192, 715, 769.
Grand rhétoriqueur 252.
Grobianizm 247.
Güney Amerika 727, 815.

halk baladları 391, 393, 437, 804.
halk epopesi 146, 165, 195, 198.
halk kitabı 173, 249, 283, 502, 550, 747.
halk şiiri 26, 393, 397, 398, 489, 592.
halkçı yazın 618, 805.
halkçılık 62-63, 66, 87, 125, 174, 772, 805, 816.
Hamasa 147.
havarilerin eylemleri 124, 129.
haydut şarkıları 592.
Heidelberg Okulu 423.
Heimatkunst 712, 728.
Heinbund 377.
heroic couplet 333, 344.
Hildebrandt kalıntıları 160.
Historische Schule 575.
Homeros ilahileri 29.
humanitas 82-83, 228, 242.
humanum 231, 674.
hümanizm 82-83, 90, 131, 146, 170, 188, 200, 214, 219, 221, 230-231, 240-241, 244-245, 248-249, 253, 334, 342, 412, 474, 623, 645, 808.

Itala 127.

İgor'un Ordusunun Şarkısı 585.
ilahiler 34, 64, 123, 128, 138, 149, 175, 409, 418, 420-421, 547, 654, 671, 717.
impassibilité 499, 501, 503, 507, 520, 533, 636, 648.
İncil eleştirisi 118, 121, 242, 503.
İngiliz Rönesansı 257, 258.
İngiliz yüzyıl dönemeci 678-700.
İrlanda söylenceleri 161, 682.
İrlandalılar 160-161, 169-170, 347, 681, 809.
İskandinav kahramanlık şiiri 163, 618.
İskandinav yüzyıl dönemeci 732-745.
İspanyol Rönesansı 579.
İspanyol yüzyıl dönemeci 725-728.
İtalyan Rönesansı 213, 215, 238, 262, 283, 323, 491, 575, 649, 753.
İtalyan yüzyıl dönemeci 728-731.
İzlandalı yazarlar 823.
izlenimcilik 62, 236, 269, 355, 423, 504, 633, 732, 749, 758, 766, 800, 810-811.
izmler 251, 548, 656, 758, 767-768, 774-775, 798, 800-802, 805, 816-817, 823, 825, 830.

Jansenizm 309-310, 313, 317, 323, 468.
Jedermann 719.
Jena Okulu 415.
jig 260.
jongleurler 176, 178, 220, 248.
Jutta, Rahibe 209, 210.

kaçınılmaz son 607.
kadın bağımsızlığı 535, 598, 724.
kahramanlık romanı 306-307.
kahramanlık söylencesi 23, 29, 119, 150, 159-161, 195, 430, 550.
Kalevala 165-166, 545.
Kalevipoeg 166.
kanon 122, 129.
Karolenj Rönesansı 112, 168, 173, 175.
Karşı Reformasyon 281-282, 289, 308.
karşılaştırmalı yazın tarihi 299, 554, 779.
Kelile ve Dimne 174.
Kelt söylenceleri 24, 161, 189, 190, 192, 194, 200, 769.
kenning 162, 297.
kentsoylu oyunları 363, 564, 627.
kentsoylu yazını 158, 199, 400.
kıssadan hisse 174, 471.

Kiev Dönemi 585.
klasisizm 60, 73-74, 81, 88, 90, 95, 109, 196, 248, 279, 305, 307, 310, 312, 319-320, 325-326, 333, 341-345, 348, 356-357, 365, 375, 378, 381-382, 384, 388, 390, 404, 408, 414-415, 429, 432, 437, 452, 458-459, 468, 484, 501, 536, 542, 552, 585-586, 591, 594, 651, 664, 667-668, 702, 724, 729, 771, 780.
klik 342.
komik epope 344, 365.
koro 37, 38.
kovboy romanı 284, 488, 550.
kötümserlik 79, 107, 265, 323, 382, 397, 444, 472, 496, 501, 508, 561-562, 566, 614, 632, 637, 702, 732, 737, 747, 752, 809.
kronikler 145, 264, 773.
Kudrun Şarkısı 198.
Kuran 146, 147.
Kurbağa ile Farenin Savaşı 29.
kübizm 798.
küçük kentsoylu 33, 37, 92-93, 103, 108, 111, 153, 214, 225, 234, 241, 274-275, 281, 297, 356, 359, 362, 396, 408, 422, 429-433, 460, 467, 484, 491, 493, 499, 521, 525, 545-548, 551, 555, 558, 560-561, 571, 578, 592, 617, 619, 635, 637, 639, 646-647, 656, 665, 690, 701-703, 705, 709, 711, 713-714, 737, 762, 802, 809-810, 813.
kült oyunlar 164.
kültür 483-484.
kültür morfolojisi 13, 454, 781, 784.
kykloslar 30.

La Ronda 816.
Lais 189.
Landsmål 622, 744.
l'art pour l'art 28, 299, 460, 466, 507, 536, 546, 575, 600, 689, 716.
Las Mocedades de Rodrigo 179.
Lauda 173.
Lazarillo de Tormes 290.
LEF 827.
legendalar 85.
Leh yüzyıl dönemeci 746-749.
Les Loherains 179.
light verse 539.
Limerick 539.
Logia 124, 127.
London Magazine 451.
Lőrinc Tar söylencesi 170.
Ludus de Antichristo 208.
Luka İncili 124.
Lyon Okulu 251.

Mabinogion 162, 683.
macabre 27, 204-205, 327, 539.
makam 147.
maniyerizm 258-259, 281, 283, 289, 290, 643.
manzum efsaneler 173.
Markos İncili 124.
masal oyun 432, 740.
masque 260, 330.
Matta İncili 124.
Mayıs şarkıları 184.
Menschheitsdämmerung 776.
Meryem efsanesi 129, 172.
Meryem kültü 172, 245.
mesihçilik 86, 476, 478, 596-597, 613.
Mezmurlar Kitabı 122.
mimik oyunları 49.
Minnesang 153, 184-186, 430.
misterium oyunları 200, 206-209.
mitolojik gereç 29, 344, 469.
mitos 35, 38-39, 41, 44, 46, 51, 53-59, 64-65, 67-68, 97, 166, 169, 189-190, 235, 396, 422, 507, 644-645, 708, 713, 715, 769, 771, 805, 813.
Moniage Guilhelm 179.
Moniteur 452.
monologue intérieur 658, 767, 788, 811.
Muallakat 147.
münzeviler 67-68, 132-134, 137, 168-171, 181, 204, 222, 224, 226, 230, 282, 295, 309, 313, 498, 500-501, 507, 544, 718, 790.

natüralizm 347, 484, 570, 617, 636.
neofrivolizm 772, 813, 814, 815, 823, 830.
NEP 828, 830.
Neşideler Neşidesi 122, 152.
Neue Sachlichkeit 759.
Nibelung Şarkıları 160, 195-198.
Nibelung söylencesi 164-165.
non-sense 539-540.
normatif estetik 13, 319, 724, 734.
Norveç halk masalları derlemesi 621.
Nouvelle Revue Française 668, 672.
novecentismo 816.
Nut Brown Maid 391.

Oberammergau 209.
opera 37, 208, 265, 290, 299, 303, 333, 336, 372, 414, 429, 484, 497, 566, 719, 728, 792.
Ossian Şarkıları 389-390.
Otto Rönesansı 169.

ölüm dansı *bkz.* macabre
ön-Raffaellocular 537-538, 448, 539, 681, 678-683.
özbilinç 296, 342, 747, 812.

özyaşamöyküsü 85, 216-217, 239, 256, 291, 345, 348-349, 371-373, 377, 401-406, 442, 463, 489-493, 566, 610, 640, 651, 674, 682-673, 696, 714, 738-741, 751, 783, 794, 796, 802, 816.

Palimpsestus 112.
Palmerino de Oliva 284.
pamphlet 345.
Pançatantra 174.
panegyricus 183, 228, 470.
Pantagruel 249.
panteizm 335, 417, 419, 517, 555, 777.
Parnasyenler 576, 644, 646, 648-649, 655, 659, 664, 716.
parşömen 13, 85, 112, 139, 240, 309.
pastoral şiir 63, 87, 236.
pastoral roman 69, 226, 289-291.
Pathelin 209.
patoloji 267, 269, 422, 426, 501-502, 559, 607, 633, 653-654, 712, 717.
Pélérinage de Charlemagne 178.
Pers misterium oyunları 153.
Pervigilium Veneris 110.
peygamberler 120, 122.
Phosphoros 618.
pietizm 374, 403.
pikaresk roman 291, 295, 385, 387, 492.
Planctus ante nescia 175.
Pléiade 251-253, 257, 467.
poésie pure 511, 546, 674, 766, 807.
Poncianus'un Öyküsü 174.
pornografi 97, 148, 360, 637-638, 696.
pozitivizm 530, 574, 731.
précieux 163, 168, 247, 306-307.
preromantizm 198, 269, 350, 356, 383, 388-389, 393, 395-396, 398, 422, 442, 546, 586, 592, 617, 736.
pseudomorphosis 129, 144, 146, 230, 268, 585, 601.
psikolojik roman 324-325, 455.
Punch 524.
püritanizm 221, 261, 328, 544, 761, 810.

Quarterly Review 451.
querelle des anciens e t des modernes 320.

Rainaud de Montauban 179.
RAP 830, 831.
rasyonalizm 90, 124-125, 178, 217, 306, 651.
raviler 146.
reformasyon 172, 214, 240, 244-247, 281, 295, 301, 334, 474, 708, 734.
restorasyon komedileri 334, 352.
review 343, 356, 451.
Revista de Occidente 819.
Robinson taklitleri 350.
Rokoko 69, 340, 342, 344, 351, 354-355, 358-361, 370, 372, 376-377, 392, 402-403, 412, 502, 542, 585, 588, 617, 654.
Roland Şarkıları 177-178.
roman pur 674.
romans 179.
romantik ironi 818.
romantizm 62, 90, 157, 189, 213, 266, 268-269, 300, 309, 344, 350, 354, 363, 366, 373, 381-384, 388, 391, 393, 396, 402, 405, 415-418, 420, 422-425, 427-432, 435, 439-440, 442, 451-455, 457-459, 461-470, 472-473, 475-478, 484, 486, 488-490, 496-497, 499, 501-503, 508-510, 513, 515, 530-532, 542-543, 546, 552, 554-555, 558-559, 566-568, 574-575, 579-580, 582-583, 588, 590-591, 594, 604, 607, 617-623, 626, 628, 632, 639, 648-649, 651, 654, 663, 667-668, 676, 678, 681, 692-694, 701, 706, 723-724, 733-735, 743, 746-747, 764, 771, 775, 780, 784, 807, 813, 818, 820, 828.
Romanzero 559.
rotatif 13.
Rönesans 53, 66, 82, 97, 112, 169, 170, 180, 201, 213-215, 219-220, 228, 234-235, 248, 251, 254, 257, 259-260, 265-266, 279, 305, 339, 381, 464, 491, 575, 578, 585, 644, 654.
Rönesansizm 213, 575, 576, 665.
rubai 151.
ruh çözümlemesi 327, 771, 783, 785, 788.
Rus yüzyıl dönemeci 749-753.

Saga 164-165, 177-178, 392, 618, 622.
sahne 207, 261, 271, 298, 478, 776, 832.
saray kültürü 180, 187, 236, 280, 321, 340, 358, 385.
saray sevisi 182, 184, 188, 192, 199, 201, 217, 237, 289, 306, 364.
saray şiiri 26, 183, 185, 236.
saray yazını 394, 400.
satura 75, 104.
Saturninus 75.
savaş şiiri 699.
secession 466, 527, 566, 634, 642, 661-663, 670-671, 676, 686, 719, 720, 725-726, 757-758, 774, 777.
sentimental roman 421.
sentimentalizm 351-352, 354-356, 359, 363, 374, 384, 388, 390, 434, 440, 443, 520, 523, 530, 558, 581, 598, 600, 648, 658, 732, 743, 751.
sentimentalizm, ikincil 497.
Septuaginta 126-127.

sequentia 128.
Serapion Kardeşler 827-828.
sevi öğretisi 58, 181, 236, 251, 510.
sezgi 39, 42, 111, 152, 189, 272, 320, 387, 397, 399, 402, 409, 420, 423, 456, 506, 548, 564, 572, 590, 594, 626, 628, 650, 654, 676, 681-682, 687, 693, 701, 709, 716, 719, 723, 731, 769, 779-780, 784, 805.
Silezya Okulu, ikinci 335.
simgecilik 297, 648, 650-651, 656, 659, 661, 667-669, 678, 682, 687, 698, 723, 728.
simültanecilik 811.
Sinoptik İnciller 124-125.
Sir Patrick Spense 392.
Sirventés 183.
Skaldlar 147, 160, 164.
skolastik 171, 175, 216, 218, 242, 245, 282, 331, 669, 778.
skolion 32.
Slavofiller 583-584, 592, 595-596, 599.
sone 220, 224.
sorun-ozanı 624-625.
sotie 209.
söyleşi romanı 259, 786.
Spectator 343, 348, 451.
Strapaese 816.
Sturm und Drang 382, 396-399, 402, 404, 406-407, 411-412, 425, 428, 437, 563, 775.
style coupé 324.
style flamboyant 205.
sufiler 152.
Syntipas 174.

Şeytan 274, 291, 330-332, 443, 608, 652, 814.
Şeytancılık 443, 509, 512, 633, 642.
şövalye ideali 186-187, 194, 293.

Tain Bo Cualgne 161.
tarihsel roman 92, 357, 372, 438-439, 455, 463, 471, 488, 525-527, 544, 578, 612, 747, 753, 771, 787, 790, 822, 824, 831.
tarihselcilik 564, 574-575, 578.
tartışma yazısı 131, 252.
tefrika romanı 525.
tenson 182.
theatrum 254.
Theophilus efsanesi 209.
Thidreks-saga 160.
Thomas Becket Efsanesi 172.
Tnugdalus, şövalye 170.
transandantalizm 543.
Tristan Söylencesi 190-191, 193, 715.
trouvère 176.
Troya Savaşı 21, 23, 29, 45, 54, 188.
Trubadurlar 180-184, 199, 216.

ucuz roman 530, 640, 664, 699-700, 713, 725, 743, 772, 822.
ulusal düşünce 632, 728.
umutsuz sevi 32, 224, 265, 558, 559, 714.
usta şarkıcılar 186, 199, 334.
uygarlık 93, 143, 163, 290, 346, 358, 381-382, 397, 404, 484-485, 488, 585, 595, 599, 745, 758-759, 764, 782, 795.

üç birlik kuralı 311, 316, 335, 378.
ütopya 244.

Vaiz 123.
Veni Sancte 175.
verizm 728.
vers libre 659.
Versus Fescennini 75.
Victoria Çağı 514, 684, 687, 697.
Vogul ve Ostyak Şarkıları 166.
Vormärz 553.
Vulgata 127, 133, 240.

Westminster Review 451.

yazın sosyolojisi 13, 27, 220, 342, 397, 434, 454, 466, 533, 690, 815.
Yedi Bilge Usta 174.
Yedi Uyurlar Efsanesi 172.
yeni nesnellik 759, 816, 830, 832.
yeni romantizm 566, 641, 747, 814-815, 830.
Yeni-Katolik yazını 669.
Yeni-Rönesans 566, 574.
Yuhanna İncili 125.
yüzyıl dönemeci 757.
yüzyıl sonu 269, 297, 423, 479, 502, 528, 547-548, 561, 566, 577, 582, 599-600, 614-615, 628, 631-633, 639, 642-643, 645-647, 650, 653, 655-656, 658, 661, 664, 666, 668-669, 672, 678, 681, 683, 685-688, 694, 696, 702, 707, 709, 720, 724-725, 727-730, 732-734, 736-737, 743-744, 747, 749-750, 752, 758, 783, 793-794, 805-806, 813, 815, 817.

DÜNYA YAZIN TARİHİ
Antal Szerb

Türkçesi: VURAL YILDIRIM

Dünyanın en önemli eleştirmenlerinden ve yazın tarihçilerinden biri olarak bilinen Antal Szerb, Spengler'in öncülük ettiği yazın morfolojisi okulunun en parlak temsilcilerinden biriydi.
Kısa süren yaşamında verdiği birbirinden zengin yapıtlarla yazın tarihinin değerlendirilmesi konusunda tümüyle farklı ve çarpıcı bir yöntembilim önerdi.
Yazarın bir kısmını da toplama kampında kaleme aldığı bu etkileyici çalışma, binlerce yıllık yazın tarihine dair alternatif ve kapsayıcı bir okuma sunuyor.
Yazının kökenlerinden geleneğe, öncü kopuş hareketlerinden bağımsızlara kadar tüm bir yazın tarihini baştan sona kat eden bu çalışma yirminci yüzyılın başlıca eleştiri metinlerinden biri olarak değerini koruyor.
Trajik yaşam öyküsü İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesine sadece dört gün kala sona eren bu büyük yazın tarihçisinin kuşaklardır okunan klasik yapıtı artık Türkçe'de.

KİTAP
2006
SXB 0396112 VFP

9 789752 983618