Sanat *ve* Sanatçı

OTTO RANK

Çeviri: Orhan Düz



albaraka Yayınları

OTTO RANK

Avusturyalı psikanalist, yazar ve filozoftur. Viyana'da doğmuştur. 20 yılı aşkın süre boyunca Sigmund Freud'un en yakın arkadaşı ve meslektaşlarından biri olmuştur. Freud ve psikanalitik ekol ile ayrılıklarından sonra Rank, 1926 yılında Viyana'dan Paris'e taşınmış ve hayatının geri kalanını Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde öğretim görevlisi, yazar ve terapist olarak geçirmiştir.

ORHAN DÜZ

Orhan Düz 2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümü'nden mezun olmuştur. "Yarın Çok Güzel Olacak mı?" ve "Unutulmayan Film Replikleri" gibi derleme kitaplarının yanı sıra çok sayıda çevirisi bulunmaktadır. Hâlen İstanbul'da yaşayan Düz'ün çok sayıda çevirisi bulunmaktadır.

ALBARAKA YAYINLARI – 142
SANAT DİZİSİ – 13

Sanat ve Sanatçı
Yaratma Dürtüsü ve Kişilik Gelişimi

ORİJİNAL ADI Kunst und Künstler:
Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges

YAZAR Otto Rank

GENEL YAYIN YÖNETMENİ Ahmet Faruk Çağlar
ÇEVİRİ Orhan Düz
ÇEVİRİ EDİTÖRÜ Ahmet Faruk Çağlar
MİZANPAJ Tali Creative
KAPAK TASARIM Tali Creative / Emir Tali

TÜRKİYE YAYIN HAKLARI © 2022 Albaraka Kültür Sanat ve Yayıncılık A.Ş.
Sertifika No: 41640

ALBARAKA YAYINLARI 1. Baskı, Haziran 2022
ISBN 978-625-7312-92-9
BASKI VE CİLT Özkaracan Matb. ve Ciltcilik San. Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 45469
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/C
Bağcılar/ İstanbul
Tel: 0212 515 49 47 Fax: 0212 602 02 10

Albaraka Yayınları, neşrini gerçekleştirdiği metinleri aslına sadık kalarak çevirir. Açıklamalı görüşlerini gerek gördüğünde önsöz ve dipnot aracılığıyla aktarır. Bu ve benzeri vasıtalarla görüş belirtilmeyen hususlara Albaraka Yayınları'nın katıldığı varsayılamaz.

ALBARAKA KÜLTÜR SANAT VE YAYINCILIK A.Ş.
Kuloğlu Mahallesi, Turnacı Başı Caddesi, No: 2/1A/1, 34433, Beyoğlu / İSTANBUL

www.albarakakultur.com

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır. Tanıtım amacıyla, kaynak gösterilerek yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Sanat *ve* Sanatçı

Yaratma Dürtüsü ve Kişilik Gelişimi

OTTO RANK

Çeviri: Orhan Düz

alBaraka Yayınları

İÇİNDEKİLER

YAZARIN ÖNSÖZÜ 7
GİRİŞ 19
YARATMA DÜRTÜSÜ VE KİŞİLİK GELİŞİMİ 29
YAŞAMAK VE YARATMAK 55
SANAT FORMU VE İDEOLOJİ 79
OYUN DÜRTÜSÜ VE ESTETİK HAZ 95
MİKROKOZMOS VE MAKROKOZMOS 113
EV İNŞASI VE MİMARİ 157
MİT VE METAFOR 199
DİLİN OLUŞUMU VE DİLİN YARATILMASI 221
ŞİİR SANATI VE KAHRAMANI 245
OYUN VE KADER 273
GÜZELLİK VE DOĞRULUK 293
SANATÇININ SANATLA KAVGASI 325
BAŞARI VE ÜN 349
YOKSUNLUK VE FERAGAT 363
DİZİN 377

YAZARIN ÖNSÖZÜ

Bu kitap, sanatçı ile sanat arasındaki *ilişkiyi* ele aldığı için araştırma alanı doğal olarak bir sınır şeridi niteliğindedir. Neticede bu durum, yalnızca bu araştırmanın anlamını ve amacını tanımlamak için bir girişi değil, bundan da önce, zaten kasten dâhil edilmemesi amaçlanan şeyleri dışarıda tutmak için olumsuz anlamda bir sınırlamayı da gerektirmektedir. Her ne kadar söz konusu araştırmamız maddi veya düşünsel açıdan ilgili diğer konulardan kaçınılmaz olarak yararlansa da kendisi ne bir sanat tarihi ne de bir kültür tarihidir; ne sanatsal etkilerin estetiğidir ne de daha dar anlamda bir sanatçı psikolojisidir. Ayrıca bu kitap, belki de bütün bunlardan ziyade ilkin geniş anlamda ve genetik açıdan *insanın yaratma dürtüsünü* ortaya çıkarmaya ve daha sonra onun özgül sanatsal tezahürlerini, bu tezahürlerin kültürel gelişimi ve ruhsal anlamları aracılığıyla anlamaya çalışmaktadır. Zira insanın yaratma dürtüsü sadece sanat eserlerinde ifadesini bulmaz: aynı zamanda inanç ve mitolojiyi ve bunlara karşılık gelen toplumsal kurumları da üretir. Kısacası o, bütün bir kültürü üretir ve bu kültüre ait belirli bir üslup çağındaki sanat eserlerinin, ifade-biçimlerinden biri olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle, bu ifade biçimlerinden herhangi birini bir başkası açısından tamamen "açıklama" girişiminden olabildiğince kaçınacağız ve daha ziyade, ne kadar çeşitli olursa olsun, insan kültürünün tüm ifade biçimlerini önce yaratıcılık dürtüsündeki kökenleriyle ilişkili olarak, daha sonra da *karşılıklı edimleri* açısından ele alacağız. Bu yolla, tartışmanın malzemesini daha yüksek bir sentezde çözümleyerek, kuru bir sanat tartışmasından bü-

yük ölçüde kaçınmayı umuyoruz, her ne kadar bu sırada yeni sorunlar hiç kuşkusuz önümüze çıkacak olsa da. Zira çatışan görüşlerden kaynaklanan zorluklar, çoğu durumda, yalnızca görünüştedir ve taraflı bir bireyin olayları kişisel önyargılarına –örneğin belli bir kültürün üstünlüğü, belli bir üslubun tercihe şayanlığı veya belli bir ırkın diğerlerine üstünlüğü gibi– göre açıklama çabasından kaynaklanır.

Araştırmamızın seyri boyunca, sanat tarihi ve sanatçı psikolojisi ile bağlantılı sayısız tartışmalı konuda, yeterince geniş bir temele dayanan bir yaklaşım yönteminin, tüm çelişkili bakış açılarını nasıl uzlaştırabileceğini gösterebileceğiz; özellikle, bireye nüfuz etmek için sosyal-psikolojik araştırmayı kullanmak ve aynı zamanda kolektif ideolojileri koşullandıran kişisel itici güçleri anlamak, sanatın sunduğu fevkalade karmaşık bir yapıyı kavramak için gerekli olan tüm bireysel bilgi dallarını etkili bir şekilde koordine etmeye yardımcı olur. Her hâlükârda, sanat sorununu kültürel, etnolojik ya da üslup standartlarına göre tek taraflı çözmeye yönelik önceki girişimler, sanatsal yaratıcılığın spesifik nitelenmesine ilişkin erken sonuçlar çıkarmaya karşı bizi yeterince uyanık tutmalıdır. Bir yandan, bireysel yaratma dürtüsü hiçbir surette sanatçının yegâne özgül niteliği değildir; diğer yandan bununla aynı ölçüde, kolektif bilinçten evrimleşmiş üslup kanunları, hiçbir surette sanatsal yaratımın gerçek özü olarak görülemez; bir bireysel faktör yalnızca itici gücü temsil ederken, diğer kolektif öğe, koşullar içindeki etkinliğine ve ifadesine uygun biçimleri sağlar. Bu nedenle, sanatçı tipinde de karakteristik olan tek şey özgül *tarzdır*; bu tarzla sanatçı verili olan bireysel ve toplumsal olgulara –egosuna ve kolektif kültüre– tepki gösterir; yani bu, onun, üslupta saklı olan verili *biçimi,* kişisel tutumunun *sanatsal* ifadesi için kullanma tarzıdır. Buna uygun olarak, bu sunumda bir yanda sanat ideolojisini etkileyen kolektif kültürel faktörü şimdiye kadar olduğundan çok daha geniş bir temele, yani genel insani temele dayandıracağız; ve diğer yandan, bu kolektif ideolojilerin ruhsal kavrayışına ulaşmayı amaçlayacağız; bu kavrayış ancak, modern psikolojimizi karakterize eden bilimsel mutlakçılığın sınırlarının ötesine geçerek mümkün olabilecek.

Zira çeşitli insan uygarlıklarının her biri belli bir çevre ve belli bir insanlık türünün birleşiminden ortaya çıksa da tüm insan sorunları son tahlilde ruhun sorunlarıdır. Bunu derken, mekanik bilimimizin iddia ettiği gibi, ruhun modern psikoloji açısından tamamen açıklanabileceğini kastetmiyoruz, tam tersine, ruhun özerkliğini vurgulamayı kastediyoruz; ki bu özerklik sadece dini, sanatsal ve sosyal alanlarda yaratıcı bir şekilde

işlemekle kalmıyor, ayrıca zamanın psikolojisini renklendiren ideolojiyi de belirliyor. Dolayısıyla insanın yaratıcı dürtüsü ve onun çok yönlü ifade biçimlerini çevreleyen çeşitli alanların bu sınır boyundaki araştırması, her şeyden önce, bilindik herhangi bir psikolojik teoriyi yorum ilkesi olarak kabul etme ayartıcılığıma direnir; bunu yaparken, hâkim psikolojik ideolojinin kendisinin, tamamen veya en azından tatmin edici bir şekilde açıklamayı iddia ettiği diğer ruhsal olgular kadar açıklamaya muhtaç göründüğünü hatırlatır. Zira bu tatmin edici açıklama, elde edilmiş olsa bile, çoğu zaman, yorum ilkesinin kendisinin açıklanacak olguyla ideolojik örtüşmesine dayanan yanıltıcı bir üründür sadece. Bu tür bir yanılgıdan kaçınmanın tek yolu, bir kültürel ideolojinin çeşitli ifade biçimlerinin, temelde, yalnızca tüm sürecin kendisi aracılığıyla anlaşılabilen ve bu veya şu olguyla açıklanamayan aynı dinamik ya da organik sürecin paralel ve eşdeğer olguları olduğunu kabul etmektir. Hâl böyle olunca, sanatçının bütün kişiliğinin onun bireysel psikolojisiyle açıklanmasını da beklememeliyiz. Bunun yerine, egemen ideolojinin koşulları altında sanatsal yaratıcılığının açığa vurduğu hâliyle sanatçıyı daha iyi anlayarak, bilimsel psikoloji yönteminin doğası gereği çözemeyeceği kişilik gelişimi sorunlarına bir parça ışık tutmayı umabiliriz.

Farklı çağlarda ve kültürlerde, genetik gelişiminde hem bireysel hem de kolektif faktörlere göre çok çeşitli şekillerde kendini gösteren yaratıcı dürtünün izini sürerken, kaçınılmaz olarak malzememizin yalnızca bir kısmının aktüel sanatçı meselesiyle ilgili olduğunu göreceğiz. Yine de bu şekilde sanat sorununa değinmek bana yalnızca kaçınılmaz değil, aynı zamanda olumlu anlamda gerekli görünüyor, böylece hem özellikle sanatsal yaratma dürtüsünü hem de sanatçı kişiliğin altında yatan bireysel dinamizmin ve çağdaş kültürün açılımları olarak yaratım biçimlerinin şekillenmesini anlayabiliriz. Böyle bir sorunu dile getiren sentetik bir yöntemin elbette avantajlarının yanında dezavantajları da vardır; ancak mevcut durumda bu yöntemi, sanatçı sorununu anlamanın ve şimdiye kadar fark edilmemiş ya da yeterince irdelenmemiş çeşitli potansiyel çözümlere dikkat çekmenin tek yolu olarak görüyorum. Bu kitap, diğer sanat kuramlarından duyulan memnuniyetsizlikten ve onların yerine daha iyisini koyma arzusundan kaynaklanmamıştır: doğrusu, kişisel bir sorun üzerinde yıllarca süren yoğun bir mücadeleden doğan organik bir gelişim, sonunda mevcut kitapta şekle şemale bürünen yaşanmış bir deneyimdir. Bu nedenle, niyetimiz ikna etmekten çok etkilemektir, bu muazzam mater-

yal yığınını toplamanın amacı yalnızca, tüm olguların birbiriyle bağlantısı ve ilişkisi hakkında bir fikir vermektir; ama olgular, bildiğimiz gibi, farklı şekillerde yorumlanabilir ve bu kitap, sanatsal yaratımın bu yorumlarından sadece *biri* olarak anlaşılabilir veya bu amaçla yola çıkmıştır. Bu aynı zamanda meselelerin kendine özgü sırasını ve bunun sonucunda ortaya çıkan sunum tarzlarını da açıklamaktadır.

Her ne kadar bu sunum tarzı, kendi görüşlerimin gelişiminin doğal sonucu olsa da sanat üzerine yapılan araştırmaların mevcut durumuna bir göz atmak, bulunduğumuz konumu tanımlamak için kuşatıcı bir çabaya büyük bir ihtiyaç olduğunu gösterecektir.[1] Gerçi orada burada bir psikolog ya da anlayışlı bir psikiyatrist, sanatçının salt bireysel-psikolojik temellerde açıklanamayacağı kanısına varmış olsa da özellikle son çeyrek yüzyılda, aslında yaratıcı sanatçıyı *Zeitgeist*'ın [zamanının ruhunun] salt bir aracına indirgeyerek, süreç içinde onu neredeyse gözden kaçıracak kadar sanatın hiç şüphesiz önemli olan manevi-tarihsel yönünü çarpıtmış itibarlı sanat tarihçileri çıkmıştır. Onlar sanatı kolektif ideolojinin bir parçası olarak sunmak için gösterdikleri övgüye değer çabalarında, yaratılan eserlerden yola çıkarak yaratıcı sanatçının psikolojisini geliştirdiler, ruhsal üretim sürecini aydınlatmaktan çok sanatçıyı şu veya bu konuma yerleştirmeye dönük bir tasarıyla. Genel kültürel çevrede yaratıcı kişilik için, deyim yerindeyse, güvenli bir yer tahsis ederler, çünkü sonuçta bu kişilik tamamen dışlanamaz veya yok edilemez. Gelişmiş psikologlar ise kendi paylarına, mekanikçi bilgeliklerinin sonuna geldiklerinde, yaratıcı sanatın kolektif ruhundan daha anlayışlı olmasa da aynı ölçüde saygıyla bahsederler; bu ruhu bir bakıma sanat meselesinden arta kalan akıldışı –ve onlara göre anlaşılmaz– son şey olarak kabul etmeye istekli görünürler. Bu iki grup, manevi ve tarihsel bir zihniyete sahip tarihçiler ile psikolojik zihniyete sahip psikiyatristler arasında, sanatın sınırlarının psikolojik sorunlarıyla ilgilenen modern estetikçiler vardır. Bunlar, daha yüksek bir sentezе giden yolu bulamadan önce bir grupla, sonra da diğer grupla yakın temasa geçerler. Nasıl ki kültür tarihsel bakış açısının sanatçıyı yalnızca belli bir *Zeitgeist*'ın taşıyıcısı olarak görüyorsa, estetikçi de de onu öncelikle kolektif kültür veya onun taşıyıcıları, yani ona ait insanlar üzerindeki etkisi bakımından inceler. Ama yine sanatçının kendisindeki yaratıcı

---

1 Kitabımı tamamladıktan sonra, W. Passarge'ın *Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (Berlin, 1930) adlı kitabında günümüz sanat sorunlarına ilişkin hayranlık uyandıracak kadar açık ve yararlı bir açıklamayla karşılaştım, bu da zikrettiğim ihtiyacı daha da acil hâle getiriyor gibi görünmektedir.

süreci incelemeyi tercih eden psikolog hem onun kültürel bağımlılığını hem de estetik etkinliğini –diğer iki yaklaşım tarzının gereğinden fazla vurguladığı faktörleri– küçümsemeye çok fazla meyillidir.

Ancak konunun birbirinden ayrı bu kadar çok bakış açısından bu tek yanlı ve çoğu zaman polemikçi ele alınışı, en azından son yıllarda, bunları uzlaştırmaya yönelik bir çabayı esinleme sonucunu doğurmuştur, her ne kadar henüz hiçbir sentez ortaya çıkmamış olsa da. Bu birbirinden ayrı yorumların temsilcileri, birbirlerine belli bir saygıyla bakıyorlar ama bundan daha ileri gitmiyorlar. Hâlâ beklediğimiz o sosyal psikolojide bulunabilecek türden ortak bir temelleri olmadığı gibi, aynı zamanda bu türden bir kültürel psikolojide elzem olan belli bakış açılarından da yoksunlar; bu bakış açılarından biri, tek başına onunla ideolojilerin temel dönüşümünün anlaşılmasının mümkün olduğu kültürel-genetik bir gelişim yasası; diğer bakış açısı ise aynı uygarlık veya aynı birey içinde bir arada var olan ve eşit güce sahip farklı ve hatta karşıt akımların bulunmasıyla engellenmeyen ruhsal bir dinamizm veya dualizmdir. Her iki bakış açısını da zamanı gelince yakından inceleyecek ve açıklayacağız. Ancak şimdilik, yöntemimiz ne kadar yabancı görünse de araştırmamızın oturduğu genel çerçevenin ana hatlarını çizmeye devam edeceğiz.

Zira (burada olduğu gibi) sanat meselesinin kendisine yeni bir açıdan yaklaştığımızda, bilgi almak için memnuniyetle başvurabileceğiniz ilgili bilimlerin çoğunun kritik anlarda başarısız kaldığı kısa sürede ortaya çıkar. Bana göre, tam da bu başarısızlık, rekabet hâlindeki çeşitli bilimlerin egemen bir ortak kültüre daha önce zikrettiğimiz ideolojik bağımlılığını kanıtlar. Her bir kültürel çağda tüm bilimsel araştırma dallarındaki problemleri (ve hatta bir dereceye kadar çözümlerini) dillendirmeyi gerçekte belirlemese de tanımlıyor gibi görünen bu ideolojik güç, doğal olarak, söz konusu çağda hâkim olan dünya görüşüne göre farklı biçimlere bürünür. Ama sonuçta, belirli bir felsefeye veya psikolojiye, sosyolojiye veya etnolojiye dayanan bir sanat teorisi, kendileri göreli olan bu bilimler yeni keşiflerle değişmediği veya bakış açısındaki radikal bir değişimle bilfiil ikame edilmediği sürece anlamlı ve faydalıdır. Nitekim son yıllarda, dediğim dedik bir bilimsel ideolojiyi sanat meselesine uygulamakla yetinen türde bir sanat araştırmasının, yerini daha derin bir anlayışa bırakmasıyla çok şey kazanılmıştır; bu anlayış, sanatsal yaratıcılığı, salt kendi içsel eğilimleri ve norm düşüncesiyle açıklamaya çalışan bir anlayıştır. Ancak, ikinci yöntemin üstünlüğünü kabul etmekle birlikte, bu iki düşünce çizgisi de bana çok aşırı

ya kaçıyormuş gibi görünüyor. Nasıl ki, örneğin, İngiliz sosyolog Herbert Spencer ve Fransız filozof Taine, tüm sanatsal yaratıcılığı açıklamaya çalışırken evrimsel bakışı esnettiyse, aynı şekilde, kendi yüzyılımızdaki yeni sanat ve estetik bilimi de sanatsal yaratıcılığın doğasında var olan norm- duygusunu çok fazla esnetiyor. Öbür türlü psikoloji odaklı bir estetiğe çok yabancı olan sanatın manevi tarihsel yaklaşımının bu bağlamda estetiğe ne kadar yakından baktığı, Dvořák'ın *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Münih, 1924) isimli kitabı ile Utitz'in *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1914 ve 1920) isimli kitabının karşılaştırmasından anlaşılabilir. Tarihçi Dvořák'tan daha fazla, estetikçi Utitz'de *sui generis* [kendine özgü], kendi içinde nesnel ve neredeyse sanatçıyla zıt bir dünya olarak sanata vurgu yapıldığını görürüz. Utitz şöyle der: "Bilim kendi öğrencilerini belirlediği gibi, sanat da sanatçıyı belirler. Bu bakımdan sanatçı, yalnızca sanatın yaratıcısı olarak ortaya çıkar... Bu tip sanatçının karakterini sanatın doğası aracılığıyla yorumlamak bizim görevimizdir."

Bu aşırı bakış açısına karşın, sanatı, sanatçı bireyin sorunu üzerinden kavramaya yönelik psikolojik çabalara rastlarız. İki akım, yani 19. yüzyılın başında hüküm süren "doğal" bilimcinin evrimciliği ve "felsefi" bilimcinin psikolojisi, Wundt tarafından *Völkerpsikolojisi* adlı kapsamlı kitabında etkileyici bir tezde özetlenir; ama bu aynı zamanda kısırlığa da mahkûmdu. Yeni yüzyılın başlamasıyla birlikte ortaya çıkan psikanaliz, çok geçmeden baştaki patoloji alanından genel insani ve kültürel alana ilerledi. Psikanalistler, sanatçının psikolojisinin anlaşılmasına önemli ölçüde katkıda bulunduklarını ve böylece sanat araştırmalarında yeni yollar açtıklarını iddia ettiler. Ama bu umut da gelecek vaat eden bir başlangıçtan sonra, her mekanikçi yorumlama ilkesine içkin olan dogmatizm tarafından bastırıldı ve ne sanat bilimine ne de biyografiye kalıcı bir katkı yapılabildi, her ne kadar Freud'un kendisi kısmi bir problemin, yani estetik haz meselesinin yorumuna değerli katkılar sunmuş olsa da. Bu konuda Freud kesinlikle modern estetiğin babası Theodor Lipps'ten ilham almıştı; ne de olsa onun incelikli hazırlık araştırması olmadan Freud'un estetik haz anlayışına yaptığı katkı düşünülemez. Ancak bu katkı, ne felsefe bilimine yelken açan sanat tarihçileri tarafından ne de psikolojik ilgileri olan estetikçiler tarafından geliştirilememiş izole bir katkı olarak kaldı. Sanat tarihçileri, bireyin psikolojisinden çok fazla haz alırlarken, estetikçiler de aşırı uzmanlaşmışlardı. Bir grup, psikanalizin fikirlerini sanat bilimine yararlı bir şekilde uygulayamayacak kadar psikanalize uzakken, diğer grup ise psikanalize karşıydı.

Bana gelince, tam çeyrek asır önce psikanalize ilk girişimden sonra sanat sorununa, sanatçının kişiliğinin bireyci tarafından yaklaştım. 1905'te, Freud'un araştırmaları savaş öncesi materyalizmin zirvesinde dururken,[2] *Sanatçı* üzerine kısa bir inceleme yazdım. Bu incelemede yaratıcı kişiliğin psikolojisini ortaya koymaya çalıştım; öte yandan, aynı zamanda yeni bir sanat kuramı geliştirdim; öyle ki bu sayede çok yakın bir geçmişte Alman sanat tarihçisi E. von Sydow, benim hakkımda, "psikanalitik materyalle genel bir kültür felsefesinin çerçevesi içinde bir estetik sistemi üretmiş tek kişi" demiştir.[3] Yirmi beş yıl önce başladığım bu gençlik çalışmama, gelişimimin başlangıç noktası olarak atıfta bulunuyorum sadece; zira söz konusu çalışmam fazlasıyla Freudyen düşüncenin büyüsü altında yazılmış olsa da onun mekanikçi zihniyetinin ötesine geçip ruhsal dinamizm üzerine kurulu genetik bir kültürel bakış açısına ulaşmaya çalışmıştı. Ve her ne kadar o sıralar terminolojim esasen Freudyen olsa da –çünkü ben, sanatçıyı, psikolojik açıdan rüya gören ile nevrotik arasında bir yerde görüyordum– asıl mesele olan sanatçı *kişiliğin* doğuşunu ve onu manevi-tarihsel bir bakış açısıyla eleştirme fikri bana aitti. Aradan geçen yirmi beş yıl zarfında aslında gençliğimin bu meselesinden geri adım atmadım, her ne kadar uzun ama verimli bir yoldan sonra ancak şimdi ona geri dönmüş olsam da. Zira bu arada ben esasen iki sınır meselesiyle uğraştım; bu meseleler beni, burada hususen ele aldığımız konunun, yani sanatçının anlaşılmasına birçok bakımdan yaklaştırdı; öte yandan bu meseleler onlara zaman harcadığım için kendimi suçlamamı gerektirmeyecek denli kapsamlıdır. Söz konusu

---

[2] Bu yıl içinde, Freud'un temel çalışması olan *Rüyaların Yorumu*'nu (1900), o dönemin gençlik çalışmamda en çok bel bağladığım iki tamamlayıcı çalışma izledi. Bunlar, Freud'un kaleme aldığı *Cinsellik Kuramına Üç Katkı* ve *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*'ydi. Kendi kitabım 1907'de *Der Künstler* başlığıyla çıktı, alt başlığıysa şuydu: *Ansätze zu einer Sexualpsychologie* (genişletilmiş ikinci ve üçüncü baskı 1918'de çıktı). *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens* (dördüncü genişletilmiş baskı, 1925).

[3] *Primitive Kunst und Psychoanalyse* (1927) adlı kitabında, ilk sanat kuramımı fazlasıyla tek taraflı, yalnızca belirli bir türe, Romantik türe uygun bulan Sydow, çalışmalarında kendini psikanalitik teorinin aşırı şematik "uygulaması" adamıştı; ki bu benim en azından kaçınmaya çalıştığım bir tehlikeydi; o zamanlar bu tehlike, psikanalizin bu şematizmin (boşuna da olsa) üstesinden gelmeye çalıştığı bugünkünden daha tehditkârdır. Sydow, *Doğum Travması* (1924) kitabımı dikkate almış olsaydı, benim sanat anlayışımın daha eksiksiz bir resim elde etmenin yanı sıra, psikanalizin sanatın doğuşuna gerçekten zoraki olmayan tek uygulanmasının, orada mimarlığın doğuşuna atıfta bulunularak öngörüldüğünü fark edecekti.

meselelerden biri, kişiliğin bireysel-psikolojik gelişimidir; engellenmiş nevrotiklerde bu gelişimin kapsamlı bir incelemesini yaptıktan sonra nihayet onu dinamik bir irade-psikolojisine dayandırabildim. İkinci mesele, ilkel sanatta, özellikle mit ve onun şiirsel dallarında, masallarda, destanlarda ve efsanelerde karşılaştığımız şekliyle kolektif yaratımlardır.

Gittikçe daha bağımsız hâle gelen bu çalışmaları, sanatçı sorununa dair daha derin bir kavrayışın ön hazırlıkları olarak ele alırken, yapmamakla iyi ettiğim bir şeyden söz etmeden de geçemeyeceğim: Meselelerle, özellikle de şiirle ilgili olanlarla yatıp kalktığım yıllar boyunca, ünlü bir sanatçının biyografisini (ya da patografisini) yazmaya kalkışmadım. Makul bir içgüdü –çünkü kasıtlı bir amaç değildi– beni her zaman bundan alıkoymuş gibi görünüyor. Zira psikografik materyalin doğasında olan her şey ve benim de katkıda bulunmak zorunda olduğum bakış açıları her defasında bana kendini daha geniş bir çerçeveye uyan bir şey olarak sundu; münferit sanatçı-kişiliğin ötesine uzanan bu çerçeve ya dürtülerin incelenmesiyle ya geleneksel materyalin edebi açıdan elden geçirilmesiyle ya da sanatın toplumsal işleviyle ilgiliydi. [4] Bu kitapta da sanat psikolojisiyle ilgili tüm çalışmalarımda olduğu gibi, sanatçı kişiliğinde bireysel olanın ötesine uzanan ve materyal olarak ister ilham, isterse de nihai amaç olsun kolektif yönü gösteren veya en azından öne süren bir çizgiyi takip edeceğim. Amacım, sanatta ve yaratıcılığın doğasında bulunan şu iki eğilim arasındaki ilişkiye dikkat çekmektir: karşılıklı etkileşimleri ve buna uygun karşı hareketleriyle bireysel olan ve kolektif olan, kişisel olan ve toplumsal olan. Şimdi, sanatsal yaratıcılığın ve aslında genel olarak insanın yaratıcı dürtüsünün, yalnızca tüm yaşamın bu temel ikiliğinin yapıcı uyumluluğundan kaynaklandığı her zamankinden daha ısrarlı bir şekilde öne sürüyorum. Bu üstesinde gelme mücadelesinde başarı ve başarısızlığı en açık şekilde ortaya koyan iki insan tipinin –nevrotik denilen tip ve yaratıcı tip– yoğun bir psikolojik incelemesi ile bu anlayışa ulaştım.

---

[4] *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens* (1912; ikinci baskı, 1926). *Die Lohengrinsage. Ein Beitrag zu ihrer Motiv-gestaltung und Deutung* (1911). *Der Sinn der Griselda-Fabel (Imago, 1, 1912). Die Nacktheit in Sage und Dichtung* (a.g.y., II, 1913). *Der Doppelganger* (a.g.y., III, 1914; ayrı ayrı, 1925). *Die Don Juan-Gestalt. Ein Beitrag zum Verständnis der sozialen Function der Dicht-kunst* (a.g.y., VIII, 1922; ayrı ayrı, 1924). Son iki denemenin Fransızca çevirisi artık şu başlık altında mevcut: *Don Juan. Une attitude sur le Double* (Paris 1932).

Sanatın anlaşılmasına dair ilk çalışmalarım arasında, *Doğum Travması* benzersiz bir konuma sahiptir; çünkü o, kendimi hâkim sanat anlayışından ve aynı zamanda Freudyen psikanalizin ideolojik kısıtlamasından tamamen ve kesinkes kurtarmaya yönelik ilk çabamı temsil etmektedir. "Sanatsal idealleştirme" ile ilgili bölümde tüm sanatsal yaratıcılığın iki temel sorununun –yaratma dürtüsü ve biçim verme– kökenlerine inmek için geleneksel sanatçı-psikolojisi ve estetiğin ötesine geçmeye ve bu kökenlerin izlerini, genel olarak *bireyin bağımlılıktan tedricen özgürleşmesi* diye ifade edilebilecek temel ruhsal bir ilkede sürmeye çalıştım. Her ne kadar *kişiliğin bu kendi kendini yaratan gelişimi*, bu özel bağlamda yalnızca gelişigüzel bir şekilde ve ayrıca biyolojik olarak anneye bağımlılığa tek taraflı bir vurguyla ele alınabilse de benim sanat anlayışımın özüne dair en azından bir ipucu sunmaktadır. Orada ifade ettiğim görüş şuydu:

> Bir sanat eserinin biçimi, yaratıcı dürtünün eğilimi tarafından tanımlanmakla kalmaz, aynı zamanda zaten bu eğilimin doğasında üstü örtük olarak saklıdır. "Elinizdeki çalışmanın ana amacı, içeriği belirleyen biyolojik temelli bu biçimlendirme yasasına dikkat çekmek ve orada burada karşılaşılan, bununla ilişkili sorunları çözmekten çok sezdirmektir." (s. 23, Önsöz).

İlk çalışmamda cinsel dürtüyü (Freud'un libido kavramına uzanan) ve onun bastırılmasını yaratıcı dürtünün çekirdeği olarak ele alırken, *Doğum Travması*'nda daha sonra kuramsal olarak geliştireceğim bir gerçeği fark ettim; o da şudur ki, bireysel kişiliğin özgürleşmesine ve biçimlenmesine yol açan –ve aynı şekilde onun sanatsal yaratıcılığını belirleyen– yaratıcı itki, organik koşullardan bağımsızlaşma özlemi içinde olumlu anlamda cinsellik karşıtı bir yana sahiptir. Buna uygun olarak, benim bastırma anlayışım Freud'unkinden farklıydı; çünkü ona göre bastırma, *dışsal* engellenmenin bir sonucudur, ben ise onu, dürtünün kendisinin tatmin edilmesinde olduğu kadar düalist bireyin doğasında da bulunan *içsel* bir zorunluluğa bağlıyorum.

Ancak, sanatçı tipinin psikolojisine dair en eski görüşüme hayli tek taraflı temel teşkil eden biyolojik bastırma ilkesini bu açımlanmasının (ruhsallığıyla yaratma dürtüsünü önceden belirleyen *yaratıcı irade ilkesi* aracılığıyla) seyri sırasında kolektif unsurun oynadığı role dair başka bir anlayışa sürüklendim. Sanatsal yaratıcılıkta yadsınamaz bir şekilde var olan bu unsur, artık bireyin biyolojik benliğine indirgemeyip onun hem sosyal çevresinde hem de genel kültür ideolojisinde arayıp buldum. Öte yandan ancak hâkim sanat formu içinde işbirliği yapan her türlü değerli, her çeşit

bireysel çaba ve kültürel etkiyle bu sanat formu –h er ne olursa olsun– anlaşılır hâle gelir. Bu nedenle, ilkin Ernst Grosse (*Die Anfänge der Kunst*; Freiburg, 1894) tarafından ortaya konduğu gibi, *ilkel sanatı* incelerken, sanatsal üretimde ana unsur olarak *sosyal faktörle* karşılaşıyoruz,[5] çünkü biz bu dönemlerde sanatını icra etmiş sanatçılara dair herhangi bir bilgiden yoksunuz. Öte yandan, M. Hornes (*Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*; 1898) ilkel sanatsal faaliyette salt bireysel bir ihtiyacın, hatta kişisel bir fayda amacının karşılanmasını görürken, tüm üretken sanatların doğasında var olan ve onun ilgilendiği tarihöncesi dönemde, tarihsel açıdan bilinen ve ideolojisi kesinlikle kolektif olan "ilkel" insanlarda olduğundan pekâlâ çok daha güçlü olabilecek bireysel motivasyonun altını çizer sadece. Sanatçıların olmadığı (en azından bildiğimiz kadarıyla) bir sanatın bu varoluşunun, bireysel-psikolojik tarafta çelişkili bir benzeri vardır. Nitekim eğer dualist çatışmasını sentezleyemeyen nevrotik tip, sağaltıcı bakış açısından incelenirse, elde edilen izlenim, (psikolojik olarak konuşursak) bir sanat eseri üretmeden sanatçı tipini temsil eden bireyin izlenimi olur.[6] Bu durumda onların düşük sanatsal örnekler üretmedikleri gözlemlenecektir –onlar ya hiç üretmezler ya da ürettikleri şey sanat değildir. Kısacası, yaratıcılığa yatkın ve yetenekli tipin gerçekten üretken bir sanatçı olabilmesi için ek bir şeye sahip olması gerektiği anlaşılmaktadır. Öte yandan, bir şeyin gerçek bir sanat eseri sayılabilmesi için önce üretken bireyin çalışmasının sürece katılması gerekir.

Ne sanatın kültürel ve bilimsel tarihi ne de sanatçının estetik psikolojisi, şu ana kadar sanat sorununa ilişkin şu temel soruya tatmin edici bir yanıt sağlayamadı: Sanatçı tipi ile sanat ürünü, yani sanatsal yaratıcılık ile sanat biçimi arasındaki bağıntıyı teşkil eden nedir? Her ne kadar sanatçıda ve sanat ürünündeki bu ortak faktörün bireyüstü, kolektif bir unsur olması gerektiği apaçık görülse de bu kadar açık bir sonuç, bir anda bir dizi soruyu gündeme getirir ki bu da asıl sorunu daha da şiddetlendirmekten öteye geçmez. Bu sorulardan ilki şu olabilir: Bu kolektif faktör, gerek genel anlamda gerekse özellikle yaratıcı bireyde ne anlama gelir? Bunu doğrudan takip eden bir

---

[5] Yrjö Hirn, *Origins of Art* (1900) adlı kitabında ayrıca sanatsal etkinliğini haz alma veya haz vermenin sosyal dürtüsüne bağlıyor. Bireysel faktörler ile toplumsal faktörler arasındaki benzer bir arada duruşu Wundt da *Völkerpsychologie* (Cilt III, ikinci baskı, 1908) adlı kitabında benimsemiştir.

[6] Nevrotik tipte üretici güçlere referans için bkz. benim *Analyse des Analytikers und seiner Rolle in der Gesamtsituation* (Viyana ve Leipzig, 1931).

sonraki soru da şudur: Öznel ya da nesnel olsun, özgül *sanatsal* kolektiviteyi dinî, sosyal ya da ulusal diğer kolektivitelerden ayıran özellik nedir? Başka bir deyişle, bu gizemli kolektif güce sahip olan birey, neden bazen popüler bir lider, bazen bir dinî önder, bazen de bir sanatçı olmaktadır? Zira tüm bu bireyler, çağdaşlarını ve onlardan sonra gelenleri etkilemelerini sağlayan bir tür bireyüstü güç kaynağına sahip görünüyorlar.[7] Bu muammanın iki bin yıldır üzerinde uzlaşılmış tek açıklaması, sanatçının içinde işleyen bir dehanın olduğu varsayımıdır; deha genellikle tanrısal bir şey olarak tahayyül edilir, ancak bu yalnızca kolektif bir ruhun dinî formülasyonudur. Bir sanat eserinin estetik etkisini sezgiyle (*Einfühlung*) açıklayan Lipps gibi çok iyi bir psikolog için bile, bu deha tanrısal bir armağandır; keza Dessoir, *Estetik* kitabında, bu gizemli şeye bilinçdışılık –her hâlükârda şüpheli bir psikolojik kavram– atfettiğinde böyle yaparak onun esrarengizliğini hiçbir surette açıklığa kavuşturmamıştır. Zira eğer kişi, psikanalizin rasyonalist anlamında bilinçdışını bastırılmış itki olarak yorumlamaya hazır değilse, o zaman bilinçdışı tasavvur edilemez, tanrısal olan için kullanılan sözde-bilimsel bir metafor olarak kalır, tıpkı Utitz'e göre, kolektivitenin kendini bilinçdışı tanrısallığın toplumsal bir temsilinde çözümlemesi gibi.

Deha meselesi ve sanatçıdaki tanrısal kıvılcım konusunda daha sonra söyleneceklerimin önüne geçmeyi istememekle beraber, yine de burada bir başka –sonuncu– ön-araştırmama değineceğim. Bu araştırmadaki amacım, aynı zamanda özel bir biçimde sanatsal yaratıcılığın kaynağı olan evrensel manevi ilkenin genel manada önemini ve etkililiğini kestirmekti. Atıfta bulunduğum *Seelenglaube und Psychologie* adlı kitapta, toplumsal-psikolojik hat üzerinden, kolektif ideolojilerin anlamı ve kökeni için ortak manevi bir kök bulmaya yönelik ilk çabamı sarf ettim. Bu kökün ölümsüzlük inancı olduğu sonucuna vardım ve bu inancı (şayet bir inanç için bu söylenebilirse) orijinal ideoloji olarak kabul ettim; bu; giderek savunulamaz hâle geldikçe ondan, gerçekliğe daha güvenli bir şekilde demir atan ama her zaman aynı ölümsüzleşme eğilimiyle canlı tutulan başka inançlar ortaya çıktı. Dinde bu elbette apaçık ortada, ancak siyasi biçimleri ve ulusal içerikleri ile toplumsal ideolojilerde de kolektif bir ölümsüzlük anlayışına yönelik eğilim kolayca fark edilebilir.[8] Eğer münferit sanatçının psikolojisinden ve bir hedefe doğru

---

[7] Bunu şu kitabımda "lider" meselesi hakkında söylediklerimle karşılaştırın: *Modern Education*, v. bölüm (New York: Alfred A. Knopf; 1932.)

[8] Burke, örneğin, meşhur *Reflections on the Revolution in France* adlı kitabında devleti somutlaşmış ölümsüzlük olarak tasavvur eder. Keza Fichte de *Reden an die deutsche Nation* adlı kitabında ulusal ideolojilerin ölümsüzlüğünü vurgular.

çabalamaya yönelik doğal eğiliminden hareket edilirse sanatsal yaratıcılıkta da aynı eğilim kolayca fark edilebilir. Nitekim sanatçının başarılı çalışmasıyla elde ettiği şey gerçekte ölümsüzlüktür; bu sonuçtan, kişisel ölümsüzlük dürtüsü olarak bireysel sanat istencini anlamaya yönelik bir niyeti çıkarsamamız gerekiyor sadece. Ancak bu bağlamda ölümsüzlük duygusu sadece yaratmanın sonucu değil, aslında onun dayandığı varsayımdır da aynı zamanda. Meselelerin bu çelişkili ilişkisi, kişisel ölümsüzlük istencini, sanatsal yaratıcı itkinin tek kaynağı olarak değerlendirmeyip sanatçıyı, bu evrensel insani özleme sevk eden ve bu özlemi, kendi kültürel çağının üslup yasaları tarafından sağlanan belli bir estetik biçimde tatmin etmesini sağlayan sanatçı tipinin özel niteliklerini aramamız için bizi zamanında uyarır.

Böylece sanatçının psikolojisinden üslup psikolojisine geri dönüyoruz; ve bu, araştırmamızın seyri içinde sık sık olacak. Öte yandan buna kızmak yerine bunu hoş karşılamalıyız; çünkü bu genel sanat meselesini anlamada bir ilerleme kaydedebilmemiz ve meslekî bilgilerin darlığının ötesine geçebilmemiz, ancak sanatsal üretim ve başarıyla ilgili tüm faktörlerin sentetik bir anlayışıyla mümkündür. Yine de üslup, folklor ve kültür tarihi alanlarındaki –bazı açılardan tek yanlı olsalar da– yürütülen bu sayısız münferit araştırmaya neler borçlu olduğumuzu unutmamalıyız; sadece çeşitli türlerde teşviki değil, bütünün sentetik birleşiminin imkânını da. Ayrıca burada, kendi çalışma alanıma, psikolojiye aşırı ağırlık vermekten veya açıklayıcı bir ilke olarak ona dışarıdan bir dokunulmazlık atfetmekten kaçınmaya çalıştığımı vurgulamak isterim. Bana sanat sorununun en kapsamlı resmini veriyor gibi görünen görsel materyallere ve bakış açılarına yer verdim. Çok çeşitli bilimsel alanlardan (benimki de dâhil olmak üzere) bu materyalleri; ve bu yolla en azından şimdiye kadar belirli problemler, özellikle de sınırdaki olgularla aşılmaz kılınan teknik ve bilimsel engelleri aşmayı umuyorum. Son olarak, sanatsal yaratıcı dürtüye ilişkin temel anlayışımın kendi özel alanlarında veya kendi kişilik gelişimlerine ne ölçüde yardımcı olduğu konusunda yargıda bulunmayı bizzat sanat eleştirmenlerine ve üretken sanatçılara bırakıyorum.

Paris, Aralık 1930

GİRİŞ

Her şeyde olduğu gibi sanatta da ilerleme yoktur, sadece bir uyarımın çeşitli türleri vardır.

Hebbel

Yirmi beş yılı aşkın bir süre sonra ilk baştaki sanatçı sorunuma döndüğümde, sanatsal yaratıcılık anlayışımı kapsamlı bir biçimde ortaya koyabiliyorsam, bunu yalnızca kendi gelişimime değil, aynı zamanda çok çeşitli bilgi alanlarında kaydedilen ilerlemelere de borçluyum. Nitekim tam da kendi dünya görüşüme ulaşmak için mücadele ettiğim yüzyılın dönümünü takip eden dönemde, özellikle sanat incelemesiyle ilgili bilgi dalları, tüm sanat meselesine yeni bir yön vermeyi gerektirecek kadar büyük bir ilerleme kaydetti. Ancak bağımsız bir bakış açısı kazanarak edindiğim deneyimin zenginliği olmasaydı, sanat alanında alaylı biri olarak, önde gelen uzmanlar silsilesiyle (en başta Almanlar olmak üzere) boy ölçüşmem pek mümkün olmazdı; bu uzmanlar o dönemde modern sanat tarihini daha önce akla hayale gelmemiş bir düzeye çıkardılar. Bununla birlikte, bana göre tüm sanat bilimine, daha önce belirttiğim gibi, geniş kapsamlı bir dualizmle nüfuz edilecektir; bu dualizm yalnızca çeşitli araştırmacıların farklı ekollerinin fikir ayrılıklarında ortaya çıkmakla kalmamakta, ayrıca bizzat sanat sorununun doğasında var olan düalizmi de yansıtmaktadır. Şimdi, psikolojik sorunlara bakış açım, daha baştan, bireyin doğasında var olan ve varlığı için herhangi bir dışsal karşıtlığa bağlı olmayan bir düalizmin bilgisini ve kabu-

lünü içeriyordu. Bu nedenle, bana öyle geliyor ki, tastamam insan anlayışım sadece sanatın dualist doğasının daha iyi anlaşılmasına yol açmakla kalmamalı, aynı zamanda sanat eleştirisinin tarihindeki bu dualizmden kaynaklanan çelişkilerin üstesinden gelmeye de büyük ölçüde yardım etmelidir.

Yaratıcı dürtünün doğuşunu incelerken kullanmamız gereken karşılaştırmalı araştırma yöntemi, aynı zamanda, sanat meselesine içkin olmayan ama komşu alanları sanat anlayışına uyarlama süreci içinde o alanlardan taşınan bir dizi çelişkiyi tatmin edici şekilde gidermek için kullanılabilir. Çok eskiden beri iki tip sanatçıyı benimseyen ve onlardan birini diğerine düşüren o psikolojik araştırma yöntemlerini reddedersek, geriye üç önemli bilgi alanı kalır; bu alanların her biri kendi özel gelişmelerinin sanat bilimi açısından değeri konusunda boşa çıkmış beklentilere sahiptir. Bu alanlar şunlardır: yüzyılın başından beri arkeoloji aracılığıyla bilfiil yeni bir tarihöncesi dünyasının kapılarını açan *kültür tarihi*; onun ardından, kültürlerin yükselişini, düşüşünü ve değişimini belirleyerek yeniden canlanan etnolojik sorunların, *ırk* ve insan göçünün incelenmesi; ve son olarak, 19. yüzyılda hüküm süren ve Semper'in "*Üslup*" [*Style*] kitabında son noktasına ulaşan materyalist sanat anlayışından itibaren yeniden gözden geçirilmesi gereken *üslup tarihi*. Bu son dalda, Riegl sayesinde sanata yönelik tutum ve anlayışta bariz bir ilerleme kaydedildi. Ancak tüm bu bilimsel başarıların yakın tarihini göz önünde bulundurursak, arkeolojinin son on yıllarda sağladığı kültürel ve etnolojik materyalin olumlu manada baskın yığınının tarihsel açıdan incelenmesinin henüz muntazam bir yoruma ulaşmamış olmasına şaşmamak gerekir. Özel uzmanlar kazı ve keşiflerinin anlamına dair herhangi bir geçici çıkarıma ulaşmadan önce çok fazla ön çalışma yapmak zorunda kaldılar.

Arkeologların tarihöncesi sanatta yaptıkları son keşiflerin sağladığı veriler sıradan ve son derece eksik olduğundan, onları, etnologların ilkel halkların sanat pratiğine ilişkin çağdaş çalışmalarıyla birlikte incelemeye çalıştığımızda, yalnızca nispeten kısa bir sürede muazzam miktarda çalışmanın başarıldığını görmekle kalmıyoruz, aynı zamanda bu sonuçlarla birlikte beklenmedik sorunların da ortaya çıktığını fark ediyoruz.[1] Conze aslında 1871 gibi erken bir tarihte tarihöncesini ele almıştı, ancak

[1] Kanıtları okurken yirminci yüzyılda yapılmış arkeolojik keşifler hakkında çok faydalı bir incelemeye denk geldim, bkz. Friedrich von Oppeln-Bronikowski: Archä- ologische Entdeckungen im 20. Jahrhundert (Berlin, 1931).

İspanyol Marcelino de Sautuola'nın Avrupa'daki buzul çağına ait mağara resimleri üzerine ilk raporunu daha 1879'da yayınladığını hatırlarsak, tarihöncesi araştırmaların zamanımızın insanlarına yüklediği görevin kapsamını anlarız. Dahası, paleolitik insanın inanılmaz sanatsal becerisine ilişkin bu en eski raporun orijinalliğinin ilk başta tartışıldığını ve Fransa'nın güneyinde La Mouthe bölgesindeki mağaranın keşfinin tarihöncesi araştırmacıları ikna edip onları araştırmalarına devam etmeye teşvik ettiğini göz önüne alırsak, şimdiye kadar şüphe duyulmayan bu sanat dünyası hakkındaki bilgimizin ne kadar yeni olduğunu anlarız. İlkellerin sanatı için de durum hemen hemen aynıydı: Bu sanat aslında 1894'te Ernst Grosse'un bu konudaki ilk kapsamlı çalışmayı yazmasından sonra 1900'de K. Woermann'ın *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* adlı kitabıyla sanat tarihinin genel şemasına resmen dâhil edilebilmiştir.[2] Hildebrand (Eskimolar, 1885), Hain (Dyaklar, 1890), Stolpe (Hervey Adası sakinleri, 1892), von den Steinen (Brezilyalılar, 1894), Schurz (Kızılderililer, 1895) ve Frobenius (Afrikalılar, 1895) tarafından kaleme alınan ilk monografiler bile yüzyıl dönümünden hemen önce yayımlanmıştır, her ne kadar o zamandan beri sayısız yayın yapılmış olsa da. Aynı şey uygar ırkların tarihöncesine dair arkeolojik keşifler için de geçerlidir. Buna örnek olarak, Schliemann'ın 1874'te Mycenæ'da yaptığı ve ancak yüzyılın dönümünden sonra Dorpfeld tarafından Troya'da başarılı bir sonuca vardırılan kazıları verebiliriz. Sör Flinders Petrie'nin daha 1895'te başladığı Mısır'daki kazılar bu ülkenin erken dönemlerine dair yepyeni bir resim sunmuştur. Aynı şey Girit için de geçerlidir; Sör Arthur Evans tarafından oldukça yakın zamanda, orada yapılan arkeolojik çalışma, sanat tarihi için paha biçilmez değerdedir. (Söz konusu kazı 1899'da başlamıştır.)[3] Aynı yakın zamanda Amerika'nın Kolomb öncesi sanatı ve özellikle güneydeki muhteşem Maya anıtları hakkında bilgiler edindik. İspanya'nın geç paleolitik duvar resimleri 1908'de bir kez keşfedildikten sonra, onlardan arka arkaya inanılmaz derecede fazla sayıda bulundu. Yaygın şekilde "Bushman sanatı" diye adlandırılan Güney Afrikalıların çok benzer mağara resimleri yine daha içinde bulunduğumuz yüzyılda, Frobenius'un yorulmak bilmeyen araştırmaları sayesinde ortaya çıkarılmıştır.

---

2 Sanat tarihide romantizmin etkisi altında Franz Kugler tarafından yazılmış, ilkel sanata dair çok üstünkörü inceleye burada değinmeye gerek yok.

3 Evans'ın Girit hakkındaki harika kitabının üçüncü ve son cildi bu kitap yazıldığı sırada 1930 kışında yayımlandı.

Tarihöncesi dalında önde gelen tarihçilerin –Hones, Obermaier, Hauser, Klaatsch ve diğerleri– de yer aldığı bu çeşitli keşiflerin ve bunlarla bağlantılı araştırmaların sanat tarihine yaptığı katkılara sık sık değinme fırsatı bulacağımız için şimdilik bu genel incelemede, zikrettiğimiz kısa bakışların tarih öncesine yeni bir ışık tuttuğu kültürel-tarihsel ve etnolojik sorunları irdeleyeceğiz. Bilhassa tarihöncesi Avrupa, sınırları dâhilinde yapılan bol miktarda taş devri keşifleriyle Külkedisi Sindirella rolünden terfi etmiştir. Zira Avrupa, eski kıtamızı aydınlatan tüm ışığın oradan geldiği varsayılan Doğu'nun kadim yüksek kültürlerinin uzun zamandır gölgesinde kalmıştı. Her ne kadar keşfin ilk sevinciyle yeni prenses haddinden fazla alkışlanmış olsa da Avrupa'nın sadece ders kitaplarının bir kalıntısı olmayan makul bir tarihine artık büyük Göçlerden çok önce başlanması gerektiği gerçeği değişmemektedir. Öyle ki, kimi Alman araştırmacıların Avrupa'nın yeni keşfedilen tarihöncesine yönelik doğal olmayan ve aşırı öznel, milliyetçi coşkularını gözardı ettikten sonra bile, Güney'in ve özellikle Doğu'nun bilindik kültürlerinin etkisine benzer bir etki potansiyellerine sahip Kuzey kültür havzasını açıklamak için elimizde yeterli güvenilir materyal bulunmaktadır. Bu bağlamda çeşitli özel araştırmaları (Krause, *Trojaburgen*, 1893; Muchau, *Pfahlhausbau*, 1909; Scheltema, *Altnordische Kunst*, 1923 gibi) sonra daha kapsamlı bir şekilde ele alacağımız için, burada sadece bir tanesine değineceğiz: o da Carl Schuchhardt'ın *Alteuropa* kitabıdır; bu kitap sadece temel bir eser değildir, aynı zamanda sanatın kültürel-tarihsel yönü bakımından özel bir değer taşımaktadır; ne de olsa ulusal tarafgirlik tuzağından epey uzak durmayı başarmıştır. Söz konusu kitabın ilk baskısı (1918) şu alt başlığı taşımaktadır: "kültürel ve üslupsal gelişimi içinde"; önemli ölçüde değiştirilmiş ve genişletilmiş ikinci baskı ise şu şekilde çıktı: *Kıtamızın Tarihöncesi* (*Eine Vorgeschichte unseres Erdteils*; Berlin, 1926). Schuchhardt'ın sanat anlayışının hâlâ geçen yüzyılın salt teknik-mekanik Semperizmi olması, onun kültür –ve halk– tarihi üzerine gözlemlerinin değerini azaltmaz, çünkü burada esasen bizi ilgilendirmesi gereken onun görüşlerinden yalnızca biridir: o da sanatsal gelişimin tarihsel dönemlerinde, örneğin Gotik ile Rönesans arasındaki mücadelede rastlanan Kuzey ile Güney arasındaki aynı karşıtlığın kesin kanıtını tarihöncesi zamanlarda bile bulmasıdır. Ve terimin şu anki tarihsel coğrafyamızda anlaşıldığı hâliyle bu dualizm, hiçbir surette Avrupa ile sınırlı değildir. Örneğin Güney Fransa, Kuzey Afrika'dakine benzer bir taş devri gösterir ve Doğu'da, Akdeniz ırklarının Güney kültürel havzasından başlayan yayılma, Asya sı-

nırlarında durmamıştır. Eğer başlangıç olarak, doğanın işaret ettiği ve arkeolojik keşiflerin de saptadığı gibi üç kültür havzasının –Kuzey, Güney-Batı ve Doğu– ayrıksılığını ve bağımsızlığını kabul edersek, kültürel gelişimin yeni bir resmini elde ederiz; ve bu resim, sanat formlarının ve üsluplarının anlaşılması açısından da büyük bir önem taşıyacaktır.

Tarihöncesi zamanlarda bile farklılaşan bu üç büyük kültür havzası er ya da geç Akdeniz'de buluşacak ve sonuçta oldukça farklı karma bir kültür yaratacaktı; bu kültürün birçok değişik yeteneklere sahip bir insan tipini ortaya çıkarması hiç de şaşırtıcı değildir. Bizim son zamanlarda Girit-Miken diye tanıdığımız kültürün, tarihi Yunanistan'ın da "Balkanlar"daki bu kültürel karışımların bir sonucu olduğu hususunda hiçbir şüpheye yer vermiyor, her ne kadar orada aynı zamanda daha büyük çaplı bir olayı, yani eskinin hem ürünü hem de fatihi olan yeni ve daha uyumlu bir insan türünü doğuşunu görsek de. Güney-Batı ve Doğu'un etkisiyle yan yana olan Kuzey etkisinin artık yadsınamaz varlığının, eski Yunanistan'ın bir Hint-Cermen nüfuzu teorisini haklı çıkarıp çıkarmadığı, Kuzey ve Güney-Batı kültürel unsurlarının etkilerinin, bir zamanlar meydan okunmaz Doğu'nun etkileriyle birlikte artık hak ettikleri yeri aldığı gerçeğiyle kıyaslandığında pek önem taşımıyor. Yine de eski *ışık doğudan yükselir* [*ex oriente lux*] deyişini hemencecik ıskartaya çıkarmak toyluk olur; doğrusu, uygulamasını, haklı olarak bilim-öncesi diyebileceğimiz belirli bir dünya görüşüyle sınırlandırırsak, bu deyişe yeni bir anlam verilebilirmiş gibi görünür. Zira kültürümüzü, inkâr edilemez bir şekilde Doğu'dan aydınlatan şey, olguları ister mitolojik, ister dini, ister felsefi nitelikte olsun bir sisteme sokma eğilimiyle onların düşünsel kavranışıdır. Diğer bir deyişle, Doğu'dan aldığımız şey, entellektüalizmdir, Kuzey ise düşünsel olanın zıddı olarak mistik, bulanık ve manevi olana eğilim gösterir. Güney, yine, doğayla doğrudan ilişkisi içinde, diğer her iki kültüre de yabancı olan natüralizme bariz bir eğilim göstermektedir; dahası, başka nedenler bir yana daha çok iklimsel nedenler, Kuzeylinin, doğayla birlik içindeki insan tipini reddetmesine yol açmışken, Doğu ise tam da hiper-entelektüelliği nedeniyle doğaya karşı antipatiktir.

Her ne olursa olsun, hemen hemen tüm bilginlerimizin, kültür tarihi yazarlarımızın ve sanat eleştirmenlerimizin üzerinde anlaşmaya vardığı bir nokta söz konusudur: Kuzey soyut, geometrik bir sanat üslubu üretmişken, Güney üslubunun ayırt edici özelliği natüralizmdir. Yalnızca Doğu'nun "konumlandırılmasının" zor olduğu anlaşılmıştır; çünkü Doğu, tüm insan kültürünün ana kaynağı olarak gereğinden fazla abartıldığından, artık her-

hangi bir etkisi de reddedilmektedir. Ve böylece, birbirine zıt düşen Babil yanlıları ve Germen yanlılar diye iki ekol ortaya çıkmıştır; bu ekollerin her biri kendi kültürünün özgül yanlarını analiz etme zahmetine girmek yerine, kendi kültürünün üstünlüğünü veya bağımsızlığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Şimdi, belli bir sorunla bağlantılı olarak, yalnızca üç kültürel havzanın her birinin farklı sanat formlarının üretiminde nasıl mükemmelleştiğini değil, aynı zamanda bugün bile ilgili kültürel materyallerin akıllıca bir karşılaştırmasının aynı soruna farklı yönlerden nasıl ışık tutabileceğini gösterebiliriz. Örneğin, yaygın sarmal süslemeyi açıklarken, en çok ve en iyi tarihsel verileri Kuzey'de bulurken, bu süslemenin yorumu için gerekli doğa mitlerini Güney sunar, Doğu ise onun neredeyse bilimsel bir açıklamasını sunar. Sanat ve kültür tarihi, oldukça haklı olarak, olguların zaman içindeki ardışıklığı ve oların hangi değişik etkiler altında meydana geldiğiyle ilgilenirken, beri yandan bizim işimiz, uzamsal "nereden" veya zamansal "ne zamandan beri" ile değil, *manevi neden* ile ilgilenmektir. Bu, "kültür kaymasının" etkisini veya tarihsel ardışıklığın önemini inkâr etme niyetini ima etmez; biz sadece, söz konusu olgunun nasıl ortaya çıktığına –ne zaman ve nerede olursa olsun– ilişkin sorunun en azından bir çözümünü bulmaya değer olduğunu düşünmekteyiz.

Sanat sorununun kültürel-tarihsel veçhelerini burada biraz ayrıntılı olarak irdeledik, çünkü sonuç itibarıyla bu veçheler kendi içlerinde üslup-sorunlarını içerir. Nitekim Kuzey'i soyutla, Güney'i de natüralist sanatla özdeşleştirirsek, aynı zamanda, tam da bu tür bir üslup üretecek olan mütekabil bir insan tipinin psikolojik karakterini de sunmuş oluruz. "Kuzey" ve "Güney" terimlerinin esas itibariyle iklim ve iklime bağlı ekonomik koşullara atıfta bulunan terimler olduğu doğrudur; ama bu koşullar her şeyden önce ilgili insan tipinin üretimine kesinlikle katkıda bulunur. Ayrıca unutmamalıyız ki, insan yalnızca kendi doğal çevresinin bir ürünü değildir, çünkü her kültürün özü, onun doğa üzerindeki az ya da çok egemenliği ve doğanın etkilerinden bağımsızlığı tarafından belirlenir. Sanata etnolojik ya da ekonomik açıdan baktığımızda, insanın biçimlenmesine ve eğitilmesine yardım edenin Doğa olmasına rağmen, sanatın Doğa tarafından değil, insan tarafından üretildiği gerçeğini gözden kaçırma eğilimindeyiz. Yaratıcı kişiliğiyle sanatçı, sanatın manevi ve bilimsel tarihinden ve psikolojiye yakın olan estetikten ekarte edildiği gibi, burada da yine ekarte edilir. Bu, yalnızca münferit insan hakkında hiçbir kaydın bize ulaşamadığı tarihöncesi çağ için geçerli değildir; aynı zamanda kendini tarihin tüm ışığı altında

ortaya koyan sanatsal gelişim için de geçerlidir. Sanat yazarları bir Gotik sanatçıdan ya da bir İzlenimciden söz ettiklerinde, elbette onun eserlerinde ortaya çıkan üslup yasalarına atıfta bulunurlar. Ancak bu üslubu bir ifade biçimi olarak kullanan münferit sanatçı, bu eğilimin salt bir temsilcisi olmaktan daha fazlasıdır; ayrıca insan genellikle böyle bir estetik sınıflandırmanın gerçekte ne gibi psikolojik bir önemi olduğunu merak eder. Başka bir deyişle, Gotik sanatçı belirli bir insan tipini mi temsil etmektedir? Ve bu sanatçının kendi ifadesini Kuzey'de bulduğunu varsayarsak, söz konusu sanatçının manevi yapısı nedir ve bu yapı, Michelangelo'da olduğu gibi, Kuzey'deki toprak anadan başka bir yerde kök salabilir mi? Ve Güney'deki Michelangelo veya Kuzey'deki Goethe gibi güçlü bir kişilik, her hâlükârda, verili sanat formlarını devralmaya ve hatta onları geliştirmeyle yetinmeyip aynı zamanda bu biçimleri aşıp geçmeye, başkalarıyla karıştırmaya, başkalarıyla ikame etmeye eğilimli olmayacak mıdır?

Bunun yalnızca mümkün olmakla kalmayıp hemen hemen her büyük sanatçı-kişilik örneğinde fiilen meydana geldiği gerçeği, bizi *manevi* dualizme ve her hâlükârda iki eğilimin –bunlara ne denirse denilsin– her zaman her ikisi de ifadesini bulmasa da potansiyel olarak sanatçıda mevcut olması gerektiği hususuna geri getiriyor. Bu çatışan düalizmden, yaratıcı dürtünün türetilmesi hakkındaki sıradaki metinlerden bahsederken, okuyucularıma, soğukkanlı sanat tarihçilerinin bile sonunda üslup yasalarının dönüştürülmesine ilişkin bu tür bir anlayışı benimsemeye zorlandıklarını hatırlatmak isterim. Aynı yıl (1923) sanat üzerine yapılan iki önemli eleştirel çalışma, tamamen farklı başlangıç noktalarından tek bir sonuca varmaktadır: Birbirine karşıt iki üslup eğilimi (*Altnordische Kunst* kitabında Scheltema'nın "mekanik" ve "organik", *Kunst der Primitiven* kitabında ise Herbert Kühn'un "yaratıcı" ve "duyusal" diye adlandırdığı) yan yana var olur, hatta biri diğerinden doğup gelişir. Kühn ekonomik faktörlerden –Grosse ve bir dereceye kadar Hörnes tarafından öngörülen– yola çıkar ve natüralist sanatı göçebe avcının varoluşuyla, soyut sanat biçimini ise toprak üzerinde yerleşik hayata geçmiş çiftçilerin ve sığır yetiştiricilerin varoluşuyla ilişkilendirir. Başkaları tarafından aile örgütlenmesine (anaerkil — natüralist; ataerkil — soyut) doğru genişletilen ekonomik formlar ile sanat formları arasındaki bu yalın paralellikler, Kühn tarafından Marksist teori temelinde tüketim ve üretimin psikolojik karşıtlığına uygulanmıştır. Kühn avcıyı, esasen dışarıdakini emen ve sonuçta natüralist bir sanat anlayışı doğrultusunda hayat süren biri olarak görür; oysa tarım kültürü, başka bağlamlarda ol-

duğu gibi yaratıcı sanatta da verimli bir kültürdür. Gördüğümüz gibi Kühn aslında iki eğilim arasında herhangi bir ilke karşıtlığını kabul etmez, ancak bir eğilimi diyalektik bir süreçle diğerinden çıkarsar. Ancak bir kültür havzasında, doğal modelin geometrikleştiği Güney Denizleri veya Afrika'da olduğu gibi, duyusal üsluptan yaratıcı üsluba doğru bir gelişme gerçekleşecektir; ve başka bir zaman –diyelim ki Kuzey'de– bunun tam tersi olacak, geometrik üsluptan organik üsluba doğru bir gelişme kaydedilecektir.

Benzer bir gelişme süreci, Scheltema tarafından özellikle Kuzey sanat formlarının üslubuna ilişkin derin ve incelikli analizinde ortaya konulmuştur. O, bunları, Kühn gibi ekonomik formlardan ya da Schuchhardt gibi teknik-pratik saiklerden türetmez, bunun yerine bir manevi gelişme ilkesini göre açıklar. Özel araştırmasını katı şekilde sınırlı ve belirli bir alanla sınırlandıran Scheltema, soyuttan organiğe doğru aynı gelişimin Kuzey sanatının taş devrinden tunç ve demir çağlarına kadar uzanan gelişiminin her bir evresinde tekrarlandığını gözlemler. Kühn ise daha geniş bir perspektiften, sanat tarihinin farklı zamanlarında ve farklı yerlerinde tek bir gelişim yasasının tekerrür ettiğini saptamayı başarmıştır. Böylece Girit'te yaratıcı sanatın doruğa çıktığı bir dönemi, içtenlikli duyusalcılık izledi.

> Binlerce yıl sonra Amerika'da Aztekler ve İnkalar arasında ve yine yüzyıllar sonra Afrika'da Benin ve Yoruba gibi fetihçi ırkları arasında aynı kanunlar doğrultusunda meydana gelen değişimler, biçim açısından farklı olsa da oldukça benzerdi. Bütün bu kültürlerde yol, şaşmaz bir şekilde yaratıcı sanattan duyusal sanata, kolektivizmden bireyciliğe, dualist görüşten birliğe ve koyu dinî dünyadan pratik gündelik topluma doğru ilerlemiştir.[4]

Gelişimin soyuttan somuta doğru olduğunu öngören bu kuralın tek istisnası, paleolitik insanın natüralist sanatında ortaya çıkıyor gibi görünmektedir. Scheltema, ondan başka bir sanatsal gelişmenin doğmasının mümkün olmadığı ve neolitik çağın soyut sanat biçiminin Kuzey'de asli ve içkin olduğu gerekçesiyle az evvel zikrettiğimiz sanatı, kendi araştırmasının dışında tutar. Ancak ben sorunun bu kadar basit bir şekilde bertaraf edilebileceğini sanmıyorum. Çünkü birincisi, tüm farklılıklarına rağmen Kuzey neolitik dönemini Güney'den bu kadar keskin bir şekilde ayıramayız; ve ikincisi ise buzul çağının doğalcılığının gerçekten tüm sanatsal etkinliğin başlangıcını temsil edip etmediği ve gerçekte ondan önce bize göre tama-

[4] Herbert Kühn: *Kunst der Primitiven*, s. 120.

men kaybolmuş başka soyut sanat formu olup olmadığı tartışmalıdır. Bu insanların zihniyetini, buzul çağının tesadüfen korunmuş sanatsal kalıntılarından başka hiçbir kanıt olmaksızın yeniden inşa etmek risklidir. Ancak yine de bu paleolitik çağın bize aktardığı son derece gelişmiş çizim ve resim sanatının ortaya çıkışının tek açıklamasının bir fizyolog Max Verworn'dan gelmesi dikkate değerdir. *Zur Psychologie der primitiven Kunst* (1908) adlı kitabında bu bilgin, bu sanatın, daha sonraki "ideoplastik" incelemenin aksine, belli bir kendiliğindenliğe, içgüdüselliğe ve yansıtmazlığa sahip, doğanın "fizyoplastik" bir yeniden üretimi olduğunu beyan eder. Bana öyle geliyor ki, bu görüş bize tüm sanatsal üretimin temelinde yatan düalizmi çarpıcı bir şekilde ifade eden bir terminoloji sunmaktan çok daha fazlasını yapar, her ne kadar en azından salt bir betimleme yerine bir değerlendirme girişimini ima etse de. Zira Verworn'un terminolojisini kabul etsek bile, yine de buzul insanının, onun yorumuna göre esasen fizyoplastik olsa da ilkel bir düzene sahip olmayan ideoplastik olanaklara da sahip olması gerektiğini varsaymak zorundayız; aksi takdirde buzul insanı sezgisel olarak bir sanat eseri üretecek durumda olmazdı. Öncelikli olarak ister natüralist ister soyut olsun, tüm sanat her iki öğeyi de kendi içinde birleştirir ve aslında kendisi (göreceğimiz üzere) önce birinin, sonra diğerinin üstünlük kazandığı, iki eğilim arasındaki bir çatışmadan doğar. Bununla birlikte karar yalnızca kültüre ve onun ekonomik ortamına değil, aynı derecede, yaratıcı bireye de bağlıdır; bu yaratıcı bireyde, ister ilkel bir aşamada hayat ile ölüm arasında olsun, isterse de sonraki bir aşamada beden ile ruh, madde ile mana, birey ile toplum arasında olsun, aynı dualist çatışma hüküm sürer.

Bu nedenle, üslup-karşıtlıklarına değer atfetmeye yönelik az evvel bahsettiğimiz tüm girişimleri şimdilik bir kenara bırakır ve soruna psikolojik açıdan bakarsak, (Kühn'un bir fikrini takip ederek) bireyselliğin gündem olduğu veya üstünlük kazandığı her yer ve zamanda natüralist sanatın hep yeşerdiğini söyleyebiliriz. Bu yalnızca yapılarına aşina olduğumuz Girit, Miken, Klasik Yunan ve Rönesans gibi belli başlı kültürlerde geçerli değildi; ayrıca en azından terimin en geniş anlamıyla ilkel insan için de geçerlidir. Zira bu ilkel insan, o usta mizaçların olduğu anlamda –hatta bizim yozlaşmış ruhbilimciliğindeki anlamında bile– bireyci olmasa da tarım yoluyla yerleşik hayata geçip kolektif insan birliklerine katılmadan önce kendi gücüne güvenen azametli bir insandı. Her hâlükârda, soyut sanat, duyusal veya organik sanatın aksine genellikle kolektiftir, Kuzey'in ve ayrıca ilkel süslemenin yanı sıra dinî Gotik sanatın da gösterdiği gibi. Bu gerçeklerde,

psikoloğu ürkütmeyecek ve aslında sanatsal yaratıcılığın ruhsal dinamizmini anlamaya yaklaşımımızı kolaylaştıracak çelişik bir olgu kendini açığa vurmaktaadır. Gerek görkemli ustaların gerekse ilkel insanın özerk bireyciliği, sanatsal yaratıcılığında doğaya, yerleşik kolektif insan tipinden daha fazla bağlı görünmektedir; yerleşik kolektif insan tipi doğanın hâllerine ve kendi ticari çevresine büyük ölçüde bağlı olmakla birlikte, sanatta gerçeklikten oldukça bağımsız soyutlamalara yükselebilir. Sanat biçiminin bu telafi edici işlevinin, kişiliğin gelişimini ve onun dinamik eşitleme ihtiyacını nasıl uyum içinde birleştirdiğini ileride göreceğiz. Ben burada sadece –önceden ileri sürülmüş bir fikri takip ederek– iki sanat biçiminden hiçbirinde mutlak bir üslup ilkesi sorunu olmadığını –bu sorunun sadece göreceli olduğunu–; aynı zamanda, her iki üslup biçiminin de bazı durumlarda doğal bir nesne olan, diğerlerinde ise bir fikri resmeden namevcut bir şeyi yeniden üretme eğilimi sergilediğini belirtmekle yetiniyorum. Bu eğilimdeki bariz amaç hâkimiyettir, bu ister bir av büyüsü olarak bir hayvanın natüralist bir temsili formuna bürünsün, isterse de bir insan soyutlamasının sembolik temsili formunda olsun, fark etmez. Her ikisinin de arkasında, zaman zaman doğrudan kendini gösteren, başka zamanlarda kolektif toplumun zorlamasına tepki veren ve onu ifade eden kişiliğin yaratıcı iradesi vardır. Kuşkusuz bu ikinci sanat biçimi –burada Scheltema ile aynı fikirdeyiz– yalnızca üslup ve estetik açısından değil, psikolojik nedenlerle de gelişmeye daha yatkındır. Zira bu mekanik sanatın temelindeki soyutlama, kendi içinde bile doğanın üzerinde yükselişi temsil eder ve daha da yoğunlaştırılabilir ve çeşitlendirilebilir, oysa natüralist ya da organik sanatta verili bir kültürel çevre içindeki nesneler sınırlıdır, bu nedenle onlarla doğal ortamlarında olduğundan farklı bir şekilde ilgilenmek için gösterilen sanatsal çaba, onları şekillendirilebilir bulmaz. Kısacası sanat, ikinci durumu, yani verili nesnelerin keyfi olarak yeniden yaratılmasını (kopyalamasını değil) içerir; diğerinde, sürekli değişen fikirlerin yeniden yaratılması söz konusudur. Yine de her ikisi için de bireyin kendisindeki bir yaratıcı gücü varsaymamız gerekir; işte bu yaratıcı gücü, onun ürettiği sanat formlarının daha derin bir anlayışına varmadan önce çeşitli açılardan incelememiz elzemdir.

YARATMA DÜRTÜSÜ VE KİŞİLİK GELİŞİMİ

Sokrates, o büyük plastik figürlerden biri olarak, kendi döneminde görmeye alıştığımız şeyle uyumlu olarak karşımıza çıkar: o yüksekliğe kendi kendine çıkmış eksiksiz, klasik bir sanat eseri. Bu figürler başkaları tarafından şekillendirilmezler; onlar kendilerini her ne iseler tam da öyle şekillendirirler; olacakları şey hâline gelirler ve buna sadık kalırlar. Böylece Sokrates, sanatı ve bilinçli irade gücüyle, kendi karakterine ve yaşamının gayesine göre biçimlendirmiştir.

Hegel

Sanat sorununa başlangıçta psikolojik yönden yaklaştığım ve şimdi de onu kişiliğin gelişimiyle ilişkili olarak incelemek istediğim için, sanat tarihlerinde olağan olan tarihsel sunum yöntemine başvuramam. Yine de psikolojik yaklaşım için bile önemli olan taraflardan biri ya da diğeri değil, insandaki tüm kültürel gelişimin dayanağı olarak görünen temel dualizmdir. Zira bu düalizm, varsaydığımız gibi temelse, kendini, kişiliğin gelişiminde olduğu kadar sanatsal yaratımın çeşitli aşamalarında da açığa vurmalıdır ve büyük olasılıkla bu ikisi arasındaki belli aslı ilişkileri de ortaya çıkaracaktır. Öte yandan bu ancak hem bir dönemin üslubunun hem de o dönemin sanatsal yaratıcılığının doğduğu çeşitli ideolojilerin anlamlarına genetik bir bakış açısıyla bakılarak mümkün olabilir. Bununla birlikte, bu çalışmanın tüm bölümlerinde sıklıkla başvuracağımız bu karşılaştırmalı yöntem, benzerlikler veya bağlılıklar kurmaktan ziyade tarihöncesi mağara adamından "nevrotik" psikolojisiyle bugünün bireyci sanatçı tipine uzanan bir anlam zincirini tesis etmeyi amaçlamaktadır. Eğer böyle bir dualizm insan doğasında

gerçekten varsa, onun varlığı, üslup tarihinde *estetik açıdan* veya kültür tarihinde *etnik açıdan* gösterildiği gibi, modern sanatçıda da psikolojik açıdan kanıtlanabilir olmalıdır. Bu nedenle, biz psikolojiyi, özel bir açıklama ilkesi olarak değil de modern sanatçı tipini inceleyerek (onun sanatıyla değil) sağladığımız bir yardımcı olarak kullanıyoruz; tıpkı yaratıcılığı koşullandıran kolektif ideolojileri anlamak için ilkel sanatı, onun entelektüel yorumunu keşfetmek için de Doğu ve Klasik sanatı kullandığımız gibi. Dolayısıyla, bu şekilde kazandığımız anlayışı sanat incelemesine uygulayabilmemiz için daha önce belirli kültürel olgularla sık sık boğuşmak zorunda kalacağımızı açıklamak okuyucuların huzurunu kaçırabilir.

Neyse ki en azından bu başlangıcı yaptıktan sonra, yeni yapılan bir keşif bizi kendi sorunlarımızın eşiğine getirdi. Viyanalı sanat tarihçisi Alois Riegl'in başlattığı ve *Stilfragen* (1893) adlı kitabında ilk kez ortaya koyduktan bu yana tüm modern sanat çalışmalarına egemen olan, sanatsal yaratıcılık anlayışındaki bir devrimden söz ediyorum. Riegl onu her çağın sanatsal yaratımını aydınlatan bir ilke olarak öne sürdü; bu ilkeye göre, çeşitli çağlardaki üslubun özellikleri kusurlu yeteneklerle açıklanamaz, sadece belli bir *biçim verme iradesinin* ifadesi olarak anlaşılabilir. Bu görüş psikoloğa apaçık görünebilir, ancak ona ne uygun bir psikolojiyle ne de psikolojikleştirici bir estetikle ulaşılabilir. Ona yalnızca, Riegl'in yaptığı gibi, üslubu, kolektif ideolojinin bir tezahürü olarak görerek ulaşılabilinir. Ne yazık ki Riegl, incelikli ve geniş kapsamlı kuramını tek bir özel alanda, Geç Roma dönemi sanat ve zanaatları alanında açıklayabilecek kadar yaşayabildi.[1] Fakat böyle tarihsel açıdan sınırlı ve sanatsal açıdan tali bir alanının bu tanım ve sunum biçimine yer açmış olması gerçeği, Riegl'in parlak başarısını tüm büyüklüğüyle ortaya sermektedir. Sanatı nesneler ve ikonografi meselesi olarak görmek ve onu "yüzeyde ve mekânda biçim ve renk" olarak anlamak şeklindeki geleneksel yaklaşımı reddeden Riegl, bu zanaatlara ve hatta onlarda hâkim olan süslemelere, aynı heykel, resim ve mimariye atfettiği anlamı, yani biçimlendirme iradesinin araçları olma anlamını atfeder; böylece sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmanın yanı sıra tamamen yeni bir yaklaşım yöntemi de sunar. Şimdiye kadar ihmal edilmiş bir üvey çocuk muamelesi gören bu sanat biçiminin tarihöncesinde ne kadar önemli bir rol

---

[1] *Die spätrömische Kunstindustrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn, im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (Viyana, 1907).

oynadığını hatırladığımızda, Riegl'in muhteşem başarısı olmasaydı, ilkel süslemenin ve dolayısıyla genel anlamda soyut sanatın özünün anlaşılmadan kalacağını pekâlâ kabul edebiliriz. Elbette Riegl'in düşüncesine, çok kısa sürmüş tek bir yaşamda elde edilmesi mümkün olmayan geniş kapsamlı tarihsel ve estetik temeli kazandırmak için daha fazla çalışma gerekliydi.

Bu nedenle, Riegl'in kendi geleneğinin ve çağının estetik görüşlerinin prangalarından tamamen kurtulamamış olması ve fikirlerinin uygulanmasında akademik önyargılarla kısıtlanmış olması anlaşılabilir bir durumdur. Her ne kadar Klasik sanatı Geç Roma'nın bir antitezi olarak ele alması, sanata yönelik neredeyse manevi bir tutumun kalıcı bir başarısı olmaya devam etse de aynı üslup kriterlerini gösteren her şeyi, bu kavramın taşıyabileceği psikolojik içerik imkânını düşünmeden "Geç Roma" diye hemen ilan ederek tarihselciliğe yenik düştü. Öte yandan, Klasikten çökmekte olan Geç Roma uygarlığına doğru gelişim seyriyle "sanat biçiminin doğallıktan arındırılmasını", yine onu etkileyen çeşitli başka konjonktürel imkânları göz önüne bulundurmadan, tüm sanatsal gelişimin doğasında var olan bir yasa olarak değerlendirdi. Riegl'in ana başarısını layıkıyla takdir eden Scheltema'nın gösterdiği gibi, Kuzey'de, doğal formların kurumasından değil de bunun tersi yönde gelişen benzer soyut formlar vardır. Formların benzerliği, iradenin benzerliği ile açıklanır, ancak bu, Kuzey'de "Geç Roma" ya da Güney'de "İskandinav" karakterde değildi, doğrusu her iki durumda da sonunda Güney'de karakterini kazanmış kolektif bir ideolojiden, başlangıçta ise Kuzey'deki bir kültürün gelişiminden kaynaklanmıştır.

Dolayısıyla Riegl'in bu mutlak sanat iradesi, tüm sanatsal incelemelerin temeli olmaya devam etse de her şey olmasa da çoğu şey, bu belli dönemin sanat iradesini incelemek için bir bütün olarak kültürün hangi tezahürlerine başvuracağımıza bağlıdır. Riegl bunu zanaatlar bağlamında yaptı ve böylece her hâlükârda sanatın kendi alanında kaldı; bunun bariz avantajları olduğu gibi (hatalarından anladığımız kadarıyla) dezavantajları da vardır. Onun yolundan giden araştırmacılar da, daha sonra belli dönemlerin biçimlendirme iradesini belirleyen kolektif ideolojisini, dinî veya felsefi eğilimleri açısından tartışmışlardır, daha sonra bu eğilimlerin sanat formlarında etkili olduğunu göstermek için. Riegl ekolünün az çok ustalarının sınırlarını aşan tüm bu eserleri, yeni bir sanat anlayışına son derece değerli katkılardır ve bundan sonra da böyle kabul edilecektir. Ama hepsi de belli bir tek yanlılıktan mustariptir; bu durum, Riegl'in sanat iradesi fikrinin, onu ne kadar topluca kabul edersek edelim, daha adında güçlü

bir psikolojik öğe içermesinden anlaşılmaktadır; söz konusu öğe kesinlikle yaratıcı sanatçının kişiliğinin meseleye dâhil edilmesini gerektirir. Biz burada kesinlikle üslup yasalarının psikolojik bir yorumundan bahsetmiyoruz; çünkü bu yorum, onların önemini salt psikolojikleştirmeye indirgerdi; doğrusu, yaratıcı bireyin kolektif çalışmada oynadığı rolü daha belirgin bir şekilde çözümleyebilirsek ve sonra sonucu, sanat formlarının yaratılmasında doğrudan veya dolaylı etkili olan tüm faktörlerin büyük denklemine yerleştirebilirsek, ancak o zaman sanat anlayışımızda ileriye dönük gerçek bir adım atmayı umabiliriz.

Hiç kuşkusuz, sanat sorununu esasen psikolojik bakışla çözmeye çalışan böyle bir girişim için üslupsal veya kültürel-tarihsel açıdan bir sanat incelemesinde talep edilenden farklı bir başlangıç noktası gereklidir. Sanattan, yaratıcının psikolojik anlamda oynadığı rolü değil de ürünü, eseri, hatta en azından belli bir dönemin tüm sanatsal içeriğini anlıyor olsak dahi, şimdilik sanatçının sanatıyla ilişkisi şu şekilde özetleyebiliriz: belli bir yaratıcı birey olarak sanatçı, elinde hazır bulduğu sanat biçimini kişisel bir şeyi ifade etmek için kullanır; dolayısıyla bu kişisel şey, egemen sanatsal veya kültürel ideolojiyle bir şekilde bağlantılı olmalıdır, çünkü aksi takdirde sanatçı o ideolojilerden yararlanamazdı ama aynı zamanda söz konusu kişisel şey farklı da olmalıdır, çünkü aksi takdirde sanatçı kendine ait bir şey üretmek için o ideolojileri kullanmaya gerek duymazdı. Meselenin bu yanı bizi yeniden sanatçıdaki düalizme götürürken, hâlihazırda bildiğimiz gibi, kültürel ideolojinin temelinde de çağın üslubunun göz önünde bulundurulması gereken tezahürlerinden biri olarak benzer bir düalizm yatmaktadır. Ancak, sanatını olduğu kadar dinini, ahlakını ve toplumunu da belirleyen genel kültür ideolojisi, yine sadece çağın insan tiplerinin ifadesidir ve bu ifadenin en belirgin, en billurlaşmış hali genellikle sanatçıda ve yaratıcı kişilikte açığa çıkar. Buradaki döngüsel argüman yalnızca görünüştedir, çünkü kendisini sanatın ideolojisi, üslup ve yaratıcı kişilik, yani sanatçı arasında temel bir faktör olarak sunan yaratıcı süreci göz ardı edemeyiz. Bununla birlikte, sanatçıdaki bu süreç hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimizi kabul etmeliyiz, çünkü modern psikolojinin beslediği umutların en çok bu noktada aldatıcı olduğu ortaya çıkmıştır.

Bilimsel psikolojinin sanatsal yaratıcılığı açıklamaktaki başarısızlığını kabul edecek kadar dürüst olan yazarlardan daha sonra alıntı yapacağız; ama şimdi burada, bu gerçeğin, sanatçı sorununu salt sanat sorunuyla ilişkisi içinde anlama çabamıza katkıda bulunduğunu belirtelim; sanatçı tek

bir bireysel faktörü temsil ederken, sanata çağdaş kültürel ideolojilerinin kolektif ifadesi gözüyle bakmak zorundayız. Sanatçı resim yapmak için bir bakıma sadece tuvalini, renklerini ya da modelini değil, ayrıca kendi kültürü içinde biçimsel, teknik ve ideolojik olarak kendisine verilen sanatı da alır yanına; bu gerçek muhtemelen malzemesi hâlihazırda dolaşımda olan kültürel varlıklardan alınan ve plastik sanatlarda kullanılan türden ölü madde gibi olmayan şairin durumunda en açık şekilde ortaya çıkmaktadır. Her hâlükârda, tüm sanatsal yaratımlar için şunu söyleyebiliriz: Sanatçı sadece sanatını yaratmaz, aynı zamanda yaratmak için sanatı da kullanır. Bununla birlikte, (üslubun kökenine ilişkin kültürel sorundan tamamen ayrı olarak) geriye tipin, bireyin ne olduğuna dair salt psikolojik bir sorun kalmaktadır; sanatçı kişiliğinin yaratıcı ifadesi için hangi sanat ideolojisini benimsemiş olursa olsun, yaratıcı bir dürtüyü yüksek estetik değere sahip sanatsal bir başarıya dönüştüren güdüler ve süreçler nelerdir?

Bu temel psikolojik sorunun çözümü için, doğal olarak, sadece tarihsel biyografisi ve tamamlanmış eseri değil, ayrıca yaşayan bir olgu olarak belli bir sanatçı tipinin kendisinin de önümüzde bulunduğu günümüze bağlı kalmalıyız. Fakat yaygın psikoloji, sanatçı tarihsel açıdan bilinse ve sanatçı kişiliği, gelişim aşamalarının hâlâ izlenebildiği biyografik açıdan incelenmiş olsa bile, bireysel bir yapıtın doğuşu için tatmin edici bir açıklama bulma işinde başarısız olmuş durumdadır. O hâlde söz konusu psikolojinin, ilkel kolektif sanatı ya da psikolojik açıdan kaba taş devri insanının şaşırtıcı başarılarını anlaması daha az olasıdır. Herhangi bir psikoloji bunu yeterince açıklayacaksa, her hâlükârda yeni bir psikoloji olmak zorundadır; ve bu psikoloji ilkel sanattan hareket ederken, bir yandan kendi duygularımızı ona yüklemekten, diğer yandan da kendi estetik duyarlılığımızı ona referansta bulunarak yorumlanmaktan sakınmalıdır.

Riegl'in fikirlerini onların mantıksal meselesine göre geliştirme ve yabancı üslupların estetik anlayışını yeni bir temele oturtma becerisini, özellikle tarihçi Wilhelm Worringer sergilemiştir; onun esaslı çalışması olan *Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilspsychologie* (Münih, 1908; onuncu baskıya göre alıntılanmıştır, 1921), bir başlangıç noktası olarak bizim için iki kat önemlidir, çünkü aynı zamanda Riegl'in tutumunun psikolojik çekirdeğini de en azından estetik sorunla ilişkisi içinde gerekli ve mümkün olduğu ölçüde çözümlemiştir. Hemen belirtmek isterim ki, eğer Worringer soruna salt psikolojik olarak ele alışında kendi ilgilerinin doğal

sınırlarıyla kayıtlı kalsaydı, estetiği, yerini ondan sonra psikolojiye bırakması gerekeceği sınıra taşırdı.

Kendi payıma Worringer'in fikirleriyle, sanat sorununa ilişkin kendi yorumumu çoktan şekillendirmiş olduğum zamanda tanıştım; yine de ona birçok değerli öneri borçluyum, ancak yine de eğer kendim Worringer'in çok görkemli bir şekilde eleştirdiği ve çok verimli bir şekilde tamamladığı geleneksel estetik görüşün ötesine geçmemiş olsaydım, onun önerilerinden yararlanamazdım. İlkin Riegl'in açıkladığı ve Worringer'ın genişlettiği hâliyle biçimlendirme iradesi fikriyle karşılaştığımda, bir anda tanıdık bir şey gibi geldi bana. Uzun zaman önce yaratıcı sanatçılarla ilgili analizimden, onların üretkenliklerinin ve çalışmalarının değişen niteliğinin bir kapasite meselesi olmadığı sonucuna varmakla kalmamıştım; aynı zamanda sanat sorununa dönmeden önce yaratıcı kişilik ve belirleyici ideoloji hakkındaki fikirlerimde bireysel psikolojinin ötesine geçmiştim. Bana göre, sözcüğün felsefi anlamıyla istenç sorunu, tüm kişilik meselesinin, hatta tüm psikolojinin merkezi sorunu hâline gelmişti ve geriye yalnızca onu belli bir yaratıcı sanatçı vakasına uygulamak kalıyordu. Worringer'in formüle ettiği estetik ve psikolojik formda Riegl'in sanatı devrimci olarak ele alışı bana, sanatçının özgül ideolojisini –yani onun üslubunu– anlamaya girişme cesaretini verdi; buna benzer yaklaşımı, diğer ideolojileri ele alırken irade psikolojim sayesinde edinmiştim. Genel ideolojilerin gelişimi ve anlamı için geçerli olan genel ilkeler ve yorum, üslubun kendine özgü özelliklerinin olması gerektiğini kabul ettiğimiz sanat ideolojisine uygulanabilir olmalıdır. Ayrıca, üslup tarihinden çıkarılan estetik yasaların hem kültürel ideolojinin bütününün önemi hem de yaratıcı kişiliğin dışavurumları ile ya önemli ölçüde örtüşmesi ya da en azından bir şekilde ilişkili olması gerekir.

Worringer'in çalışmasında özellikle, sanatsal yaratım sorunu için genel kültürel ideolojinin önemine ve kökenine ilişkin kendi fikirlerimi bana göre doğrular gibi görünen bir nokta vardı. *Seelenglaube und Psychologie* adlı kitabımda, az evvel belirttiğim gibi, kendini, tıpkı din ve sosyal kurumlarda ifade ettiği yollarla sanatsal yaratımda ifade eden esas ideoloji olarak ölümsüzlük inancını ortaya koymaya çalıştım. Öte yandan, bunun kendini üslupta belli bir şekilde göstermesi o zaman için benim kavrayışımın ötesindeydi, ta ki Riegl'in üslup görüşlerini ve Worringer'in estetiğini öğrenene kadar. Evet, doğrudur, özellikle kolektif olgularla ilgilenen Riegl'e göre, sanat-iradesi tamamen içgüdüseldir; Verworn'un materyalist anlayışına göreyse o, "fizyoplastik"tir; sanat-iradesini daha felsefi açıdan yorumlayan

Worringer'e göre o, kristalin formuna karşılık gelen soyut lineer sanattan kendiliğinden ortaya çıkan neredeyse "kozmik bir şey"dir. Bu nedenle, buraya kadar onun bilinçli sanatsal kişiliğin bireysel iradesiyle hiçbir ilgisi yoktur, her ne kadar bu bireysel iradeye, sanat iradesinin Schopenhauercı anlamda öncüsü gözüyle baksak da. Ancak mesele, bu içgüdüsel sanat dürtüsünün yalnızca bireysel olarak bilinçli hâle geldiğini varsayabileceğimiz kadar basit değildir; çünkü artan bireyselleşme tüm kültürel ideolojiyi ve dolayısıyla onunla birlikte sanatı değiştirir; ve sonuç olarak soyut çizgisel süsleme, şimdiye kadar soyutlamaya yönelik ilkel itkiyle içgüdüsel olarak yaratıldığı gibi, şimdi de sanatçıların bireysel iradesiyle bilinçli şekilde yaratılmaz artık, ama onun yerini yeni ifade biçimleri alır.

Zira bu bireyselleşmeyle birlikte genel sanat formu özü itibarıyla (bazı otoritelere göre natüralizm yönünde) değişir ama yaratıcı kişilik de olduğundan farklı hâle gelir. İlk insanların ve zamanların sanatsal yaratımı soyut ve kolektif idiyse, bireysel sanatçı tipi Batı kültürümüzde nasıl yetişti sorusu, bireyselliğin ve kişiliğin gelişimi sorunuyla hemen hemen aynıdır. Ama bu sadece psikolojinin çözebileceği bir problem değildir; doğrusu, sanatın gelişimini daha iyi anlayarak kişiliğin gelişimine ilişkin daha derin bir bilgi elde etmeyi umabiliriz. Başka bir yerde de gösterdiğim gibi, çeşitli biçimleri ve kültürel farklılıklarıyla birlikte ölümsüz inancının kesinlikle bunda payı vardır; ve daha önce de belirttiğim gibi, çalışmamızı ilişkilendireceğimiz Worringer'in estetiğiyle belirleyici temas noktasını tam da burada buluyorum. Bana göre onun önemi, sanatsal üretimi motive eden *kişiliğin ebedileştirilmesine yönelik bu bireysel dürtünün*, sanat formunun kendisine, aslında özüne içkin bir ilke olduğunu göstermiş olmasında yatar. Üslubunu tartıştığı Doğu kültürüyle birlikte ilkel kültür hakkında şunları söyler:

> Sanattan elde etmeye çalıştıkları tatmin türü, Batı sanatında olduğu gibi, dış dünyaya dalıp ondan haz almak değildi, dış dünyadaki tekil şeyi onun keyfi ve görünüşte gelişigüzel karakterinden arındırmak; yani nesneye soyut bir biçim vererek onu ölümsüzleştirmek, böylece olgunların uçuş yolculuğunda bir dinlenme yeri bulmaktı. Onların en güçlü dürtüleri nesneyi mutlak değerine yaklaştırmaktı. (a.g.y., s. 21).[2]

[2] Worringer'in özünde Gotik üsluba gönderme yaparak örneklemeye çalıştığı kendi açıklama ilkesini abartmasının eleştirisine şu anda giremeyiz. Orada Riegl ile aynı zorlamaya yenik düşmüş gibi görünüyor; şöyle ki, kendi "Gotik" stili ölçütlerine uygun gelen her şeyi "Gotik" diye adlandırıyor, böylece estetikten ziyade kişilik açısından tanımlanması gereken "evrensel bir Gotik"e ulaşıyor.

Sanatta çok erken ortaya çıktığı şekliyle bu "soyutlama dürtüsü" ile, ilkel bir düzeydeki diğer kolektif ideolojilerin gelişimini karşılaştırırsak, diğer ideolojilerin de ne kadar geriye götürülürse o kadar soyut hâle geldiğini şaşırtıcı bir şekilde görürüz. Bunun doğrulanmış en önemli örneği, *Seelenglaube und Psychologie* adlı kitabımda da açıklamaya çalıştığım gibi, dinin gelişimidir. (Bildiğimiz şekliyle) ruhlara inanç olarak ilkel din, başlangıçta o kadar soyuttur ki, tanrıların zaten somut bir biçim aldığı daha yüksek dinlerle karşılaştırıldığında, dinsizlik diye adlandırılmıştır. Ancak bir ruhlar ve iblisler meselesi olan dinin bu soyut ön aşamalarının bir incelemesinden yola çıktığımızda, ilkellerdeki soyutlama dürtüsünün, Doğu'nun zihinselleştirilmiş biçiminde ruhun mutlak soyutluğunda doruğa ulaşan ruh inancından kaynaklandığını da görüyoruz. Ruh kavramı ya da onun ilkel öncülleriyle karşılaştırıldığında, sanatın en soyut biçimi bile somuttur, tıpkı diğer yandan sanattaki en katı natüralizmin doğa ile karşılaştırıldığında soyut kalması gibi.

O hâlde eğer ilkel sanat, kökeni itibarıyla soyut bir ruh kavramının somut bir temsiliyse ve aynı zamanda daha sonraki bir aşamada Tanrı tasarımı hâline gelen şeyin çekirdeğiyse, ruh kavramının insanlık tarihindeki değişimini takip etmeden sanat formlarının değişimini ve gelişimini anlamamız pek muhtemel görünmüyor. Bu noktada, şimdiye kadar olduğundan daha kesin bir şekilde şunu söyleyebiliriz ki, bu kitabın asıl görevi, *ruh kavramındaki benzer değişikliklerden hareketle sanat formlarının anlamındaki değişimi ve gelişimi* açıklamaktır; ruh kavramı kendisi ondan etkilenmiş olsa bile kişiliğin gelişimini belirler. Sanatta hâkim olan üslup ile çağdaş ruh inancı arasındaki ilişkiyi daha sonra açıklamamız gerekse de şimdi bile dinin en eski zamanlardan günümüze kadar sanatı her zaman nasıl da kendine çektiğini anlayabiliriz.

Kökenini ölümsüzlük inancına borçlu olan ve ruh kavramını yaratan soyutlama dürtüsü, aynı amaca hizmet eden, ancak salt soyut olanın ötesine uzanıp hâkim ruh kavramının nesnelleştirilmesine ve somutlaştırılmasına yönelen sanatı da yaratmıştır. Çağdaş ruh kavramının herhangi bir dönemde nesnel şekilde ürettiği her şey güzeldi ve güzel kavramının estetik tarihi, muhtemelen, artan bilginin etkisi altında ruh kavramındaki değişikliklerin bir yansımasından başka bir şey değildir. Güzellik idealinin kaynağının çağdaş ruh idealinde yattığının en aydınlatıcı kanıtı, tüm zamanların ve halkların dinî sanatında bulunur, ancak bu kanıta en çarpıcı şekilde, zaten birleşik bir ruh kavramının ideal şekilde tanrılarının suretlerinde vücut

bulduğu yüksek kültürlerde rastlarız. Nitekim Yunanlılar için aslan yeleli Zeus ya da Hristiyanlar için İsa'nın işkence görmüş ve şehit edilmiş bedeni ne ölçüde güzelse, hayvan başlı Anubis de Mısırlılar için o ölçüde bir güzellik idealiydi. Bir dönemin sanat eserlerine esin veren güzel kavramı, ruh kavramının soyut anlamından (örneğin, Romantiklerin "güzel ruhtan" söz ederken kastettikleri) değil, onun somutlaştırılmasından türemiştir. Yani dinî sanat, ruh kavramını zamanın insanları için somut biçimde, tanrılar suretinde tasvir etmiş ve böylece psikolojik dille konuşursak onların varlığını ispatlamıştır. Onu ikna edici kılan, tam da ruh kavramıyla karşılaştırıldığında sanatın somut olmasıdır; zira sadece düşünülmüş ya da hissedilmiş, ilk başta yalnızca mistik gelenek aracılığıyla bir kuşaktan diğerine aktarılmış ve ancak çok geç bir tarihte dinsel form literatürüne yerleşmiş olan bir şeye karşın sanat, görünür ve kalıcı olan bir şey yaratır.

Her birinin kendi yordamınca mutlağı ebedi, ebediyi de mutlak kılmak için çabaladığı sanat ile dinin bu yakın ilişkisi, henüz ne tanrıların temsillerinin ne de doğanın kopyalarının olmadığı dinî gelişimin en ilkel aşamalarında görülebilir. İlkel sanatın ilk tarihçisi Franz Kugler'in 1842 gibi erken bir tarihte söylediği gibi, ilkel halkların sanatını inceleyen hemen hemen bütün araştırmacılar ortak izlenimi şudur ki;

İlkel sanatın amacı, doğayı taklit etmekten ziyade münferit kavramları temsil etmekti.

Elli yıldan fazla bir süre sonra, Leo Frobenius gibi büyük bir otorite Afrika sanatı için aynı şeyi söyledi:

> Formun mükemmelliğine ulaşmaya yönelik doğrudan dışa dönük bir çaba olduğunu söyleyemeyiz.[3] Sanatın tüm nesneleri ancak fikirlere plastik bir ifade verme ihtiyacından doğar.

Bu fikirlerin neredeyse tümünün nasıl ölüm sorunundan doğan ruh kavramına az çok dayandığını daha sonra ayrıntılı olarak göstereceğiz. Burada yalnızca, sanatın estetik açıdan güzel addedilmesine olanak tanıyan kurtarıcı gücünün, ruhun soyut fikirlerine somut varoluş kazandırma biçiminde yattığını belirtmemiz yeterlidir. O hâlde sanat –en azından başlangıcında– münferit sanatçının yapıtında kendisi için ölümsüzlüğü

[3] Ernst Vatter'ın yolundan giderek: *Die religiöse Plastik der Naturvölker* (Frankfurt, 1926). Vatter, dini fikirlerin bir ifadesi olarak görülmedikçe ilkel insanların plastik sanatlarının anlaşılamayacağını ortaya koyuyor.

elde etme arzusunun tatmini değil, yapıttaki kolektif ölümsüzlük fikrinin, ruhun bir resmi olarak onaylanmasıydı. Bu nedenle, ilkel sanat, ilkel ruh kavramı gibi, türdeki bireysel varoluşun devamı olan amacına ulaşmak için kolektif olmalıdır. Ayrıca bundan da bu soyut ruh kavramını aslına olabildiğince sadık bir şekilde yeniden üretebilmek için ilkel sanatın soyut olması gerektiği sonucu çıkar.

Worringer, sanatın doğanın taklidiyle başladığına, hatta böyle bir amaca sahip olduğuna karşı çıkmakta kesinlikle haklıydı; ama bu daha geniş anlamda olsa da yine de taklitti. Bir kavramın olası en belirgin temsili, ideoplastik anlamda taklittir; ve ilkel sanatın soyutlamasının bu niteliğini, kendisi soyut olan bir kavramı sadakatle temsil etmesi gerçeğiyle açıklayabiliriz. Demek oluyor ki ruh, bu denli soyut gibi olabilsin diye, mümkün olduğu kadar soyut tasvir edilmiştir ve ruhun farklı kişileştirmelerle tanrılaştırılması ne kadar ilerlediyse, sanat da o kadar somut ya da deyim yerindeyse natüralist oldu. Bu şekilde inatla savunulan taklit kuramının (kesinlikle doğanın taklidi anlamında olmasa da) ruhta daha derin bir anlamı olduğu keşfedilirse, yeni yapımızı desteklemek için eski estetiğin ikinci tartışmalı ilkesini de kullanabiliriz. Sadece güzellik için var olan bir sanata yöneltilen amaçsızlık suçlaması ne ilkel sanat açısından ne de modern sanatçının bireysel yaratıcı dinamizmi açısından savunulamaz. Sanatın bir amacı olduğu, hatta muhtemelen çeşitli amaçlara hizmet ettiği su götürmez –ancak amaçlar somut ve pratik değil, soyut ve manevidir. Her şeyden önce ilkel sanatın, Vatter'ın işaret ettiği gibi (a.g.y., s. 103), caydırma, büyü, tılsım gibi belli bir amacı vardır; ve bu amaca, ilkel insanların doğaüstü ideolojisini somut ve anlaşılır kılarak ulaşır. Bu noktada onun değeri, işlevi ve dolayısıyla estetik değerlendirmenin sonraki aşamalarında sağladığı tatmin onun güzellik kavramından çıkar –bu güzellik kavramı başlangıçta, hatta Yunan felsefesinde bile tatmin edici ve faydalı olan iyi kavramıyla örtüşüyordu.

Dolayısıyla sanat ile din ilişkileri, çok sık tartışılsa da bizim bakış açımızdan yeniden ele alınması gereken bir mesele gibi görünmektedir; bu meseleye burada girmeyeceğiz, ancak kişiliğin gelişimine odaklanan bir tartışma sırasında şimdiye kadar şüphe duyulmayan bağlantılara biraz ışık tutacağız. Hiç şüphe yok ki, sanatın tarihi zamanlarında bile din, onu çağdaş ruh kavramını nesnel ve somut biçimde temsil etmek için bir araç olarak kullanmıştır; ama sanki insanlık ruha ilişkin soyut fikirler oluşturamayacak kadar olgunlaşmamış gibi, deyim yerindeyse "açıklayıcı olarak" kullanmadı sanatı. Ruhun varlığını *kanıtlamak* için onun somut, resimsel ve gerçek hâle

getirilmesi ve yok edilemezliğini göstermek için madde formunda sunulması *gerekiyordu*. Bu nedenle, biz ruh kavramındaki değişikliklerin etkisi altında zamandan zamana değişen bir iradenin ifadesini sanat formunda (üslup) bulmakla kalmıyoruz sadece, ayrıca aynı ilke sanatın içeriği –dinsel olduğu sürece– için dahi geçerlidir; ve aslında o, bir tanrı kavramında yoğunlaşmadığı yerde bile, en başından beri, duyular üstü olana bu adı verebiliyorsak dinseldir. Bu nedenle, ruhun somutlaşmasına ve onun tanrıdaki görsel temsiline yönelen şey, kusurlu bir soyutlama yeteneği değil, *ruhu nesnelleştirme ve böylece ona varlık ve dahası, sonsuzluk kazandırma iradesidir*.

Burada, ilkel sanatın gelişiminin ve din tarafından içtenlikli kullanımının bir dinin oluşumuna ne ölçüde katkıda bulunduğuna ve din için ne kadar önemli olduğuna ilişkin ilginç bir meseleye geliyoruz; başka bir deyişle, ruhu nesnel bir biçimde sergilemenin ve Tanrı'ya kişilik kazandırmanın tek yolu sanatta yattığı için animizmden dine geçişin (yani ruh inancından Tanrı inancına) ancak sanat yoluyla mümkün olup olmadığı sorusuyla karşı karşıyayız.[4] Sanatın bir zamanlar daha soyut olduğu kesin gibi görünmektedir, çünkü sanatın amacı mümkün olan en doğru kopyalamayla var olmayana varlık kazandırmaktı. Gelişim sürecinde sanat daha somut hâle geldi sadece; başka yerlerde de gösterdiğim gibi, diğer tüm ideolojiler ve bu ideolojilerden doğan insani kurumların gelişimi de sanatla aynı kaderi paylaşır. Sanat doruk noktasına, Yunan eserlerinde olduğu gibi, Klasik üslubun bireysel sanat yaratımıyla ulaşmıştır. Orada bizzat insanın kendisi –tüm doğallığıyla ama aynı zamanda idealize edilmiş güzellikte– ölümsüz bir ruhun aracı hâline gelmişti ve Doğu tanrıları gibi ruh inancının salt bir temsilcisi değildi. *Bu anlamda sadece ruhun gelişimi sanatla başlamamış, ayrıca ruhun insanileşmesi süreci dinde değil, sanatta kendini tamamlamıştır*. İnsanı kalıcı malzemede ete kemiğe büründürmek suretiyle nihayetinde ona, bedensel formunun geçiciliği nedeniyle mutlak bir ruh kavramında soyutladığı ruhu yeniden yüklenme cesaretini veren sanattı.

Böyle bir bakış açısından bakıldığında sanat, din ile aynı ruhtan doğmasına rağmen, yalnızca ondan daha uzun ömürlü görünmekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekte onu tamamlıyor. Eğer din, tartışılmaz bir şekilde, ancak sanatın yardımıyla ruh inancının ötesine geçebilseydi ve dahası, benim inandığım gibi, dinin tamamlanması anlamına gelen ruhun insa-

[4] Daha sonra buna, Tanrı'nın her temsilini putperestlik diye kınayan ve bunun sonucunda hiçbir sanat üretmeyen Yahudi halkının bariz istisnası teşkil etmesine değineceğiz.

nileştirilmesi, sanat tarafından gerçekleştirilseydi, o zaman din neredeyse sanatın bir geçiş aşamasına gömülüp kalırdı. Bu elbette bir tutum meselesidir –ama şu kadarı kesin ki, sanatın gelişimi her zaman dinin ötesine geçmiştir ve onun en yüksek özgün başarıları katıksız dinsel sanatın dışında kalmaktadır; modern zamanlara kadar sanat kendini bu etkiden tamamen kurtardı ve hatta dinin yerini aldı. Ancak bağımsızlığa yönelik bu eğilim, tüm sanatsal yaratımların doğasında esas olan ve kendi tartışmamızla mantıksal açıdan çelişmesine rağmen, yaratıcı dürtünün belirleyici ve belki de en önemli yanını tek taraflı bir kurama feda etmediğimiz sürece kabul etmemiz gereken bir dinsizliğe (hatta din karşıtlığına) tekabül eder. Kişisel yaratıcılık, dünyanın yaratıcısının kolektif yüceltilmesine değil de yaratıcı kişilikteki bireysel ölümsüzlük arzusuna her zaman boyun eğmesi anlamında din karşıtıdır. Bireysel sanatçı, kişisel dualizmini toplumsal bir telafiyle aşmak için, en geniş anlamıyla dinsel olanın ilk sırada yer aldığı kolektif formları elbette kullanır. Ama aynı zamanda eserine kendi kişiliğinin damgasını vurarak bireyselliğini kolektif kitleden korumaya çalışır. Bu nedenle, Rudolf Kautzsch, *Die bildende Kunst und das Jenseits* (Jena, 1905) başlıklı kısa ama değerli makalesinde, dinin sanat için bir handikap olduğu gerçeğini vurgularken oldukça haklıdır; nitekim biz de yaygın sanat kuramları üzerine yaptığımız incelemede, üstün-insana yüklendiği türden güçlü kişiliğin veya yapıcı bireyselliğin geliştiği dönemlerin her zaman sanatsal üretkenliğin en yüksek dönemleri arasında olduğunu gördük.

Bu canlanış dönemleri arasında, kendine bel bağlayan paleolitik insanın tarihöncesi sanatından, Klasik Yunan sanatından ve Rönesans sanatından bahsettik. Ya bireyci olan ya da belli bir kişilik kültü tarafından taşınan tüm bu dönemler, Mısır, Hristiyan ve hatta bir dereceye kadar Gotik sanatının soyut ve katı üslubunun aksine, *kesinlikle doğanın bir taklidi olmayan, daha ziyade fosilleşen sanat formlarının organik bir dirilişi olan* canlı bir natüralizmi gözler önüne serer. Giriş bölümünde bu antitezin psişik anlamını ve psikolojik açıdan nasıl anlaşılabileceğini belirtmiştik. Din *kelimenin tam anlamıyla* kolektif bir ideolojidir; din, bireyin bağlanma ihtiyacından kaynaklanan ve onun daha yüksek güçlere tabi olmasını ima eden güçlü bir grup ihtiyacından ve kitle bilincinden doğabilir ancak. Yaratıcı kişiliğin yaratıcıya tâbi olması gibi, aslen kendini hissetmekten doğan sanat da daha sonra dine tâbi olur. *Din, ölümsüzlüğe duyulan toplu inançtan doğar; sanat ise bireyin kişisel bilincinden neşet eder.* Tek tek sanatçılarda kolayca izini sürebileceğimiz, sanat ile din arasındaki çatışma, sonuçta bireysellik ile ko-

lektivite arasındaki bir çatışmadır, yaratıcı sanatçının kendi benliğinin iki dürtüsünün dualist kavgasıdır. Bu anlamda, sanat ile din arasında karşılıklı bağlılık söz konusudur, ancak en başından beri aralarında yürüyen bir karşıtlıkla birlikte. Zira bir yanda sanatçı ölümsüzlüğe yönelik kendi itkisini kolektif kılmak için dine ihtiyaç duyarken, din de soyut ruh kavramını somutlaştırmak için sanatçıya ihtiyaç duyar; diğer yandan sanatçı bireyselliğini kolektif ideolojilerden ayrı olarak ebedileştirmeye çalışırken, din toplum lehine bireyi inkâr eder. Böyleçe sanat son kertede kolektivistliğin karşıtı olmakla birlikte, özellikle çağdaş din ve ona bağlı üslup gibi çeşitli toplumsal ideolojileri kullandığı da bir gerçektir; zaman zaman kişiliğin gücüyle onları yenmek için bile olsa bu kolektif ideolojilere ihtiyacı vardır. Bu gerçek güçlü bireyciliğiyle bu çağın, güçlü kişiliğin ve bunun sonucunda dine yabancılaşmanın damgasını vurduğu diğer çağlar gibi büyük bir sanat üretememiş olmasının nedenini açıklayabilir belki. Diğer dönemler hem güçlü dinsel ve din karşıtı akımlara hem de parçalanmakta olan günümüz toplumunun yoksun olduğu diğer güçlü kolektif ideolojilere sahipti. Günümüzde, dinsel inancın çöküşüyle birlikte, sanatçıya ölçülemeyecek kadar fazla değer verilmiş olsa dahi bu, benzer şekilde çöken bir kişilik kültünü yeniden kurmak için olsa olsa son bir çaba gibi görünmektedir; fakat bu çabada kolektif inanç konusunda olduğumuz gibi aciz durumdayız.

Evet, sanatçının insanileştirilmiş bir tanrının yaratıcı temsilcisi olarak dünyadaki dinsel kahraman rolünü oynadığı bir zaman dilimi vardı muhtemelen: yani tanrısal kıvılcımda, ölümsüz ruhta yatan deha kavramının ve onun içeriğinin ortaya çıktığı bir zaman dilimi. Ama yaratıcı sanatçının kişiliğini anlamak istiyorsak; bir müddet bu deha kavramının tarihine dönmeliyiz; çünkü bu kavramdan önce dahiler yaşamış olsa da söz konusu kavram her zaman varolagelmiş değildir. Bu kavramın doğuşunun gerekliliği ve sadece son aşamalarının bizim bildiğimiz bir kişilik kültüne dönüşmesi, bana öyle geliyor ki bu kolektif ideolojilerin bitmeyen çatışmasının ve sonunda yeni bir insanlık modelinin onlara galebe çalmasının sonucudur. Bu yeni insanlık modeli ilkin Yunanistan'da ortaya çıkmış ama sonra Batı Avrupa için İtalya'da yeniden doğmak zorunda kalmıştır. Zira Yunanistan, olağanüstü kişilik-kültürüne rağmen, zikrettiğimiz insanlık modelini tanımlayan güçlü bir ulusal fikre sahipken, Rönesans döneminde dinsel ve ulusal sınırların üzerinde yükselen ve kolektif Hristiyanlıkla rekabet edebilen bir dünya hümanizmi saltanatı kuran Avrupai yeni bir kişisel bilinç ortaya çıktı.

Rönesans ile 18. yüzyıl arasında gelişen deha [genius] kavramı, sanatçı tarafından yeni bir ideoloji olarak yaratılmıştı ve bundan böyle bir üretim aracı hâline geldi, tıpkı daha önce ruha duyulan kolektif inançtan türeyen soyut üslup kavramı gibi. Fakat Zilsel'in deyişiyle bu yeni "deha dini",[5] artık bir kolektiviteye değil de bir insan tipine odaklanıyordu; o gerçekten de artık sanata, üsluba değil de tamamen sanatçıya vurgu yapan bireysel ve hatta psikolojik bir olguydu. Bu dehanın doğduğu Rönesans döneminde, Ortaçağ, Hristiyanlığın kolektif ruhundan kurtulmuş ve bir kez daha kişiliğe yönelmişti. Şimdi ilk kez modern çağın yaratıcı sanatçısı ortaya çıkıyordu; onun bugünkü takipçileri ne eski çağların kolektif ideolojisine ne de bir Michelangelo, bir Shakspere, bir Rembrandt, bir Goethe gibi en büyük sanatçılarımızı yetiştiren bireysel deha dinine inanmadan sanatlarını icra etmektedirler. Çağlarına bağlı olan bu tür şahsiyetler, hâlâ Gotikte hüküm süren kolektif sanata şiddetle karşı çıkarlar. Sayısız taklitçilerine rağmen onlar biricik ve benzersizdirler, çünkü bireyseldirler; ve yalnızca kişilikleri ve ondan doğan eserleri değil, aynı zamanda tüm ideolojileri de bireyseldir, çünkü o ideoloji deha kavramından doğar ve ancak bu kavram sayesinde varlık kazanır. Bizim nazarımızda "dâhi" tipinin temsilcileri olan bu zatlar, dinsel formda Tanrı'nın sureti ile başladığını gördüğümüz aynı süreci ve başarıyı yeryüzünde bireysel olarak gerçekleştirirler. Deha kavramı, mitsel kökeni itibarıyla, ölümsüz ruhun, kişiliğin ister bir çocuk isterse de bir eser olsun, ölümsüz olanı doğurabilen parçasının bir *temsilidir*.

"Genius" kavramı esasen erken Roma dönemine dayanır; o dönemde bu kavram, "Juno" diye adlandırılan ve Mısır'da "Ka" ve Yunanda "daimon"a karşılık gelen kadının karşısında, erkeğin kişisel koruyucu ruhu anlamına geliyordu. Farklı ruh doktrinlerinde farklı biçimlerde temsil edilen bu erkeğin psişik ikizi kavramını tartışmaya girişmeden, babanın hakkına dayanılarak inşa edilmiş Roma kültürü anlayışındaki Genius kavramının sözlüklerde geçen "babalık eden" anlamını kazanmıştır. Ancak Otto,[6] Genius'ın eril üreme gücünün tanrılaştırılmış bir enkarnasyonu olarak mevcut açıklamasının bu kavramı bütünüyle açıklamadığını ileri sürmekte haklıdır. Böylece, Genius aynı zamanda kişinin doğum gününün de tanrısıdır; ve Otto, bu kavramın, babalık manasının yanı sıra soyun ve aslında

---

5 Edgar Zilsel: *Die Geniereligion; ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal* (Leipzig, 1918). Bu bağlamda ayrıca Jacob Cahan'ın daha eskiye dayanan çalışmasına bakınız: *Zur Kritik des Geniebegriffs* (tez, Berne, 1911).

6 W. Otto: *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens* (Berlin, 1923).

tüm yaşamın sürekliliği manasını da içerdiği sonucuna varmıştır. Filologların bu görüşü neden bu kadar pürüzlü bulduklarını anlamak zordur, çünkü o tam da kişisel üreme dürtüsünün kolektifleştirilmesiyle nitelenen babalık düzeni aşamasıdır. Dolayısıyla Roma'nın Genius kavramı, baştan beri, bireysel üreme dürtüsüne ek olarak, bireyin ötesine işaret eden kolektif bir öğe içermektedir; bu durum her ikisi de tamamen kişisel olan Mısırlı Ka ve Yunanlı daimon için geçerli değildir.[7] Bu nedenle o, hem bireysel hem de kolektif unsurları içermesi gereken toplumsal bir deha kavramı olmaya özellikle uygundu. Yine de sanatçının deha kavramı kolektif olmaktan çok kişiseldir ve bu nedenle yeni bir ideolojiye ihtiyaç duyar. Bu artık ortak bir ruh kavramından türetilen kişisel bir üslup özelliği olamazdı, kişilik bilincine bağlı bir *duygulanım estetiği* hâline gelmek zorundaydı.

Böylece, herhangi bir kolektif sanattan tamamen uzak ve yalnızca birkaç baskın sanatçı kişilikle ayırt edilen 18. yüzyıl, daha önceki çağların sanat ürünlerinden soyutlanmış bir estetik üretti. Öte yandan bu, uzun zamandan beri sanıldığı gibi evrensel çapta geçerli olan "sanat bilimi" değil, yeni bir sanat ideolojisiydi; ve şimdi çökmüş olan dinsel kolektif ideolojinin yerine, yeni dahi tipine karşılık gelen psikolojik bir sanatsal ideolojiyi koyacaktı. Dolayısıyla estetik, kolektif –ve dinsel– üslup kavramından değil, deha tipi kavramından doğan psikolojik sanat ideolojisidir. Worringer'in sözünü ettiği soyut üslup çok daha fazla kolektif bir ürün olarak görünürken, bizim Klasikçi estetiğimiz aslında bakışını daha ziyade Klasik sanatçıların bireysel sanat ürünlerine yöneltir. Worringer, sanat tarihi ile estetiğin uyumsuzluğunu, estetiğimizin Klasik duygulanım sanatının psikolojisinden başka bir şey olmadığı gerçeğiyle açıklarken kesinlikle haklıdır; ama muhtemelen her ideoloji ile onun somutlaşması arasında benzer bir uyumsuzluk olacaktır, çünkü gerçekten de bizim estetiğimiz ve ona karşılık gelen sezgisel (*einfühlende*) sanatımız arasında olduğu gibi, aynı zamanda Mısır ve Ortaçağ Hristiyanlığının dinsel sanatları ile sırasıyla onlar tarafından üretilmiş eserler arasında da bir uyumsuzluk söz konusudur.

Bir ideoloji ile onun somutlaştırılması arasındaki bu doğal uyumsuzluğa ek olarak, sanatsal yaratımda başka bir belirleyici faktör daha vardır;

---

[7] *Homerischer Seelenglaube: geschichtliche Grundzüge menschlicher Seelenvorstellungen* (Berlin, 1925) adlı kitabında E. Bickel, bu değişik ruh kavramlarının sonunda geç Yunan döneminde, Hıristiyan ruh kavramının zemini hazırlayan yeni bir psişe kavramına nasıl dönüştüğünü yetkin bir dille anlatır.

eğer estetik, kendi yasalarını mutlak kılma peşindeyse, zikrettiğimiz faktörü tamamen göz ardı etmek zorundadır; ve bu faktör de belki genel ideolojiyle büyük ölçüde paralel giden ama hiçbir şekilde onunla örtüşmeyen kendi ideolojik sistemiyle sanatçının kişiliğidir. Psikoloji ile estetik arasındaki sınırlarla ilgili bu sorunları daha sonraki bir bölümde ele alacağız; burada Worringer'in bile sanat ve üslup biçimlerini, onların estetik etkileri açısından ele alırken yaratıcı kişiliğin etkisini küçümsediğini, öte yandan gerek soyut sanatın gerekse sezgisel sanatın önemini vurguladığını söylemekle yetinelim.

Doğrudur, belki de muhteşem argümanının doruk noktası olan bir özetlemede Worringer, bu estetik düalizme karşı psikolojik zaferin, tüm estetik deneyimin kökeninde yatan ve bazen sezgiyle (*Einfühlung*), bazen de soyutlamayla elde edilen kendini feda etme isteğinde bulunduğunu söyler. Ancak, psikoloji alanında ne kadar ilerlerse ilerlesin, tüm estetiğe içkin bir zorunluluk olan bir anlayışla yaratıcı kişiliği ihmal etmişsek veya onu yeteri kadar anlamamışsak, bizi yanıltacak olan işte sanatın bu nihai psikolojik sorunlarıdır. Zira estetik, doğası gereği ancak bir sanat eserinin etkisiyle ilgilenebilir ve onun bir sanatçı tarafından yaratılışını ancak teorik düzlemde eserin alımlayıcısından yaratıcısına doğru fikir yürüterek hesaba katar. Ancak bu sonuç, dolaylı doğası bir yana dursun bir yanılgıdır; çünkü biz (ya da en azından ben, kendim) üretken kişilik üzerine yapılan bir çalışmayla ikna olduğumuz için, bu kişilik ile üretken olmayan tip arasında yalnızca niceliksel değil, niteliksel bir farkın da olduğunu göz ardı edemeyiz. Aşikâr olan niceliksel fark, bu şekilde alımlayıcıdan yaratıcıya doğru fikir yürütmenin sağlamlığına şüphe düşürmeye tek başına yeterli olacaktır; niteliksel fark ise, oyun dürtüsü ve estetik hazla ilgili bölümde en azından öne sürmeye çalışacağım tamamen yeni bir yaklaşımla sorunu ele almayı gerektirmektedir. Yine de daha başlangıçta bile bana apaçık görünen şudur ki, psikolojik estetik tarafından biçimlendirildiği hâliyle sezgi (*Einfühlung*) kavramına, bir alımlama bakış açısıyla ulaşılırken, Worringer'in sezgi kavramıyla çelişik bulduğu soyutlama kavramı daha ziyade yaratıcı sanatçının ruhsal tutumuna atıfta bulunur. Her hâlükârda burada, Worringer'in bütüncül yorumuna atfedilemeyecek olsa da tüm estetikte karşımıza çıkan bir kavramsal belirsizlik söz konusudur. Bana öyle geliyor ki Aristoteles'in zamanından beri bu belirsizlik şu zımni varsayımla başlamıştır: Sanatçı amaçladığı etkiyi onun olgusal biçimiyle sunmaya niyetlenir ve bu nedenle yapıtın alımlayıcısında ve özellikle estetik eleştirmeninde gözlemlenmesi

beklenen psikolojik deneyimler ve psişik süreçlerin aynısı yaratımda, en azından potansiyel olarak yer alır.

Hiç kuşkusuz sanatçı bazı durumlarda yapıtında belirli bir kavram etkisi yaratmayı amaçlar ama bu, özellikle yaratıcı sanatçının bireysel yapıtında kesinlikle bir kural değildir, çünkü burada sanat yapıtı esasen sanatçının kişiliğinin bir ifadesidir. Her ne kadar büyük sanatçıların itirafları genellikle eseri yaratmanın verdiği mücadeleyi ve ıstırabı anlatsa da sanatçının zaman zaman yaratımından haz ve tatmin aldığı su götürmez bir gerçektir. Ancak psikolojik açıdan birbirini tamamlayan yaratıcı tip ile alımlayıcı tip arasındaki temel farklılık, bu tür delillerden etkilenmez. İster yaratıcı isterse de alımlayıcı tarafından duyumsansın estetik haz, nihayetinde kendini feda etmektir; oysa yaratıcı dürtünün özü kendini ortaya koymaya yönelik öncekine tam karşıt bir eğilimdir. Ancak burada yine, bu karşıtlığı, sanki mutlakmış gibi ifade etmemizi gerektirecek biçimde kurmamaya dikkat etmeliyiz. Daha çok kendini yadsımayı içeren diğer kolektif itaat dönemlerinin aksine güçlü bir bireyciliğin veya özel bir kişilik gelişiminin, yaratıcılıkta kendini sergilemeye yönelik eğilimini ifade ettiği dönemler olabilir. Başka bir deyişle, temel çatışma olduğunu gösterdiğimiz birey ve topluluk dualizmi burada da psikolojik bir biçimde ve çeşitli sanat formlarıyla ilişkisi içinde ortaya çıkar. Kolektifleştirici eğilimiyle dinin nihayetinde sanatı kısıtladığını saptasak da bu aslında yalnızca, dinin etkisi altında başka bir sanatın gelişip serpildiği ve bu sanat içinde bireysel sanat ifadesinin aykırı olduğu için engellendiği ve bu ifadenin de yine kolektif sanatı yeni sanat yollarına zorlayacak şekilde tepki gösterdiği anlamına gelir. Her hâlükârda, eğer yaratıcı kişiliğin deha kavramından doğup geliştiğini yerli yerince anlayacaksak, kendini yadsıma dürtüsünün karşısına kendini ortaya koyma dürtüsünü koymamız psikolojik açıdan kaçınılmaz görünüyordu.

Her ne kadar bu sanatçı tipi yalnızca Rönesans ile doğmuş ve deha kavramından gelişmiş olsa da daha önce kendini ortaya koyma dürtüsü anlamında yaratıcı bir tip olarak yaşamış olsa gerektir, çünkü aksi hâlde sanat, özellikle de tarihöncesi insanın çarpıcı bir şekilde natüralist sanatı mümkün olmazdı. Sanatçı tipine ilişkin psikolojik bilgimiz ancak Rönesans ile başlar; ve orada zaten –sanatsal, sosyolojik ve psikolojik açılardan– farklı bir şeyi işaret eder ki biz bunun daha önceki dönemlerin sanatçılarında bulunduğunu ancak varsayabiliriz. *Psikolojik açıdan*, modern sanatçı tipimizde son yansımasını gördüğümüz deha kavramı, yaratıcı bir kişilik olarak insanın tanrılaştırılmasıdır: böylece (Tanrı'nın şanına önem veren) dinsel

ideoloji bizzat insana aktarılır.[8] *Sosyolojik açıdan* deha kavramının anlamı, "deha"nın bir tip olarak, toplum için en yüksek değere sahip bir kültür faktörü olarak yaratılması ve tanınmasıdır, çünkü deha tanrısal kahramanın rolünü yeryüzünde üstlenmektedir. *Sanatsal açıdan* deha kavramı, daha sonra formüle edilmiş yasa olarak estetikte görünen ama tanrısal yaratıcı gücünde zaten özgür ve özerk olan ve kendi içinden yeni biçimler yaratan örneklere gerçekten hâlâ bağlı olan bireysel üslubu ima eder. Tanrı'dan azade olan bu sanatçının kendisi tanrı hâline gelir, çok geçmeden kolektif üslup biçimlerini ve onların estetikteki soyut formülasyonunu aşar ve bundan dolayı yasalara tâbi olamayacak bireysel bir doğanın yeni biçimlerini inşa eder. Nitekim bizim 18. yüzyıla ait Klasikçi estetiğimiz, kendini yaratan kişiliğin bireysel *Sturm und Drang*[9]* çabasıyla parçalanmadan önce Klasik biçimleri –tamamen olmasa da en azından soyut formülde– kurtarmaya yönelik son bir girişim olarak görünür. Estetik burada sanatın psikolojik gerekçesini kendi içinde bulmaya yönelik son girişim olarak ortaya çıkar; bu psikolojik gerekçe, tam da sanatçının psikolojik deha tipinde kendini haklı çıkarmasına tekabül eder.

Sanat için sanat (*l'art pour l'art*) ideolojisi burada başlar ve yine burada tüm sanatsal psikolojinin kaynağı yatar; ve her ikisi de deha kavramının doğuşuyla başlar. Psikoloji elbette (en azından kişilik sorunu bahsinde) genç bir bilimdir, bu nedenle onun elde ettiği en son sonuçlarla işe başlamak en iyisi olacaktır; bu sayede psikolojinin, bu sorunların açıklığa kavuşturulmasına hangi katkıyı yaptığı ve hangi hususların hâlâ belirsiz kaldığı konusunda net bir fikre sahip olabiliriz. Şimdi, bu alandaki en son açıklamalar, şaşırtıcı bir dürüstlük ve fikir birliği ile, kişilik psikolojisinin, dehanın veya (bilimsel ifadeyle) üretken kişiliğin anlaşılmasına çok az yardımcı olduğunu veya hiç yardımcı olmadığını gösterir;[10] dahası, o muhtemelen hiçbir zaman

---

8 Bu kitabın önüne eklenen, Pico della Mirandola'nın insan onu üzerine söylevinden yapılan alıntıyı Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*), "bu kültürel dönemin en asil başarılarından biri" diye tanımlar.

9 * *Sturm und Drang* [Fırtına ve Coşku]: Deha Çağı veya Deha Dönemi olarak da bilinen Fırtına ve Coşku, yaklaşık 1767 yılından 1785'e kadar, özellikle 20 ila 30 yaşlarındaki genç yazarlardan oluşan Aydınlanma Çağının edebiyat akımı anlamına gelmektedir. Adını, Alman şair Friedrich Maximilian Klinger'in Fırtına ve Coşku (Sturm und Drang) isimli dramasından almıştır (ç.n).

10 B, Kretschmer: *Geniale Menschen* (Berlin, 1929; 1919 tarihli konuşmaların yeni basımı); W. Lange-Eichbaum: *Genie-Irrsinn und Rubm* (Münih, 1928); P. Plaut: *Psychologie der produktiven Persönlichkeit* (Stuttgart, 1929).

hiçbir şeye katkıda bulunmayacaktır, çünkü nihayetinde biz bireysel kişilikteki spesifik ifadelerinde anlaşılmaz kalan dinamik faktörlerle uğraşıyoruz. Bu da onların ne önceden belirlenebileceğini ne de *mukabiline şamil şekilde* bile tamamen açıklanabileceğini ima eder; nitekim bence de aslında kişiliği, hatta böyle bir insanı bile tamamen bireysel bir psikolojiyle anlayamayız.[11] Her hâlükârda, sanat mefhumunun üretici kişiliğin çeşitlerini ya da onların çeşitli başarılarını tek bir bakış açısı altında toplayamayacak kadar dar olduğu her zaman kanıtlanmıştır; diğer yandan, üretken kişilikle ilgili psikolojik kavram, sanatsal üretimi açıklayamayacak kadar genişti. Zira psikolojik açıdan konuşacak olursak, hiçbir zaman bir sanat eseri ya da aslında yaratıcı herhangi bir şey üretmeyen üretken kişilikler vardır; hakeza şair, plastik sanatçıdan, müzisyenden veya bilimsel olarak üretken tipten o kadar farklı olabilir ki hepsini tek bir başlık altında toplamak imkânsız olur.

Gençlik çalışmalarımda zaten "artist manque" [kayıp sanatçı] gözüyle baktığım belli bir nevrotik tip üzerine yaptığım incelenmeler bana, yaratıcı kişilik sorununa bu analiz temelinde yeni bir yaklaşım kazandırdı. Bu tür vakalarda ya gerçekten üretken olsalar da (dinamizmin üretici gücüne sahip olduklarından) hiçbir şey üretmeyen bireylere ya da ifade olanaklarının kısıtlanmış olduğunu hisseden sanatsal açıdan üretken insanlara rastlarız. Freud'un terapisinin gösterdiği gibi, ketlenmeyi ortadan kaldırılmak için bu tipler üzerinde yapılan saf psikanaliz, birey olarak onların davranışlarıyla ilgili önemli ölçüde bilgi sunsa da yaratıcı sürecin psikolojik açıdan anlaşılmasına hiç katkıda bulunmamıştır. Freud'un kuramının sanatsal süreç hakkında bize sunabileceği tek somut açıklama, sanatsal üretkenliğe yönelik dürtünün cinsel dürtüden kaynaklandığını ileri sürmekti. Ancak (sanatçıların psikolojisi üzerine yaptığım ilk çalışmamda benim de kabul ettiğim) bu açıklamanın, deha kavramında (*gignere*: vücuda getirmek) zaten açık olan bireysel anlamın salt bir tekrarı olduğu için gerçekte bizi daha ileriye götürmediğini görmek kolaydır. Ancak psikoloji, cinsel dürtüden seks eyleminin değil de sanat eserinin ortaya çıktığını açıklayamıyordu ve bu sonsuz uçurumu kapatmak için başvurulan tüm kavramlar –"telafi", "yüceltme" vb. – burada farklı, daha yüksek ve sembolik bir şeyle karşı kaşıya olduğumuz gerçeğinin sadece psikolojik tercümelerinden ibaretti.

[11] Örneğin, sanatçıda (Michelangelo, Shakespeare) eşcinselliğin bireysel bir psikolojik açıklamasına ulaşılamayabilir (Michelangelo, Shakspere) ve yine de belli bir sanatçı tipinin neden eşcinsel olduğu ve neredeyse zorunlu olarak eşcinsel olması gerektiği anlaşılabilir (bkz. s. 52 ve sonrası).

Freud'un yeni yorumunda sanatsal yaratıcılığın aydınlatılması için çok şey vaat ediyor gibi görünen rüyaların da sorunun daha dikkatli kavranmasıyla birlikte bizi yüzeysel bir analojinin ötesine götürmekten aciz olduğu ortaya çıkmıştır.[12] Hepimiz rüya görmesi ve rüyalarımızda hepimizin (Schopenhauer'ın incelikli karşılaştırmasında değindiği gibi) Dante veya Shakespeare ayarında birer şair olmamız gerçeği, Schopenhauer'a göre hepimizin uykuda yaptığı şeyi, Dante veya Shakespeare'in uyanıkken yapmasını sağlayan şeyin ne olduğunu bizim bilmediğimize dikkatimizi çekmek için yeterlidir. Bu sanatçıların hepsi (benim ifade ettiğim gibi) donanımlarına ve yaratıcı rüya-fantezilerine belli bir sanat ideolojisini eklerler. Böylece şu soruya geri dönüyoruz: Bireyleri bunu yapmaya iten ve onlara bunu yaptırabilen şey nedir ve hangi psikolojik önkoşullar bunu mümkün kılmaktadır? Eğer soruna, üretken nevrotik tipin incelemesi açısından yaklaşırsak –yani bugün yaşayan sanatsal tiple başlarsak– yaratıcı sanat için şu koşula ulaşırız: İster üretken ister engellenmiş olsun nevrotik, temelde kendini, kendi bireyselliğini, kendi kişiliğini kabul edemediği veya kabul etmeyeceği gerçeğinden muzdariptir. Bir yandan kendini aşırı eleştirir, diğer yandan da kendini aşırı idealize eder; yani eksiksiz gördüğü kendisinden öyle büyük taleplerde bulunur ki, onları elde edemeyişi yalnızca daha fazla özeleştiride bulunmasına yol açar. Buradaki amacımız doğrultusunda bu engellenmiş tipi ele alıp onu sanatçıyla karşılaştırırsak, sanatçının, bir anlamda, kendini eleştiren nevrotik tipin antitezi olduğu hemen anlaşılır. Bununla sanatçının kendini eleştirmediğini kastetmiyoruz; doğrusu o, sanatçı kişiliğini kabul ederek nevrotiklerin boş yere çabaladığı şeyi başarmakla kalmaz, bunun çok ötesine geçer. O hâlde yaratıcı kişiliğin önkoşulu, kendini sadece kabul etmekle yetinmeyip aynı zamanda fiilen yüceltmesidir.

Deha dini ve kişilik kültü böylece yaratıcı bireyle birlikte ve onun şahsında başlar; o, deyim yerindeyse kendini sanatçı ilan eder, her ne kadar bu ancak içinde yaşadığı toplumun bir deha ideolojisine sahip olması, onu tanıması ve ona değer vermesiyle mümkün olsa da. Bu bizi doğrudan doğruya şu gerçeğe götürür: Kendi toplumunun sanatçı ideolojisinin yardımıyla kendine sanatçı gözüyle bakmayı bir kez başardı mı, o zaman üretken kişilik bu öz-iddiasını, mecburen eserleri ve hep yükselen başarılarıyla doğrulamalıdır. Böylece, zorunlu bir dinamikten başka bir şey olmayan sanatsal

---

[12] Rüya ve sanat konusu hakkında bkz. Friedrich von Hausegger: *Das Jenseits des Künstlers*.

yaratım süreci sorunu, önkoşuluna, yani bireysel kişiliğin yüceltilmesine gelip dayanır. Bu noktada, Riegl'in "sanat yapmaya yönelik mutlak irade" diye sözünü ettiği, Worringer'in ise nesnenin doğadan çıkarılıp alınması ve özü yeniden üreten soyut bir şematik biçimde ebedileştirilmesi diye tanımladığı şeyle verimli bir benzerlik elde ederiz. Kolektif soyut üslubun ilkel aşamasında nesneyle ilgili olan sürecin aynısının, özneyle ilişkili olarak bireysel sanatın ileri aşamasında gerçekleştiğini görürüz; başka bir deyişle, tıpkı nesnenin sanatsal biçimlenişiyle doğal çevresinden koparılması gibi birey de deha tipine bürünerek kendini yaşadığı toplumdan ayırır. Birey âdeta deha-ideolojisinin gerektirdiği tarzda kendini soyutlar ve böylece varlığının özüne, deha kavramındaki üretici dürtüye yoğunlaştırır. Aşağı yukarı şunu söyler: Benim baba olmaya değil de sadece yaratmaya ihtiyacım var.[13] Öte yandan, mevcut görüşümüzün yeniliği şurada yatar: *Bu yaratıcılığın bireyin bizzat kendisiyle*, yani daha önce deha tipini üstlenmesi diye tanımladığımız, *kişiliğin kendi kendini sanatçıya dönüştürmesiyle* başladığını öne sürmek için sağlam bir nedenimiz vardır. Dolayısıyla yaratıcı sanatsal kişilik, üretken bireyin ilk eseridir ve esasında onun başlıca eseri olarak kalır, çünkü diğer tüm eserleri kısmen bu ilk yaratımın tekrarlanan ifadesi, kısmen de dinamizmle doğrulanmasıdır.

Modern tipin incelenmesinden elde edilen, sanatsal kişilik gelişimine ilişkin bu kavrayışın iki avantajı olduğunu düşünüyorum; tüm kültürel oluşumun anlaşılmasında söz konusu incelemeye başvurulabileceği gibi, dahası (ancak geç karşılaşabildiğim bir sanat kuramına göre) sanatsal kişilik, tüm sanatsal üretimlerin başlangıcında zaten varlığını sürdürüyor gibi görünmektedir. Kimi modern sanat tarihçileri, ilkel sanatın kökeninin ne doğanın taklidinde ne de soyutlama dürtüsünde değil de bedensel süslemede bulunabileceğini varsayarlar. Bildiğim kadarıyla, Ernst Grosse, daha önce zikrettiğim sanatın başlangıcına dair kitabında (1894), vücut resminin süs dekorasyonundan önce geldiği hususunda ısrar eden ilk kişiydi; bilhassa Adam van Scheltema bu fikri tarihöncesi sanatı bile içerecek şekilde genişletmeye çalışmıştır (*Die altnordische Kunst*; 1923). Burada okuyucuyu daha sonraki bir açıklamaya yönlendirmek ve (bildiğim kadarıyla) bu görüşü savunan son yazardan alıntı yapmakla yetiniyorum; bu görüşe göre şunu söylemekte haklıyız: Modern sanatçı psikolojisinde gün ışığına

[13] Burada, belki de Schulte-Vaerting'in biyolojik bir geri tepme olgusu olarak gördüğü "cinsel üstün-insan" kuramıyla (1928) çok anlamlı bir bağlantı söz konusudur.

çıkarılan kendini yaratmaya yönelik eğilim, ilkel zamanlarda bile sanatsal yaratımın temel bileşenlerinden biridir. E. von Sydow (daha önce zikrettiğim kitabının s.173 ve devamında), "sanatın başlangıcının onun vücuda uygulanmasında yattığı" görüşünü kabul eder. Öte yandan, kendisinin seleflerinden söz etmez; açıkçası onu bu fikre götüren şey psikanalizdir. Böyle olsa bile, sanat sorunuyla ilgilenen psikanalistlerin, bu açıklama ilkesini sanat tarihine sokmak için Sydow'u beklemelerine gerek kalmazdı ve her hâlükârda bu, kendilerine yabancı olan bir görüşün onların nazarında bir doğrulaması olurdu. Zira bu sanat görüşü, Sydow'u, sanatsal dürtüyü cinselleştirmesinin çok ötesine götüren iradeci bir psikolojiyi öngörür; kendi durumunda ben, bu psikolojiye, ancak Freud'un libido teorisinin ötesine geçtikten sonra ulaşabildim.

Evet, doğrudur, Sydow her zaman olmasa da bazı durumlarda cinsel karaktere sahip, ilkel kabilelerdeki vücudun doğal biçimine kasıtlı müdahalenin altını çizer; bu müdahalelere örnek olarak kafatasının deforme edilmesi, kulakların, dudakların, burnun vb. delinmesi gösterilebilir. Ama dünyanın her yerinde rastlanan beden üzerine yapay resim ve dövmede bile cinsel açıklama tamamen geçersiz kalmaktadır; bu yüzden Sydow'un genellemesi, sanatın özellikle cinsel bir kökene sahip olduğunun bir kanıtı olmaktan çok, yaratmaya yönelik öz-bilinçli dürtümüzün bir örneğine benzemektedir.

> Sanat, herhangi bir yalıtık, müstakil eserde değil de insan vücudunun şekillendirilmesiyle biçimlendirici bir esnekliğe ulaşır ve bu noktaya, idealize edilmiş bir biçimlendirme iradesiyle itilir. Gerçekten de bu aşamada bile sanat formunun, doğada bulunduğu hâliyle insan formuna yakın bir destek sağlamakla kalmayıp aynı zamanda *kendi bağımsızlığının bir ifadesi olarak, kemikten, etten ve kandan oluşan doğal malzeme üzerine baskın bir biçim de dayatıp nakşettiği* doğrudur; böylece insana bu şekilde uygulanan sanat gerçekten *yeni bir yaratımı* başarır veya başarmaya çalışır. Beden sanatı ancak yetkinleştiğinde kendini bedenden ayırır ve kalıcı bir eserde bağımsız hâle gelir (a.g.y., italikler bana ait).

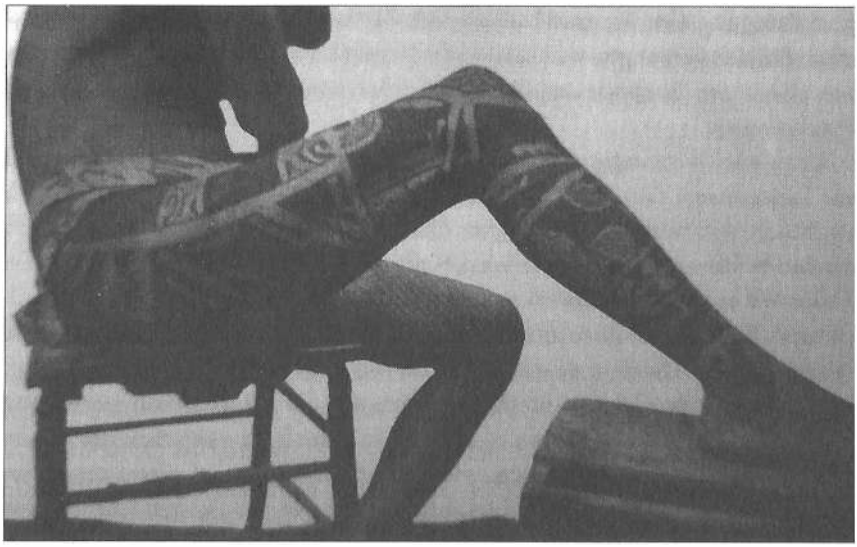
Yine de bu görüşü makul kılmak için, beden sanatının neden uygun süslemeye geçtiğine dair doğru bir açıklama yapmalıyız; nitekim bu soruna dair bazı ön açıklamalar yapılmıştır ama eğer "beden sanatının" önceliğini varsayıyorsak, buna göre şimdi ele almamız gereken kişiliğin gelişimine dair açık bir psikolojik anlayışı ortaya koymamız her zamankinden daha elzemdir.

Vücut sanatının temel ifadesi olarak, hakkında çok tartışma yürütülen dövmenin anlamı ne olursa olsun, en azından deriyi sertleştirmek ya da başkalarının çekiciliği ya da iğrenmesi gibi pratik amaçların büyük bir etkiye sahip olmadığı kesindir. W. Joest'in öne sürdüğü hâliyle dövmenin salt duyusal yorumu,[14] Jane Harrison'ın ünlü *Ancient Art and Ritual* kitabında vurgulandığı ve W. D. Hambly'nin konuya dair en son çalışmasında benimsediği gibi, günümüzde yerini büyüsel yoruma bırakmıştır.[15] Ancak bu büyülü beden resminin püf noktası hakkında bir fikir birliği yoktur. Daha sonra kendi görüşümüzü sunma fırsatımız olacak; burada sanatsal başarının da işin bir parçası olduğu şeklindeki genel çıkarımı belirtmekle yetinelim. Bu bağlamda, kimi dilbilimcilerin Almanca "malen" (resim yapmak) kelimesini, vücut izlerini (*Mal*) veya işaretlerini çizmekle ilişkilendirdiklerini belirtmek gerekir, tıpkı Tahiti dilindeki "tatu" kelimesinin, iz veya işaret anlamına gelen "ta" kökünden türemesi gibi. Gerek Amerikan Kızılderilileri gerekse Avustralyalılar ve diğer halklar arasında, tipik bir resim formu aslında kabilenin işaretidir ve belli bir toteme üyeliği işaret eder; bu nedenle bir anlamda yerel halkın ortak bir rozetidir. Onu bir topluluğa dâhil etmek için kişiliğinden sıyırır, öte yandan onu yalnızca etiketlemekle kalmaz, aynı zamanda onu belli başkalarından ayırarak bireysel önemini artırır. Her iki veçhe de bireyi hem bir kişilik hem de bir topluluğun üyesi kılan ergenlik törenlerini takiben dövmenin neden yapıldığını açıklar. Öte yandan, gerek Fijililer gerekse Eskimolar arasında yaygın olan, dövmesiz kalmanın, kişinin gelecekte öte dünyadaki mutluluğunu tehlikeye atacağı yönündeki inanç, dövmenin dinsel önemine ışık tutar; bu anlam aynı zamanda belli bir totem-toplumuna üyelikte de yatmaktadır. Böylece benliğin geliştirilmesi (ve hatta vurgulanması) ile birlikte kolektif sembol aracılığıyla herkesinkiyle eşitlenmesi olgusuyla karşılaşıyoruz; dolayısıyla aslında sanatın temel düalizmiyle insanın yaratıcı içgüdüsünün ilk aşamasında bile karşılaşıyoruz. Aynı şeyin Ortaçağ lonca üniformalarında da bulunduğunu ve bugün de bireyi komşularından üstün tutan ve onu, kendisinin ötesinde, büyük bir meslekî grubun veya sınıfın bir üyesi yapan çeşitli mesleklerin üniformalarında hâlâ var olduğunu hatırladığımızda, bu keşif tuhaflığını büyük ölçüde yitirip gayet makul görünür.

---

[14] *Tötowiren, Narbenzeichnen, und Körperbemalen* (Berlin, 1887).

[15] *The History of Tattooing and its Significance* (Londra, 1925).



K. Von Den Steinen: Markizienler ve Sanatları
(Berlin, 1931)

Bu açıdan bakıldığında, modern zamanların "Bohem" sanatçısının geçen yüzyılın sonlarında bile, onu bir "dahi" olarak damgalayan belirli bir kostüme, hatta geleneksel bir saç ve sakal kesim tarzına sahip olmasının sadece bir tesadüf olduğunu kabul edemeyiz. Sanatı meslek olarak seçmiş olan gerçek sanatçının kendine has bir tarzı, neredeyse özel bir hayatı vardı; ve aslında bir ideoloji tarafından belirlenen belirgin bir rolü oynamak zorundaydı; aynı şekilde, Dessoir'a göre, günümüzdeki aktör de nesne ile öznenin örtüştüğü ve sanatçının onun içinde ve onun aracılığıyla yaratımda bulunduğu malzemeyi bedenin oluşturduğu o bozulmamış sanatçı tipini temsil etmektedir. Dolayısıyla, bireysel "sanatçının sanatının" bu son aşamasında bile deha tipiyle karşılaşıyoruz; nitekim bizzat sanatçı, sanatsal yaratım için bir ideoloji işlevi gören kostüm ve tavırlarıyla bile bu deha tipine uymaya çalışır; tıpkı eski estetiğin ve daha da eski dinin, çeşitli zaman ve mekânların sanat ideolojilerini temin etmesi gibi. Yine de bunların *sanat* ideolojileri olduğu, yani dinsel sanatta olduğu gibi kolektif üslup yasaları ya da estetlerin sanatındaki psikolojik duygulanım yasaları olduğu gözden kaçmamalıdır; ancak bireysel sanatçının sanatının bu son aşamasında ister soyut ister duygusal olsun bir *sanat* ideolojisiyle ilgilenmiyoruz artık, onun yerine sanatçının ideolojisiyle ilgileniyoruz; bu da sanatsal yaratımın, din-

de olduğu gibi ruhun soyut bir itkisiyle ya da psikolojide olduğu gibi duyum estetiğinde değil de ebedileşmek için mücadele eden yaratıcı kişiliğin kendisinde haklı çıkarılması anlamına gelir.

Şimdi, Worringer haklı olarak, itkiden soyutlamaya doğru gelişen lineeer sanatı, sezgisel olan Klasik sanatın karşısına koysa da bunun yeterli olmadığı açıktır, çünkü burada diğer ikisi birbirinden ne kadar farklıysa, aynı şekilde her ikisinden de farklı olan üçüncü bir sanat türü söz konusudur. Modern sanatın bireye dayalı ruhsal tavrını ifade eden "soyutlama" ve "sezgi" ile paralellik taşıyan bir sözcük bulmak istiyorsak, bir "ifade" (expression) sanatından söz edebiliriz; aslında sözcük "ekspresyonizm" sözcüğü, bir grup modern sanatçı tarafından kendi sloganları olarak kullanılmıştır (Sydow, s. 117'ye göre, "psişik canlılık" olarak da adlandırılır). Ancak bizler de bu sanatın ortasında yaşadığımız için, salt estetik bir yargıdan psikolojik bir değerlendirmeye geçmek kat be kat zordur. Bu "modern sanatın" tarihsel bir karşılaştırmasını ve kültürel bir değerlendirmesini aramak fazlasıyla cezbedicidir; Worringer, garip bir şekilde, modern sanatı kendi başına herhangi bir "biçimlendirme iradesinin" ifadesi olarak kabul etmez, onu daha çok "yetersizliğin" bir ifadesi olarak görür, ancak bunun, önceki çağlara yetişme veya onları geçmeye yönelik aşırı bir arzunun sonucu olduğunu kabul eder.[16]

Önümüzdeki bölümlerden birinde, bugünkü kültürümüzün, ürettiği sanatta hangi sebeplerle saldırmak zorunda olduğunu tartışmamız gerekecek. Şimdilik, bu sanat formlarında, tüm yaratıcı sanatlarda ortak olan ve bu tür sanatı formların gelişimindeki diğer unsurlarla birlikte bulunduğu konuma yerleştiren bir niteliğin abartıldığını (ya da çarpıtıldığını da diyebilirsiniz) fark etmek daha önemlidir; soyut ve natüralist üslupları sadece sanat formları olarak değil, aynı zamanda psişik ifadeler olarak anlamaya çalıştığımızda da aynı abartıyla karşılaşıyoruz. O hâlde, burada ne üçüncü bir sanat türünü ne de aslında herhangi bir sanat türü ya da üslubunu değil, bazen soyut, bazen natüralist, bazen de bireyci olan manevi ihtiyaçları ele almamız gerektiğini göreceğiz. Burada estetik bir yargıya varmak bizim işimiz değil –en azından modern sanatçının psişik temelinin, Klasik ve soyut sanatın kökenlerine ve gelişimine ne ölçüde dayandırılabileceği sorusunu cevaplamadan önce. Yine de bu kitabın çözmeye çalışacağı bir sorun olan yaratıcı

[16] Wilhelm Worringer: *Künstlerische Zeitfragen* (Münih, 1921).

kişiliğin doğuşu, sezginin (*Einfühlung*) estetik yasası kapsamında yer alan sanat formuna yeni bir ışık tutacak, hatta biçimlendirmeye yönelik mutlak iradeyi son derece yalın ifade eden ilkel sanatın soyut üslubundaki henüz belirsiz olan diğer noktaların aydınlatılmasına da katkıda bulunabilecektir.

YAŞAMAK VE YARATMAK

Şarkıda sonsuza dek yaşayacak olan ilkin hayatta ölüp gitmelidir...
Schiller (Yunanistan'ın Tanrıları)

Deyim yerindeyse bu "sanatçının sanatının" yükselişinin ve anlamının izini sürmeden önce, ilkel sanat ideolojilerinden doğduğu için, belki de onun temel önkoşulunu, yani yaratıcı kişiliğin kendisini daha net bir şekilde tarif etmek yerinde olacaktır. Sanatsal üretimdeki tüm "bilinçdışılığa" (daha sonra döneceğimiz bir noktaya) rağmen, modern bireyci sanatçı tipinin daha önceki prototipindekinden daha yüksek bir bilinç derecesi ile karakterize edildiğine şüphe yoktur; buradaki bilinç sadece yaratıcı çalışmasının ve sanatsal misyonunun bilinci değil, aynı zamanda kendi kişiliğinin ve üretkenliğinin de bilincidir. Eğer, göründüğü gibi, soyut biçimler yaratan içgüdüsel sanatsal irade (Riegl), sanatsal gelişimin bu son aşamasında sanatçıda bilinçli bir sanatsal irade hâline geldiyse de bir insanı sanatçı olmaya yönlendiren fiilî süreç genellikle bireyin bilincinde olmadığı bir süreçtir. Başka bir deyişle, sanatçının kendi kendini sanatçı diye addetmesi diye tanımladığımız edim, kendi içinde, yaratıcı dürtünün kendiliğinden bir ifadesidir ve onun ilk tezahürü basitçe kişiliğin kendini biçimlendirmesidir. Bu tamamen içsel sürecin, bir kişiyi bırakın bir dahi, sanatçı kılmaya bile yetmeyeceğini belirtmeye gerek yoktur, çünkü Lange-Eichbaum'un dediği gibi, bunu yalnızca topluluk, kişinin çağdaşları veya gelecek kuşaklar ya-

pabilir. Yine de bir sanatçının kendi kendini etiketlemesi ve eğitmesi, tüm yaratıcı çalışmaların vazgeçilmez temelidir ve onsuz genel kabul görme asla gerçekleşmez. Görünüşe bakılırsa, sanatçının kendi üretken kişiliği üzerine ömür boyu süren çalışması belli aşamalardan geçer ve sanatı bu aşamaların başarısıyla orantılı şekilde gelişir. Büyük sanatçılar söz konusu olduğunda süreç, tüm yaşamları boyunca üzerinde çalıştıkları bir baş ya da gözde yapıta sahip oldukları gerçeğinde yansır (Goethe'nin *Faust*'u, Rodin'in *Cehennem Kapıları*, Michelangelo'nun *Julius'un Mezarı*, vb.); yahut asla vazgeçmedikleri ve kendilerinin ayırt edici bir temsili hâline gelen gözde bir temaları vardır (örneğin, Rembrandt'ın otoportreleri gibi).

Öte yandan sanatçının bu kendini oluşturma ve yetiştirme süreci, yaşamı ve deneyimleriyle yakından bağlantılıdır. Bu nedenle bir sanatçıda yaşamak ile yaratmak arasındaki ilişkiye dair bu temel sorunu incelerken, bu iki alanın birbiri üzerindeki karşılıklı etkisinin bir kez daha farkında olarak ilerliyoruz. Tüm psikografi ve patografi (birini diğeri aracılığıyla açıklamaya yönelik asli çabasıyla), ifadesini aynı ölçüde deneyimde ve üretkenlikte bulan yaratıcı dürtü, her ikisinin de temeli olarak kabul edilmediği sürece yetersiz kalacaktır. Zira daha önce Schiller üzerine yazdığım (1905'te) denememde izah ettiğim gibi, yaratıcılık aynı ölçüde sanatsal üretimin ve yaşam deneyiminin kökeninde yatar.[1] Demek oluyor ki, yaşanmış deneyim ancak iradi yaratıcı dürtünün ifadesi olarak anlaşılabilir ve burada sanatsal üretimin alanı ile fiilî deneyimin alanı buluşur ve örtüşür. Öyleyse yaratıcı dürtünün kendisi önce ve esasen kişilikte tezahür eder ve böylece sürekli yoğrulan kişilik aynı şekilde sanat eserini ve deneyimi üretir. Bu yeni bakış açısı ile öncekiler arasındaki ayrımı oldukça keskin bir şekilde ortaya koymak için, sanatçının kendi deneyiminden hareketle yaratmadığı (örneğin Goethe kesinlikle öyle görünür), neredeyse ona rağmen yarattığı söylenebilir. Zira sanatçıdaki kendini ölümsüzleştirme eğiliminden kaynaklanan yaratıcı dürtü o kadar güçlüdür ki, egosunu yiyip bitiren geçici deneyime karşı kendini sürekli korumaya çalışır. Sanatçı yalnızca, kendisi için fanilik ve çürüme anlamına gelen *gerçekliği* deneyimlemekten elde ettiği tüm tecrübelerle hayata sığınırken, biçimlendirdiği tecrübe, kendini ona bir yaratım olarak dayatır ve sanatçı da aslında onu bir sanat eserine dönüştürmeye çalışır. Her ne kadar tüm sanatçı psikolojisi "deneyim" üzerine odaklanmış

[1] *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (III ve XVI. bölümler). Aynı fikre daha sonra Simmel'in *Goethe* (Berlin, 1913) kitabında da denk geldim.

gibi görünse de bu, ancak fani yaşamı kişisel ölümsüzlüğe dönüştürmeye çalışan yaratıcı dürtüyle açıklanabilir. Sanatçı yaratımında ölümlü yaşamını ölümsüzleştirmeye çalışır. Âdeta ölümü yaşama dönüştürmek ister, her ne kadar gerçekte yaşamı ölüme dönüştürse de. Zira yaratılan eser yaşamaya devam etmemekle kalmaz; o bir bakıma ölüdür zaten; hem onu neredeyse inorganik kılan malzemesi bakımından hem de yaratıcısı onu bir kez ürettikten sonra artık ruhen ve psikolojik açıdan bir anlamı kalmadığı için. Neticede sanatçı yeniden hayata sığınır ve yine kendi paylarına yalnızca ölümlülüğü temsil eden deneyimler oluşturur – ve onlar tam da ölümlü oldukları için sanatçı onları eserinde ölümsüzleştirmek ister.

Sanatçıda yaşam ile eser arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi anlamanın ilk adımı, iki olgunun psikolojik anlamı hakkında net bir fikir edinmektir. Öte yandan bu ancak biyolojik cinsel dürtüye dayanan bir sağaltım ideoloji olan psikanalitik anlayışın ötesine geçen, yapıcı bir kişilik psikolojisi temelinde mümkün olabilir. İnsandaki dürtü ve ketlenmenin asli biyolojik ikiliğinin yanı sıra başka bir faktörün de hesaba katılması gerektiğini anlamış bulunuyoruz; bu, hem olumsuz anlamda kontrol eden bir unsur olarak hem de olumlu anlamda yaratma dürtüsü olarak kendini ortaya koyan *tam manasıyla* psikolojik bir faktördür: bireysel irade. Dolayısıyla bu yaratıcı dürtü, Freud'un zannettiği gibi cinsellik değildir; doğrusu o, insanda dürtüsel yaşamın amaçlı kontrolü diye tanımlayabileceğimiz cinsellik karşıtı eğilimi ifade eder. Daha doğrusu ben, yaratıcı dürtüyü, bireysel iradeye hizmet eden yaşam dürtüsü olarak görüyorum. Psikanaliz, yaratıcı sanatta yüceltilmiş bir cinsel dürtüden bahsettiğinde ve bununla tamamen biyolojik işlevinden saptırılmış ve daha yüksek amaçlara yönlendirilmiş bir dürtüyü kastettiğinde, neyin saptırıldığı ve neyin yönlendirildiği sorusu, sadece bastırmaya bir gönderme yapılarak bir kenara itilir. Fakat bastırma, saptırabilen ama asla yönlendiremeyen olumsuz bir faktördür. O hâlde şu soru cevap beklemektedir: Başlangıçta böyle bir bastırmaya yol açan nedir? Bildiğimiz gibi, bu sorunun yanıtı dışa dönük yoksunluktu; ama bu da yine yalnızca olumsuz bir kontrolü akla getiriyor ve ben, kendi payıma, (her hâlükârda, bireysel gelişimin belirli bir noktasından itibaren) olumlu iradi kontrolün, olumsuz ketlenmenin yerini aldığı ve cinsel dürtünün bu bireysel iradenin hizmetinde ustaca kullanılmasının yüceltmeyi ürettiği görüşünü savunuyorum.

Lakin bizim için bu psikolojik ayrımlardan daha da önemli olan, bu ketlenmenin neden meydana geldiği ve yaşamsal dürtünün amaçlı kont-

rolünün birey için ne anlam ifade ettiği şeklindeki temel sorudur. Burada yine, ketlenmenin nedeni olarak Freud'un öne sürdüğü dışsal bir tehdit anlayışına karşıt olarak, türün cinsel dürtüsü yoluyla bireyin içsel tehdidinin tüm çatışmaların kökeninde olduğunu öne sürüyorum. Korkunun gelişimini engelleyen veya azaltan şey diye kabul edilen, kişinin kendi kendine dayattığı iç kontrol ile yan yana duran olumlu bir faktör olarak irade söz konusudur. İradenin uyguladığı çeşitli kontroller, bireyin tamamen dürtülerin etkisi altına girmeden veya çok şiddetli bir baskıyla onları tamamen kontrol etmek zorunda kalmadan, onların kendilerini kısmen açığa vurmalarına olanak tanır. Dolayısıyla tam gelişmiş bireyde Dürtü-Korku-İrade üçlüsünü hesaba katmamız gerekir ve, ya belirli bir andaki tutumu ya da –denge kurulduğunda– tipi belirleyen de işte bu faktörler arasındaki dinamik ilişkidir. Bu dinamik süreçleri "tip" gibi terimlerle ifade etmek ne kadar yetersiz olursa olsun bu, o süreçler hakkında anlaşılır bir fikir edinmenin tek yöntemi olmaya devam eder; tabii buradaki kaçınılmaz basitleştirmenin gözden kaçırılmadığını hep varsayarak. Nevrotik tip ile üretken tipi karşılaştırırsak, ilkinin, dürtüsel yaşamı üzerinde işleyen aşırı bir kontrolden muzdarip olduğu açıktır ve içgüdülerin bu nevrotik kontrolünün korku yoluyla mı, yoksa irade yoluyla mı gerçekleştirildiğine göre, sunulan resim ya bir korku nevrozudur veya zorlantı nevrozu. Üretken tipte, irade baskın çıkar ve içgüdüler üzerinde geniş kapsamlı bir kontrol uygular (amama tamamen denetime almaz) ve dürtüler, korkudan yaratıcı şekilde sosyal bir kurtuluşu sağlamak için hizmete sokulur. Son olarak, iradenin dürtüyü kontrol etmek yerine onayladığı psikopatik denen öznede içgüdüler nispeten kontrolsüz görünür. Suçluların da ait olduğu bu tip kategorisi altında, görünenin aksine *zayıf iradeli* insanlarla, içgüdüsel dürtülerine tâbi olan insanlarla ilgilenmek durumundayız; öte yandan nevrotik tipin genellikle zayıf iradeli tip olduğu zannedilir ama bu kanı yalıştır, çünkü o, güçlü iradesini kendi üzerinde uygular ve aslında çoğu zaman bunu öyle baskılayarak yapar ki iradesi kendini göstermez.

İşte burada, yaratıcı üretken tip ile engellenen nevrotik arasındaki temel ayrım noktasına geliyoruz; dahası bu nokta, aynı zamanda bireysel sanatçı tipimize geri döndüğümüz noktadır. Her ikisi de kendilerini yeniden şekillendirmek için iradelerini kullanma eğilimleriyle, kendini olduğu gibi kabul eden ortalama tipten temelden ayrılır. Bununla birlikte aralarında şu fark vardır: Nevrotik tip egosunu bile isteye yeniden şekillendirirken, yıkıcı ön çalışmanın ötesine geçmez ve bu nedenle tüm yaratıcı süreci

kendi kişiliğinden ayıramaz ve onu ideolojik bir soyutlamaya aktaramaz. "Biçimlendirme iradesinin" tatmin edici psikolojik anlayışı bizi şu sonuca götürür: Üretken sanatçı da ("tarz yapma iradesi"nin tatmin edici bir psikolojik anlayışının bizi sonuçlandırmaya zorladığı gibi) ideolojik olarak inşa edilmiş bir ben ile sonuçlanan, kendini yeniden yaratımla işe başlar; o hâlde bu ego, yaratıcı irade gücünü kendi kişiliğinden o kişinin ideolojik temsillerine kaydıracak ve böylece onu nesnelleştirecek bir konumdadır. Kabul etmek gerekir ki bu süreç bir ölçüde bireyin kendi içinde sadece yapıcı yanlarıyla değil, yıkıcı yanlarıyla da sınırlıdır. Bu da "nevrotik" doğaya sahip hastalıklı krizlerden geçmeden neredeyse hiçbir üretken çalışmanın neden üstesinden gelinemediğini açıklar;[2] keza bu aynı zamanda, örneğin Lombroso'nun dehanın deliliği kuramında olduğu gibi, üretkenlik ile hastalık arasındaki ilişkinin neden şimdiye kadar fark edilmediğini veya yanlış yorumlandığını da açıklar. Bugün bu kuram bize, bu tür özellikleri "patolojik" diye normalden ayrı ele alan rasyonel-psikolojik anlayışla dehayı açıklamaya çalışan eski çabaların bıraktığı tortu gibi görünür. İtalyan psikiyatristin kuramında 19. yüzyıl biliminin materyalizminin abartısı ne denli göze çarparsa çarpsın, yine de onun şaşırtıcı bir başarı elde ettiği yadsınamaz ve ben bunu, dehanın kendisini ortalamadan ayırma çabası içinde muhtemelen patolojik özelliklerini de dramatize etmiş olduğu gerçeğine bağlıyorum. Fakat psikolog, yaratıcı sürecin kendisinden kaynaklanan suçluluk duygusunu hesaba katmadan, bu belirgin faktörden üretim veya tüm kişilik hakkında herhangi bir sonuç çıkarmaktan kaçınmalıdır; çünkü bu, birincil sonuç bir üstünlük inancı olsa bile, ikincil bir sonuç olarak bir aşağılık duygusuna yol açabilir. Başka bir yerde söylediğim gibi, temel sorun *bireysel farklılıktır* ve ego bunu, üstünlük olduğu başarıyla kanıtlanmadıkça aşağılık olarak yorumlamaya eğilimlidir.

Neticede psikanaliz bile Lombroso'nun materyalist delilik kuramını aşmayı veya onun rasyonel açıklamasını ruhsal bir açıklamayla tamamlamayı başaramadı. Tek yaptığı deliliğin (ki bu esasında Lombroso'nun kendinin verdiği anlamdı) yerine nevrozu koymak, böylece ya sanatçıyı nevrotikle özdeşleştirmeye –bu özellikle Sadger ve Stekel'in savlarındaki durumdur– ya da sanatçıyı aşağılık duygusunu temel alarak açıklamaya

[2] Bu yalnızca çoğu sanatçı için değil, aynı zamanda Wilhelm Ostwald'ın inandırıcı bir şekilde kanıtladığı gibi, bilimsel yaratıcı tip için de geçerlidir (*Grosse Männer*; Leipzig, 1909).

meyletmekti. (Alfred Adler ve ekolü ikinci görüşü benimsemiştir.)[3] Son birkaç yılda dehanın konumunun aydınlatılmasına en çok katkıda bulunan psikiyatristlerin (Lange-Eichbaum, Kretschmer, Plaut gibi), tam da bu psikanalitik ekollerin tek yanlılığından uzak durmayı başarmış kişiler olması karakteristiktir bir durumdur. Bu araştırmalar yaratma sürecinin anlaşılmasına önemli bir katkıda bulunmamış olsa da en azından, üretimin antitezi olduğu sürece deneyimin sadece sevgi ve dostluk ilişkilerini değil, aynı zamanda "nevrotik" diye bilinen psişik ve bedensel doğanın hastalıklı tepkilerini de kapsadığını keşfettiği için abartmalarına rağmen psikanalize itibar edilmelidir. Öte yandan, bu nevrotik hastalıklara ilişkin doğru bir anlayış, onları, Freudcu anlamda cinselliğin engellenmesiyle açıklamaya çalıştığımız sürece tatmin edici ölçüde elde edilemezdi. Buna ilaveten gereken şey, kullanılan iradenin hem yapıcı hem de yıkıcı şekilde egoyu ve eseri aynı ölçüde etkilemesine izin verecek genel korku sorununu ve onunla birlikte giden irade psikolojisini kavramaktı. Üretimin ve ıstırabın birbirine bağlılığını ve bunun olumlu deneyim üzerindeki kesin etkisini ancak yaşam korkusundan doğan kendini ölümsüzleştirme iradesi aracılığıyla anlayabiliriz. Bu, üretimin, nesnel biçimde bir nevrozun yaratıcı bir gelişimi olmasını engellemez; diğer yandan ya bir tür tükenme yüzünden ya da kibirli bir şey olarak yaratıcı ustalığın gücünden kaynaklanan bir suçluluk duygusu yüzünden nevrotik bir çöküş üretimin peşinden bir tepki olarak meydana gelebilir.[4]

Şimdi üretim sürecinden deneyime dönersek, deneyimin dürtü-ego'nun ifadesi, irade-ego'nun üretimi olduğunu algılamak uzun sürmez. Bu bağlamda bir sanatçının deneyimindeki dışsal zorluklar, dürtü ile iradenin bu içsel dualizminin tezahürleri olarak ortaya çıkar ve yaratıcı tipte, sonunda irade üstünlüğü ele geçirir. İçgüdü, deneyim yönünde ve nihai tükenişe, aslında ölüme değin baskı yaparken, irade yaratmaya ve dolayısıyla ölümsüzleşmeye sevk eder. Öte yandan, üretken tip aynı zamanda

---

[3] Lombroso'nun Scylla'sından kaçarak analitik psikolojinin Charybdis'ine nasıl kurban olunabileceğinin karakteristik bir örneği, Victor Jonesco'nun kitabı tarafından verilmektedir: *La Personnalité du génie artiste* (Paris, 1930). Bu kitabı ben ancak kendi çalışmamı bitirdikten sonra okuyabildim. Övgüye değer bir istisna, Bernard Grasset'in özgün denemesidir: *Psychologie de l'immortalité* (Paris, 1929).

[4] Bu suçluluk duygusunun üretkenliği nasıl engelleyebileceğini veya diğer yandan destekleyebileceğini şu kitabımda gösterdim: *Wahrheit und Wirklichkeit* (1929,) yaratımdaki suçluluk duygusu bölümüne bakınız.

işiyle yaşama katkıda bulunurken, bunun bedelini "nevrotik" bir düzenin bedensel ve ruhsal ıstıraplarıyla öder; buna karşın, çoğu durumda, özünde nevrotik olan bir tipin ürünü, onun yaşama sunduğu tek teselli edici katkı olabilir. Bu nedenle, başlangıçtan itibaren iki temel sanatçı türü ayırt edilmiştir; bunlara bazen Dionysosçu tip ve Apolloncu tip, bazen de Klasik tip ve Romantik tip denilmiştir.[5] Mevcut dinamik incelememiz açısından, biri psikopatik-dürtüsel tipe, diğeri ise kompülsiyon-nevrotik istemli tipe yaklaşmaktadır. Biri güçlerin tamlığından ve yüceltmeden, diğeriyse daha çok tükenme ve telafiden hareketle yaratımda bulunur. Birinin eseri her bir ifadesiyle eksiksizdir, diğerininki ise bütünlüğü içinde bile kısmidir, çünkü biri kendini olumlu şekilde eserde sonuna kadar yaşarken, diğeri yaptığı şeyle bedel öder –topluma değil (çünkü her ikisi de bunu yapar), hayatın kendisine; biri kendi iradesiyle yaratarak özgürlüğünü kazanmaya çalışırken, diğeri için yaratılan şey bizzat yaşamın ifadesidir.

Bir ve aynı tip içindeki bu ikilik, üretici tipin psikolojisinde ve ürettiği eserde olağanüstü bir öneme sahiptir. Zira iki sınıf nevrotikte (sırasıyla korku tarafından ve irade tarafından yılgınlığa uğrayan) nevrozun biçimi, dinamik dengenin iyileştirici süreciyle ketlenmenin çözülmesi olgusuyla karşılaştırıldığında önemsiz kalırken, üretken tipte dinamizmin kendisi sanatının sadece türünü değil, biçimini de belirler. Ancak burada şöyle bir değindiğimiz bu son derece karmaşık sorunu daha sonra etraflıca ele alacağız; şimdiyse Müller-Freienfels'in *Psychologie der Kunst* (Cilt II, s. 100 ve devamı) adlı kitabında "dışavurumcu sanatçılar" ve "biçimlendirici sanatçılar" diye nitelendiği iki sanatçı tipinden, her ikisinde de ortak olan deneyim sorununa geri dönüyoruz. Bu bölümün başında işaret ettiğim gibi bu sorun, ancak ölümsüzlük kavramı dolayımıyla anlaşılabilir hâle gelebilir. Tüm yaratıcı türlerde, kolektif ölümsüzlüğü –cinsel üremede biyolojik olarak temsil edildiği gibi– bilinçlice kendi varlığını sürdürmenin bireysel ölümsüzlüğü ile ikame etmeye yönelik ortak bir dürtü var gibi görünmektedir. Öte yandan bu, hâlihazırda bireyselleştikten sonra ölümsüzlük kavramındaki nispeten geç bir gelişim aşamasıdır –ondan önce, en önemlisinin din olduğu kolektif ölümsüzlük kavramlarını yaratma girişimleri geliyordu. Başka bir bağlamda,[6] bizzat dinin gelişimi içinde kolektif ruh

---

5 E. von Sydow bu karşıt kutupları estetik bakış açısından "erosun baskın olduğu" ve "erosun bastırıldığı" diye ayırır (a.g.y., s. 164).

6 *Seelenglaube und Psychologie* (1930).

fikrinin, sanatçının daha sonra mirasçısı olacağı bireysel tanrı fikrine nasıl yavaş yavaş dönüştüğünü göstermeye çalışmıştım. Daha önceki sayfalarda da benzer şekilde, sonradan dehada insanileştirilecek olan ilk münferit tanrı kavramına sanatın katkıda bulunduğu, hatta belki de ancak sanat yoluyla onun mümkün kılındığını belirtmiştim. Fakat dinsel gelişimin de zirvesi olan, sanatsal gelişimin erken bir aşaması vardı ve bu aşamada yaratıcı güç hâlâ tanrının ayrıcalığı olduğu için bireysel sanatçı hiçbir rol oynamıyordu.

Yaratıcı bir tanrı kavramından gelişimini ana hatlarıyla çizdiğimiz bireysel sanatçı, artık varlığını sürdürmek için kolektif din ideolojisini değil, kişisel deha dinini kullanır; bu din, bireysel sanatçı tipinin her tür üretimi için önkoşuldur. Ve böylece, *dinsel* ifadesini ruh kavramında bulan soyutlama yoluyla sürdürülen, kolektif bir ideolojinin ifadesi olarak *ilkel sanata* sahibiz; en saf ifadesini güzellik anlayışında bulan, idealleştirme yoluyla sürdürülen ve toplumsal bir sanat anlayışına dayanan *klasik sanata* sahibiz; ve son olarak, bireysel deha kavramına dayanan, somutlaştırma yoluyla sürdürülen ve en açık ifadesini bizzat sanatsal bireyselliğin kişilik-kültünde bulan *modern sanata* sahibiz. O hâlde burada, ilkel aşamanın tersine, önemli olan sanat değil, sanatçıdır ve bu nedenle, doğal olarak bireyin deneyimi, romantik sanatçı tipinin önemli ayırt edici özelliğini kazanır.[7] Burada, açıkçası, sanatçı tipinin kendini ve yaşamını yaratıcı çalışmasına katma eğilimini –bize göre temel eğilimi– görmekle kalmıyoruz; aynı zamanda, bu tipin gözünde, deneyim ile yaratım arasındaki ilişki sorununun nasıl sanatsal (estetik) bir sorun hâline geldiğini de görüyoruz;[8] oysa gerçekte salt psikolojik mahiyetteki bu sorun, aslında ideolojik bir kavram olarak düşünülen sanatla temasın önemli notlarını açığa vurmakla beraber özünde ondan farklıdır.

Nitekim her iki alanın bir karışımı olarak kendini gösteren yaşam ve üretimin romantik dualizminin, modern bireyin içindeki tipik bir çatışma olarak sanatla hiçbir ilgisi yoktur, her ne kadar kendini sanat gibi yaratıcı bir şekilde ifade etmek zorunda olsa da. Dürtü ve iradenin psikolojik dualizmine tekabül eden bu yaşam ve yaratılışın romantik dualizmi, son tahlilde, kolektif ölümsüzlük ile bireysel ölümsüzlük arasındaki çatışmadır; ve

---

7 Örneğin bugün Byron'da bizi ilgilendiren, miadını doldurmuş şiiri değil romantik hayatıdır.

8 Bkz. W. Dilthey'in kitabı: *Erlebnis und Dichtung*. Orada bu sorunla ilgili olarak incelenen sanatçı kişilikler, doğal olarak, genellikle romantik tiplerdir (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin).

biz hepimiz [Batı'da] dinin çöküşü ve sanatın gerilemesinden itibaren bu çatışmadan fazlasıyla mustaribiz. Yaratarak kendi yaşamını sürdürme dürtüsü ile kendini ve yaşamı bir sanat eserine dönüştürme dürtüsü arasında oraya buraya savrulan romantik tip böylece dinsel kolektif ideoloji gibi yok olma sürecinde olan bir sanat ideolojisinin son temsilcisi olarak görünür. Bu durum, yarı-kolektif "deha dinini" modern bireyselciliğin içine katarak kurtarmaya yönelik bu nihai girişimin, kalıcı değere sahip olağanüstü sanat eserleri ortaya çıkarmasını engellemez; belki, gerçekten de (ki ultra Romantik Nietzsche'nin kabul ettiği gibi) böyle olması gerekir. Öte yandan, tam da bu gerileyen sanatçı tipinin ortaya çıkışı kişiliğin yeni bir gelişiminin başlangıcını işaret eder, çünkü kendi varlığını sürdürme eğilimi, sonunda, başlangıçta ondan neşet ettiği egoya aktarılır. (İlerideki "Sanatçının Mücadelesi" bölümüne bakınız.)

Bu konuda romantik tip, psikolojik bir tip olarak nevrotikle özdeş hâle gelir –bu bir değerlendirme değil, yalnızca bir olgunun ifadesidir– ve bu konuda karşılaştırma bile tersine çevrilebilir, çünkü nevrotik aynı şekilde yaratıcı ya da en azından kendi kendini yaratmasını sağlayacak güçleri emri altında tutar. Bu nedenle, bireyci sanatçı tipinin deneyim problemini ancak nevrozun doğasını inceleyerek anlayabiliriz, tıpkı nevrotiğin tedavisinin yaratıcı tipin anlaşılmasını gerektirmesi gibi.[9] Şimdi, nevrotik, deneyimini sınırlayarak kendini korumayı hedefleyen, böylece ilkellerin ölümsüzlüğüne dair saf inanca bağlılığını gösteren ama bu inancı destekleyen kolektif ruh ideolojisine sahip olmayan bireyi temsil eder. Bireyin ya da yaratılan şeyin üretkenliği, –toplum için olduğu kadar sanatçı için de– başlangıçtaki dinsel ideolojinin yerine toplumsal bir değer koyar; yani sanat eseri, sanatçıyı kişisel olarak değil, ideolojik olarak ölümsüzleştirmekle kalmaz, aynı zamanda topluluğa, eserin kolektif unsurlarında gelecek bir yaşam temin eder. Bireysel sanat yaratıcılığının bu son aşamasında bile, estetik, toplumsal ya da psikolojik nitelikteki ideolojiler (verili ya da seçilmiş) sanatçının sanatının kolektif gerekçeleri olarak işlev görür, ki bu gerekçelerle kişisel faktör kendinin giderek daha fazla hissedilip takdir görmesini sağlar.

Eğer üretken yaratma dürtüsü ancak ölümsüzlük kavramıyla açıklanabiliyorsa, nevrotik kişinin deneyim sorununun kaynağı da dürtünün devam ettirilememesinde yatar; bu da korkuyla sonuçlandığı gibi, muhteme-

---

[9] Bu benim şu son teknik çalışmamda sunmaya çalıştığım bakış açısıdır: *Die Analyse des Analytikers und seine Rolle in der Gesamtsituation* (1931)

len yine korkuyla koşullandırılmıştır. Daha önce bahsettiğim gibi, iki tür korku vardır: bir yanda ölümden kaçmayı ya da ölümü ertelemeyi amaçlayan yaşam korkusu, diğer yanda ölümsüzlük arzusunun altında yatan ölüm korkusu. İnsanların bu iki korku kutbu arasında sağladıkları uzlaşıya ve şu ya da bu kutbun baskınlığına göre, bu çatışmanın, tip etiketlemeyle tanımlanmasına pek izin vermeyen çeşitli dinamik çözümleri olacaktır. Zira pratikte hem engellenmiş nevrotik tipte hem de özgürce üreten tipte tüm güçler, değişen vurgular ve değerlerin periyodik dengelenmesiyle birlikte de olsa devreye girer. Genelde, yaşam korkusunun güçlü bir şekilde ağır basması, daha çok nevrotik bastırmaya, ölüm korkusu ise üretime, yani üretilen eserde sürekliliğe yol açacaktır. Ama hepimizin muzdarip olduğu yaşam korkusu, diğer insanlarda olduğu gibi üretken tipte de deneyim sorununu koşullandırır, tıpkı ölüm korkusunun nevrotik kişinin yapıcı güçlerini harekete geçirmesi gibi. Yaşamı frenlenen birey böylece deneyimden kaçmaya yönlendirilir, çünkü tamamen deneyimin içine çekileceğinden – ki bu ölüm demektir– korkar ve böylece korkunun esiri olur. Çalışmaları aracılığıyla ölümsüz olmaya çalışan üretken tipten farklı olarak, nevrotik kişi ölümsüzlüğü açıkça tanımlanmış bir anlamda değil, fiilî yaşamın naif bir tasarrufu ya da birikimi olarak ilkel bir tarzda arar. Gelgelelim bireyci sanatçı tipi bile, onlardan hareketle sanat yapmak için hem yaşamı hem de deneyimi feda etmelidir. Dolayısıyla sanatçının hakiki yaratıcı sanat için tekniğine ve belli bir ideolojiye ilaveten ihtiyaç duyduğu şeyin şu ya da bu biçimde yaşam olduğunu görürüz; ve iki sanatçı tipi esasen üretim için elzem olan bu yaşamın devşirildiği kaynak itibarıyla birbirinden farklıdır. Muhtemelen içsel dünyasında daha fakir ama yaşama daha yakın ve daha canlı olan Klasik tip, kaynağını dışarıdan alır: yani ölümlü hayattan ölümsüz eser yaratır, Romantik tipte olduğu gibi illa hayatı önce kişisel deneyime dönüştürmeye gerek duymadan. Romantiğin gözünde kendi deneyimi, üretkenlik için vazgeçilmez bir ön hazırlık olarak görünür, her ne kadar bu deneyimi kendi kişiliğini zenginleştirmek için değil, yükünden kurtulmak isteyeceği kişisel deneyimlerden tasarruf etmek için kullansa da. Dolayısıyla bir sanatçı tipi yaratmak amacıyla hep kendi hayatından ziyade başka bir hayatı –aslında doğayı– kullanırken, diğeri ise ancak hep kendi yaşamını feda ederek yaratabilir. Yaşamın temel sorunu karşısında bu köklü tutum farklılığı, sanatta çeşitli dönemlerin üsluplarındaki karşıtlığa psikolojik bir ışık tutar. Bu karşıtlığa hangi estetik isim verilirse verilsin, ruhsal perspektiften bakıldığında, az çok natüralist sanatçı olan Klasikçinin eseri esasen

kısmidir; iç dünyasından üreyen Romantiğin eseri ise *bütüncüldür*.[10] Bu bütünlük tipi, yaşamı çok fazla özümsemeksizin kendisini sürekli yaratıcı işlerde harcarken, kısmi tip, eserinde tekrar dışavurmak için hayatı sürekli özümsemek zorundadır. O, Ibsen'in gayet ustaca betimlediği egoist sanatçı tipidir. İnşa ettiği her eser için âdeta diri diri gömülecek bir kurbana ihtiyaç duyar; bu kurban hem yapının kalıcı varlığını garanti edecek hem de sanatçıyı kendini feda etmek mecburiyetinden kurtaracaktır. Yakın bir akrabanın ölümüne verilen tepkide büyük bir sanat eserinin yaratılması gibi sık rastlanan durumlar, bana öyle geliyor ki, bu tip sanatçı için elverişli durumlardır; öyle ki bu durumda söz konusu sanatçı yapının kurbanını öldürmekten vazgeçebilir, çünkü kurban doğal bir ölümle ölmüştür zaten ve daha sonra görünüşte onun adına inançla bir anıt dikilecektir.[11]

Tüm modern psikolojik biyografilerdeki hata, sanatçının yapıtını deneyimiyle "açıklama" girişiminde yatmaktadır, oysa yaratım ancak içsel dinamizm ve onun temel sorunları aracılığıyla anlaşılabilir. Nitekim hakiki sanatçı, eserini, üretimin bir aracından başka bir şey olmayan, aslında neredeyse onun bir yan ürünü olan tüm yaşam ve deneyimden daha önemli görür. Öte yandan, bu olsa olsa Klasik tipe işaret eder, çünkü Romantik tipin nazarında kendi kişisel egosu ve deneyimi en az eseri kadar önemlidir, hatta ondan daha önemlidir; bazen gerçekten de üretim sadece bir yaşam aracı olabilir, tıpkı diğer tipte deneyimin sadece bir üretim aracı olması gibi. Bu nedenle Romantik sanat, daha nesnel ve yaşa daha bağlı olan Klasik sanata nazaran çok daha öznel, deneyimle çok daha yakından bağlantılıdır. Gelgelelim, hiçbir durumda birey, herhangi bir deneyimle, hele de çocukluk deneyimleriyle (epey evrensel görünen) sanatçı olamaz. Sa-

---

[10] Bir psikolojik dinamikler çalışmasından hareketle geliştirilen bu tipler (bkz. benim *Die Analyze des Analytikers*), daha sonra keşfettiğim gibi, P. Frankl'ın *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* adlı kitabında tüm kutupsal üslup karşıtlıklarının temel anahtar kavramları olarak kabul edilmiş. Doğru, Frankl'ın çalışması yalnızca mimariyle sınırlı değil, daha dar çapta Rönesans ve Barok arasındaki üslup zıtlığıyla da sınırlı. Bununla birlikte, birazdan göreceğimiz gibi ("Schönheit und Wahrheit"), bütünlük ve kısmilik arasındaki bu karşıtlık, Klasik-natüralist üslup ve ilkel-soyut üslup arasındaki genel bir ruhsal ayrımdır.

[11] Shakspere'in *Hamlet*'i ve Mozart'ın *Don Juan*'ı, bir babanın ölümünden sonraki tepkinin tanıdık örnekleriyken, Wagner'in Lohengrin'i bestecinin annesinin ölümüne müteakip bestelenmiştir. Bu eserler, Öte Dünya sorunuyla yüzleşen sanatçıların en iyi örnekleridir. Bu örneklere, Ibsen'in *When We Dead Awake* oyunu eklenebilir; buradaki ölüm sanatçının kendisinin ölümüdür.

natçının oluşumunun özgül bir menşei vardır; bunun tezahürlerinden biri de özel bir deneyim olabilir. Nitekim sanatsal yaratma dürtüsü, deneyimin içeriğinden ayrı bir dinamik faktördür, sanatçının belli bir şekilde çözdüğü bir irade sorunudur. Yani sanatçı, ister kolektif türden (üslup) isterse kişisel türden (deha kavramı) olsun, verili bir sanat ideolojisini, yaratıcı iradesinin nesnesine dönüştürme yeteneğine sahiptir. Diğer ideolojiler gibi yalnızca toplumsal niteliklere sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda estetik bakış açısından daha yakından tanımlanabilecek salt sanatsal niteliklere sahip olması gereken bir ideolojiye biçim vermek veya hayat vermek için sanatçı deyim yerindeyse kişisel irade gücünü kullanır.

Kişisel bir sanatçı tipi ideolojisine dayanan modern sanatın öznel karakteri, sanatçıya kendi yaratıcı gücüne ve eserine yönelik özel bir bakış açısı da dayatmaktadır. Üretim ne kadar çok yaşam için temel bir araçsa (ve hayatın yalnızca belli bir ideolojik ifadesi değilse), kişiliği ifade etmek yerine onu haklı çıkarmak için esere o kadar çok ihtiyaç duyulacak ve bu öznel sanatçı tipi, üretimini haklı çıkarmak için bireylere o kadar çok gereksinim duyacaktır. Gerek bu bakış açısından gerekse başkaları açısından bakıldığında, özel aşk deneyimi biçiminde deneyimin, Romantik sanatçı için özel bir önem kazandığını görmek kolaydır; ne de olsa Romantik sanatçının sanatı deha kavramının kişilik kültüne dayanır. İlkel sanatçı tipi ise gerekçesini eserin kendisinde bulur. Klasik tip eserini hayatıyla gerekçelendirir ama Romantik hem yaşamı hem de deneyimiyle eserini gerekçelendirmelidir ve ayrıca üretimini gerekçelendirmek için yaşamının bir tanıklığına sahip olmalıdır. Dolayısıyla Romantik sanatçının temel sorunu, kalabalığın üzerinde yükselen bireyin kendini haklı göstermesidir; Klasik sanatçı tipi ise kendini eserinde ifade eder ve eseri, genel takdir sayesinde toplumsal bir gerekçe kazanır. Ama Romantik ayrıca bu toplumsal onaya karşıt ya da onu tamamlayıcı bir unsur olarak sosyal bir onaya, kendinin şahsen takdir edilmesine ihtiyaç duyar, çünkü yaratımın ona hissettirdiği suçluluk duygusu, artık onun hizmetinde etkin bir şekilde çalışamadığı kolektif bir ideoloji tarafından yatıştırılamaz. Bu anlamda, onun sanatsal çalışması, kolektif sembolizmi kendisine ait kılarak öznel unsuru büyük ölçüde felç etme gücüne sahip esasen kuvvetli bir kişiliğin gönüllü ifadesinden ziyade içsel baskıdan zorunlu bir kurtuluştur. Klasik tipe daha yakın olan sanatçı, bu nedenle, yeni formlar yaratmada, onları mükemmelleştirmede o kadar başarılı değildir. Ayrıca o, eserinin içeriği mahiyetinde, güçlü bir kolektif tınıyla dolu eski geleneksel materyali çok daha sık kullanırken, Romantik, kişisel benliğini daha eksiksiz ifade edebilmek için yeni biçimler ve içerikler arar.

Böylece, sanatçı tipi giderek daha fazla bireyselleştikçe, bir yandan sanatı için daha bireysel bir ideolojiye –deha kavramına– ihtiyaç duyuyor gibi görünürken, diğer yandan çalışmaları daha öznel ve daha kişisel bir niteliğe bürünür, ta ki sonunda üretiminin gerekçesi olarak tekil bir "kamuya" ihtiyaç duyana değin: görünürde onun için yarattığı tek bir kişi. Bu durum, Romantik dediğimiz belli bir sanatçı tipinde o kadar ileri gider ki, fiilî üretim ancak eserin onun aracılığıyla veya onun için üretildiği somut bir İlham Perisi'nin [Muse] yardımıyla mümkün olur. Bu şekilde ortaya çıkan "deneyim", diğer deneyim türleri gibi, yaratıcı eserin karşında yer alan dışsal bir olgu değil, o eserin bir parçasıdır, hatta onunla özdeştir; her zaman şu şartla tabii: Genellikle gerçek bir kadın olan İlham Perisi bu role uygun olacak veya en azından rolüne itiraz etmeyecek ve sanatçı böyle bir ilişkiyi gerçek hayatla karıştırmadan ideolojik düzlemde sürdürebilecek. Yaşam ile yaratım arasındaki çatışmanın aşırı yoğunluğa ulaştığı bu durumun modern sanatçı tipinde sıklıkla gerçekleştiğine şahit oluyoruz. Burada kadının aynı anda hem İlham Perisi hem de metres olması beklenir, bu da onun hem yaratıcılığıyla sanatsal egoyu hem de yaşamıyla gerçek benliği eşit derecede haklı çıkarması gerektiği anlamına gelir; ve bunu nadiren (ve her hâlükarda yalnızca geçici olarak) yapmayı başarır. Bu tür bir sanatçının, yaşam ile üretim ya da psikolojik dille konuşursak, dürtü ile irade arasındaki içsel mücadelesinin kadın üzerinden yürüdüğünü görüyoruz. O aynı iç çatışmadan muzdarip olan nevrotik ile trajik bir kaderi paylaşır. Bu çatışmadan kurtulmanın bir başka yolu, onun öğelerini biri ideolojik yaratıcı alana, diğeri ise gerçek yaşam alanına ait olan iki kişi arasında bölüştürmektir. Ancak bu çözüm, aynı zamanda, psikolojik bir düzenin olduğu kadar toplumsal bir düzenin de zorluklarını ortaya çıkarır, çünkü bu tür bir sanatçının, eserinde olduğu kadar yaşamında da bütünlüğe yönelik esaslı bir özlem duyar ve rollerin böyle dışsal paylaşımı içinde nesnelleştirilerek geçici olarak hafifletilebilse de içsel çatışma bir bütün olarak bu surette yoğunlaşır sadece.

Aynı şey, sanatçının nevrotik tiple ortak noktası olan bu ben çatışmasının bir başka çözümü için de geçerlidir; bu çözüm meselenin özünde cinsel değil, yaratıcı problemlerin yattığını, karmaşık aşk çatışmasından bile daha açık şekilde ortaya koyar. Belli bir nevrotik sınıf üzerinde yaptığımız çalışmalardan elde ettiğimiz bulgu şudur ki; apaçık eşcinsel çatışma vakalarının çoğunda, çatışmanın altında yatan şey cinsel bir sapkınlıktan ziyade bir ego sorunudur; bu sorunu, birey ancak egosunun bir parçasını başka bir bireyde kişileştirerek çözebilir. Aynı şey heteroseksüel aşk ilişkileri için

de geçerlidir; bu ilişkiler ile eşcinsel ilişkiler arasındaki tek fark, eşcinsel ilişkinin deruni tarafı daha güçlü ya da en azından daha belirgindir. Eğer şair, İlham Perisi'ne, onu kendi sanatçı kişiliği ve ideolojisiyle özdeşleştirilebildiği oranda daha fazla değer veriyorsa, o zaman her hâlükârda, fiziksel ve zihinsel açıdan kendine daha yakın olan hemcinsinde en hakiki idealini çok daha büyük bir ölçüde bulacağı açıktır. Kulağa paradoksal gelse de kimi sanatçıların apaçık eşcinsel eğilimleri veya gerçek ilişkileri, yaratıcı çalışmayı (bir erkek için) bir kadının yapabileceğinden daha yüksek derecede teşvik edecek ve haklı çıkaracak bir İlham Perisi'ne duyulan özlemi giderir. Ancak sanatçının tamamlanma dürtüsü ve her şeyi tek bir kişide bir araya getirme arzusunun bir sonucu olarak çoğunlukla bir kadın İlham Perisi addedilir veya ona dönüştürülür, her ne kadar sanatçılar arasında eşcinsel ilişki örnekleri hiç de nadir olmasa da.

Sanat ve felsefede salt entelektüel ideolojilerin yüksek düzeyde gelişmesiyle özellikle Yunanistan, elbette, oğlancılığın klasik ülkesiydi; ve özellikle de Yunan ruhundaki erkek arkadaşlığı anlarsak bunda çelişkili bir şey bulmayız.[12] Nitekim burada birincil ya da en azından ikincil unsur olarak, oğlan için "pedagojik" eğitimi temel alan ve amaç belleyen yüksek manevi bir ilişki söz konusuydu. İster filozof ister heykeltıraş olsun, başka bir deyişle, ister yaşamın sanatçısı isterse de biçimlendirmenin sanatçısı olsun, usta öğrencisine ya da çırağına öğretilerini ya da bilgisini öğretmekle yetinmedi: onu kendi suretine dönüştürmek için gerçek bir sanatsal dürtüye sahipti: yaratmak. Ve tabii bu, yalnızca sanat eserlerinde veya manevi öğretimde ifadesini bulmakla kalmayıp kişisel, somut bir halefte tatmin edilmeyi bekleyen kişisel ölümsüzlük özlemiydi ve bu özlem, zirve noktasındaki Yunan kültürünün ayırt edici özelliğiydi. Bu halef artık (ya da Roma'yı düşünürsek, henüz değil) biyolojik oğul değil, ustasıyla aynı kafada olan öğrenciydi. Bu nedenle, Hristiyanlığın kendi yaşam doktrininin merkezinde yeniden kuracağı usta ile çırak arasındaki manevi ilişki, yaratıcı sanatçının gözünde hukuki baba-oğul ilişkisinden daha önemli bir şey olarak kaldı; psikanaliz baba-oğul ilişkisi temel olarak görür, oysa bu ilişki ikincil düzeyde bir ruhsallık taşır. Dolayısıyla Yunanistan'da öğrenci ya da çırak olmak, pederşahi uygarlıkta olduğu gibi yalnızca belirli bir disiplini edinmek ve belirli bir maddi bilgilerle donanmak anlamına gelmiyordu, aynı zamanda ustayla

[12] Bkz. şu kitabımdaki açıklamaya: *Modern Education* (New York: Alfred A. Knopf; 1932), s. 24-6.

özdeşleşmeyle başlayan ve ardından öğrencinin kendi çizgisinde "sanatsal" olarak gelişip mükemmelleşen bir kişiliğin oluşumu anlamına geliyordu. Bu anlamda Yunan usta, sanat eserleri yaratmaya başlamadan ya da aslında kendisi ve öğrencisi dışında hiçbir şeyi şekillendirmeden önce yaratıcıydı. Sokrates bunun birçok örneği arasında en çok bilinenidir.

Sanatkâr Yunan ulusunun tüm yönleriyle oğlan sevgisinde de kendini gösteren bu eğitici ideolojisi şu soruyu gündeme getirir: Bugün bize Yunan uygarlığının başlıca başarısı gibi görünen Yunan sanatı, kültürün gerçek taşıyıcıları olarak erkeklerin başka şeylerin yanı sıra sanat için sanat yapmalarını sağlayan eğitimin aslında salt bir yan ürünü, bir yardımcısı mıydı Yunanlıların gözünde? Bu soru bizi başka bir soruya götürür: İster ilkel ister kültürlü halkların ürünü olsun, her büyük sanat hem estetiğin sınırlarının ötesine hem de tüm bireysel sanatçı psikolojisinin ötesine uzanan bu tür kültürel bir görev üstlenmiş değil midir? Her hâlükârda Yunanlıların, sanatlarının bu ulusal öneminin son derece farkında olduklarını gösteren sayısız edebi kanıt vardır. Onlar erkeklerin sanat eserlerinden bir şeyler öğrenmeleri ve kendilerini çevreleyen heykeller kadar güzel ve mükemmel olmaya çalışmaları gerektiğini söylediler. Bu, bize, Yunanlıların kendi bireysel kişilik yaratımlarını bütün bir ulusu kapsayacak şekilde genişletmeye ve sanat için sanat eserleri üretmekle yetinmeyip aynı zamanda güzel sanat yapıtlarını üretebilecek sanatçı insan tipini yaratmaya yönelik karakteristik çabalarına dair bir fikir vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, Platon'un bize söylediği gibi, sevgili gencin sürekli olarak gelişmesini ve mükemmelleşmesini amaçlayan oğlan sevgisi, kesinlikle ilkel beden sanatının tinselleştirilmiş bir düzlemdeki Klasik karşılığı olarak görünür. İlkel aşamada bu, bir bedenen kendini geliştirme meselesidir; medeni aşamadaysa, kendisinin burada, yeryüzünde değerli halefi hâline gelen öteki kişide manevi bir olgunlaşma meselesiydi; ve bu mesele, kişinin vücudunun biyolojik yolla üremesi temelinde değil, daha genç olan öğrencideki manevi ölümsüzlük sembolizmi anlamında ele alınıyordu.

Hristiyanlık, Örnek-Üstat sembolündeki bu kişisel karakter oluşumu idealini devraldı, ancak dünya çapında kitlelerin dini hâline geldiği oranda, bunu kişisel düzeyde gerçekleştiremedi. İsa'da sembolize edilen kolektif ölümsüzlük dogması, bireyi, bu kendi kendini yaratmayı öngören şahsi görevden kurtardı; doğrusu İsa artık bir model değildi, onun yerine herkesin kişiliğinin gelişimini gönüllü olarak üstlenen bir kurban oldu. Buna uygun olarak, Hristiyan sanatı, Rönesans döneminde yeni bir kişi-

lik tipinin ortaya çıkmasıyla özgürleşene kadar, dinsel ideolojinin soyut kolektif üslubundan hiç ayrılmadı. Rönesans sanatı, Klasik Yunan'ın basit bir taklidi değil, Rönesans sanatçılarını Yunan'ın oğlancılık idealini yeniden deneyimlemeye sevk eden benzer bir kişilik ideolojisinin ifadesiydi. Örneğin, tamamen farklı sosyal çevreden gelen sahiden büyük sanatçılardan ikisinin, aynı ruhsal ideolojiyi o kadar geniş kapsamlı bir benzerlikle ifade ettiğini görürüz ki, kişisel deneyimlerin hepi topu bir tesadüfünün bu durumu ortaya çıkardığı yolundaki görüşe itibar etmemeliyiz. Her ikisi de, Michelangelo ve Shakespeare, ünlü sonelerinde, dostları olan güzel gençlere karşı hissettikleri asil aşk için neredeyse aynı kelimeleri kullanırlar. Michelangelo'nun durumu daha basittir, çünkü en azından sonelerinin kime hitap ettiğini bildiğimizi düşünüyoruz, gerçi bu kişi kısa ömürlü Ceccino Bracchi olabileceği gibi ömür boyu süren bir hayranlığın nesnesi olan Tommaso de Cavalieri de olabilir pekâlâ. Daha sonraki bazı sonelerindeki "idolünün", genç dostuna mı, yoksa sonradan platonik dostluk kurduğu Vittoria Colonna'ya mı atıfta bulunduğu açık değildir. Shakespeare'in sonelerinin içeriği çok daha karmaşık bir konudur. Kendi idealini, zamanının aristokrasisi içindeki çok farklı kişiler arasında aramıştır. Söz konusu gence karşı beslediği taparcasına dostluğu, Michelangelo'da olduğu gibi, yatıştırıcı bir anaç dostluk takip etmemiş, genç ve güzel bir kadın tarafından bozulmuştur. Burada da onun dramalarında olduğu gibi, kadın figürler kötü, rahatsız edici bir iblis olarak tasvir edilir; Kraliçe I. Elizabeth döneminin oyun yazarı bu kadın figürünü, hiçbir zaman yardımcı bir İlham Perisi'ne dönüşmeyi başaramamış, aksine onu yaratıcı çalışmanın önünde bir engel olarak görmüştür her zaman; oysa kendini teşvik eden ve destekleyen ideali, genç dostunda bulmuştu. Ne var ki, ölümsüz sonelerinde hitap ettiği kişinin kimliği konusunda gayretli bilginler tarafından varılan karar ne olursa olsun, bu "biyografik" olgu, tıpkı Yunan oğlan seviciliğinde olduğu bir dostun böyle yüceltilmesinin esasında kendini yüceltme olduğuna dair psikolojik kanıtlarla karşılaştırıldığında bana önemsiz görünmektedir. Bu anlamda, soneler –her betimlemenin yaratıcı edimi gibi– gerçekte yazarın kendine adanmış olmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcı içgüdünün, yaratıcı egoya yönelik kendine has tutumunu açığa vurur; yaratıcı ego sanatsal idealleştirme yoluyla yüceltmeye ve aynı zamanda kendini sanatta ebedileştirerek faniliğini aşmaya çalışır.

Bir başkasının kişiliğinde idealize edilmiş kendini yüceltmenin, Yunan oğlan seviciliğinde olduğu gibi fiziksel biçimlere bürünebileceği gerçeğinin

aslında sevgilinin cinsiyetiyle hiçbir ilgisi yoktur; o sadece bir kişilik geliştirme mücadelesiyle ve bundan kaynaklanan yaratma dürtüsüyle ilgilidir. Bu dürtü, temelde, yaratıcının hemcinsinde doğal olarak daha kolay bulunan, mümkün olan en yakın benzerlikte yeniden doğuşuna yöneliktir; diğer cinsiyet, bir İlham Perisi olarak idealleştirilebileceği durumlar dışında biyolojik açıdan rahatsız edici bir unsur olarak addedilir. Gelgelelim kendisine benzerlik hemcinsinin bedensel formunda bulunmakla kalmayacak, aynı zamanda ruhsal yakınlık açısından da tesis edilecektir ve bu bakımdan sevgilinin gençliği, ölümsüzlüğün bedensel simgesine karşılık gelecektir. Kendi varlığını sürdürme dürtüsü onu biyolojik cinsel hayattan uzaklaştıran olgun erkek, bu şekilde, kendi hayatını gençlik aşkında yeniden yaşar; sevgilisini, kendisinin zihinsel muadili hâline dönüştürmeye çalışmakla kalmaz, ayrıca onu, kendinin ruhsal ideali, solan gençliğinin sembolü konumuna getirir. Her iki Rönesans sanatçısının soneleri, görkemli resmini sonsuza dek koruma görevini şiirin üstlendiği sevgilinin solan gençliğine yakılmış ağıtlarla doludur. Yaratıcı dehanın yaratma dürtüsünün, tam da bu kendini eserinde ölümsüzleştirme eğiliminin onun psikolojisinden kaynaklandığını bildiğimiz gibi, şairin neredeyse tekdüze bir nakaratla kimin faniliğine kederlendiği konusunda da hiçbir şüphemiz olamaz. Bu sonelerde, yazarlarının tüm üretimlerinin anlamı ve içeriği ve aslında genel olarak sanatçının yaratıcı içgüdüsünün doğası o kadar eksiksiz bir şekilde ortaya çıkar ki, yüksek değerleri ve aynı ölçüde merak uyandıran müphemlikleri anlaşılabilir hâle gelir. Yine de söz konusu sonelere yazarının nesnel yaratımlarının öznel icrası gözüyle bakarsak, onları anlamak kolaylaşır, çünkü naifçe öz-yansıtmayla şiirdeki kalıcılıklarının nedeninin, kendi geçicilikleri olduğunu kabul ederler.

O hâlde, bu görüş açısından bakıldığında, biyografik sunum, kesinlikle yapılabilse bile bize gereksiz görünür. Bu yöntem başarısız olduğunda hiçbir surette mahvolmayız, çünkü bir sanat eserinin yaratılması bir ilham kaynağının yeniden inşasıyla bile açıklanamadığı için belirli bir noktadan sonra başarısızlığın kaçınılmaz olduğunu anlayabiliriz. Dolayısıyla Michelangelo veya Shakespeare'in olgusal ve somut biyografisi, onların yapıtlarını daha iyi anlamamızı sağlamaz; doğrusu onların bu tesadüflerine eskisinden daha çok şaşırıyoruz. Ne olursa olsun Vasari, Michelangelo'nun doğaya sadık kalarak yaptığı yegâne portrenin genç dostu Tommaso Cavalieri'nin portresi olduğunu beyan eder, "çünkü o, baştan ayağa güzel olmayan birinin gerçek görüntüsünü kopyalamaktan nefret ederdi." Sevgiliyi şiirde

ölümsüzleştirdiği aynı ideal tarz, Shakespeare'in *kendi* idealine karşı tutumuna birebir karşılık gelmektedir. Zira İngiliz şair, zaman dostunun bedenini çürütse dahi en azından şiirinde onun güzelliğini ölümsüzleştirmeye dönük bilinçli bir niyet taşır. Bu, Shakespeare sonelerinde sürekli tekrarlanan temadır; keza Michelangelo da sevgilisi gencin huzurundayken aynı duyguyu hisseder: onun güzelliği sonsuzluğa karışmalıdır. İşin özünde, bir başkasında (idealde) ifade edilen kendini ölümsüzleştirme meselesi olduğu, yalnızca eserdeki bu kendini ölümsüzleştirme temasından açıkça görülmekle kalmamaktadır, aynı zamanda bu sanatçıların her ikisi de monotonluk noktasına varan büyük bir açıklıkla dostla bir olma fikrini dile getirmişlerdir. Nitekim Shakespeare şöyle der:

> Kendimi övmek sanki ne kazanç sağlar bana?
> Böbürlenmektir sana söylediğim türküler. [39. Sone]

Michelangelo, sonelerinden birinde, âşığın "kendini maşuka dönüştürdüğünü" söylemekle kalmaz, bir mektubunda sevgilisini kendi suretine dönüştürme meselesini o kadar ileri bir noktaya taşır ki, dostu Tommaso'yu "bu dünyada garip kalmış bir deha" [13] diye tarif eder.

Çok tartışılan sone sorununun bu psikolojik çözümü, deneyimin ve dahası yaşama yönelik tüm tutumun, yaratma mücadelesinden nasıl doğduğunu ve böylece deneyim sorununu yaratıcılık sorununa nasıl indirgediğini gösterir. Nitekim sanatçı kendini ölümsüzleştirmesinin hizmetindeki aşk idealini gerçekleştirmede ne ölçüde başarılı olduğu, yapıtının ifşa ettiği temel tavırla kıyaslandığında pek önem arz etmez; bu temel tavır sanatsal yaratımdan duyulan memnuniyetsizlikten kaynaklanır ve dolayısıyla yaratıcıyı şu ya da bu şekilde hayata, yani kendi asli benliğini bilfiil deneyimlemeye iter. Her hâlükârda, insanı kendi suretinde veya idealinin suretinde şekillendirme dürtüsü, onu kaçınılmaz olarak gerçek hayat ve onun koşullarıyla çatışmaya sokar. Bu koşullar sanatsal değil, bir bireyin ötekine saygı duymasını gerektiren ve ötekini yeniden şekillendirmeye izin verilmeyen toplumsal koşullardır. Şimdi, elbette, yaratıcı eser için belli ölçüde bir çatışma gereklidir ve bu çatışma, aslında, bir sanatçının ustalığını veya psikolojik dille konuşursak, yaratıcı iradesinin gücünü sergilediği alanlardan biridir. Bu sayede hayatın gerçeklerinden tamamen fedakârlık etme-

[13] Bu referansın kaynağı için Emil Lucka'nın Michelangelo (1930) üzerine yazdığı kitaba bakınız.

den veya onlarla fiilî bir çatışmaya girmeden, kendi iç çatışmasını sanatında bir noktaya kadar giderebilir. Her hâlükârda, sanatçının nevrozunda gözlemleyebildiğimiz kadarıyla, bu gerçeklikler bütününün nevrotik üzerindeki yıkıcı sonuçları, onu sanatçıdan ayıran şeyin, sanatçının kendi irade gücünü yapıcı bir şekilde *ideolojik* yaratımın hizmetine sokması olduğunu ortaya koymaktadır. Goethe'nin örnek alabileceği belli bir sanatçı tipi, deneyimleriyle ve çatışmalarıyla hesaplı kitaplı ve nihayetinde akıllıca başa çıkmayı öğrenirken, başka bir tip, ilham verici deneyimlerin peşinden koşarak gücünü tükettiği için çatışması üretimle sonuçlanmaz. Zira sanatçının kendi nazarında yaratma olgusu, yarattığı şeyden daha acil önem taşır, her ne kadar biz onun özgül bir türdeki sınıflandırmasını sonuca, sanat eserine bağlı kılmaya meyilli olsak da. Burada yine kendimizi, üretimin bir sonucu olarak sanatın, yaratıcı bir birey olarak sanatçıdan keskin bir şekilde ayrılmasının gerektiği bir noktada buluyoruz. Gerçi hem sanat hem de bireysel sanat eseri için az çok kesin şekilde formüle edilmiş normlar oluşturmaya sürekli meyletsek de aslında bir tip olarak sanatçı için hiçbir norm yoktur. Üretim, bireyin içinde gerçekleşen ve daha başta yaratılan eserde tezahür eden ideolojiden bağımsız olan hayati bir süreçtir. Öte yandan eser, onu yaratan sanatçıya karşı da aynı ölçüde bir bağımsızlık sergileyebilir ve uygun durumlarda sanat kategorilerine göre diğer eserlerle karşılaştırılabilir; ama o, psikolojik bir tip olarak yaratıcısıyla ya da sanatçıyla asla karşılaştırılamaz. Bu ikisi –sanatçı ile sanat– arasında bazen bölen, bazen birleştiren, bazen dizginleyen bazen ileriye iten hayat durur.

Burada bir kez daha sanatçının kadınla (ya da karşı cinsle) olan ilişkisine dönüyoruz. Pek çok sanatçının hayatında bu, rahatsız edici bir faktördür; aslında bu faktör, sanatçının üretimi için gerekli, hatta avantajlı olan şeyden daha fazla hayatla yakın temasa geçmeye zorladığı veya ittiği zaman, çatışmanın en derin kaynaklarından biri hâline gelir. Bu nedenle, bir kadını İlham Perisi yapmak ya da bu şekilde adlandırmak, çoğu zaman bir engeli bir yardımcıya dönüştürmek anlamına gelir: genellikle üretkenliğin lehine işleyen ama hayata hiçbir katkısı olmayan bir çare. Burada yine her şey doğal olarak sanatçının dinamik tipine ve yaşam ve üretimle özel çatışmasına bağlıdır. Dişi bir İlham Perisi'nin bile onların gözünde potansiyel bir eşcinsel ilişkiyi temsil etmekten başka bir şey ifade etmediği sanatçılar vardır; çünkü arkadaşlıkta onun kadar iyi –ve muhtemelen daha iyi– bir erkeğe yerini pekâlâ kaptırabilecek kadında, daha ziyade benzer bakış açısına ve benzer amaçlara sahip bir yoldaşı görürler. Öte yandan, karşı cinsin biyo-

lojik tamamlayıcısı olmaksızın hiçbir şekilde üretim yapamayan ve aslında uyarım için doğrudan cinsel yaşama bağlı olan bir sanatçı tipi de vardır. Nitekim cinsel perhiz içinde ve onun sayesinde yaratıcı olan tipin zıttı, söylemesi biraz garip ama cinsel eylem tarafından tüketilmekle kalmayıp aynı zamanda kesinlikle bu şekilde yaratmaya teşvik edilen tiptir. Schulte-Vaerting bu tipi "cinsel üstün-insan" diye tanımlar ama bana öyle geliyor ki, burada gizli bir yaşamdan kaçma mekanizması işler ve bu mekanizma sanatçıyı cinselliğe bedelini ödedikten sonra biyolojik ölümlülükten üretimdeki bireysel ölümsüzlüğe iter.

Bu bizi yaratmaya yönelik sanatsal itkinin en derin kaynağına götürür ki, ben bunu bireyin içinde bütünlük arayışına karşı mücadelesi diye tatmin edici ölçüde açıklıyorum; bu mücadele bireyi, hayata tam bir teslimiyet ve kendini tüm benliğiyle üretime verme yönünde aynı ölçüde zorlar. Birey bazen yaşamın Scylla'sından, bazen de yaratılışın Charybdis'inden kaçarak kendini bu bütünlükten kurtarmak zorundadır ve kaçışı, doğal olarak hem bu iki alan arasında hem de ayrı ayrı her bir alanında içinde yürüyen sürgit çatışma pahasına gerçekleşir. Bu çatışmanın ve ona karşı kazanılan zaferin yaratıcı çalışmada nasıl tezahür ettiğini "Sanatçının Sanatla Mücadelesi" bölümünde göstermeye çalışacağız. Şimdilik, aynı veya karşı cinsten kişilerle ilgili olup olmadığına bakmaksızın, yaşam alanındaki tezahürler ve başvurulan çözümlerle ilgileniyoruz sadece. Her durumda sanatçının kadınla ilişkisi, Emil Lenk'in yaratıcı kişilikler üzerine yaptığı bir çalışmada (*Das Liebesleben des Gentes*; Dresden, 1926) gösterdiği gibi, cinsel önemden çok ideolojik bir öneme sahiptir. Ne var ki sanatçı genellikle çatışmasının farklı kısımları için iki veya daha fazla kadına ihtiyaç duyar ve buna bağlı olarak sosyal zorluklardan paçasını kurtarsa bile psikolojik ikilemlere düşer. Hiç şüphesiz bu iki kişiyi farklı şekillerde sever ama genellikle fiiliyatta birini diğeriyle karıştırmasa dahi oynadıkları rol konusunda kafası net değildir. İlham Perisi onun gözünde sanatsal açıdan daha önemli olduğu için onu daha çok sevdiğini düşünür. Oysa bu gerçekte nadiren olur, dahası psikolojik açıdan imkânsızdır. Zira tamamen insani ya da başka nedenlerle muhtemelen daha çok sevdiği öteki kadını, tam da bundan dolayı İlham Perisi diye tayin edemez çoğunlukla; bu yüzden o kadın bir anlamda kadınlıktan arındırılır ve âdeta (benmerkezci anlamda) bir dostluk nesnesine dönüştürülür. Sanatçı, onun için yarattığı (ya da yarattığını düşündüğü) İlham Perisi'ne nadiren kendini verir; eseriyle vefa borcunu öder ama sahiden kadınlığın hakkını veren bu kadın bu ödemeyi genellikle kabul etmez.

Gelgelelim sanatçının ilişkisi eşcinsel bir biçim alırsa, bu kendini veriş daha da açık bir şekilde kendine kendini veriş olur; yani, kişisel egoyu teslim etmek yerine üretim yoluyla kendini vermenin sanatsal biçimine dönüşür.

Evet, ego açısından bakıldığında, eşcinsel ilişki, kişinin bir başkasının şahsında kendini idealize etmesidir, ama bu aynı zamanda bir aşağılama olarak da hissedilir; ve bu, iç çatışmaların fiilî ifadesi kadar bir sebep işlevi görmez çoğu zaman. Zira sanatçı, kendisini yaratmaya yönelten dinamizm içinde, üst benliği ile alt benliği arasındaki mücadeleyi yaşar; bu mücadele kendini yaşamının tüm alanlarında ve konuşmalarında aynı ölçüde açığa vurur ve ayrıca sanatçının kadına karşı tutumunu da niteler. Söz konusu kadın, sanatçının nazarında aynı anda en yüce olanın ve en düşük olanın, ölümlü ruhun ve ölümsüz ruhun, yaşamın ve ölümün sembolü olabilir. Aynı şey, ileride göreceğimiz gibi, sanatçının uğruna her şeyi feda etmeye hazır olduğu, ancak hayal kırıklığı ve keder saatinde sık sık ona sövüp sayıp lanetler okuduğu yapıt ya da yaratım için de geçerlidir. Hepimizin yaşadığı temel dualizm sanatçıda öyle bir noktaya varır ki, onu dinamik bir zorlamayla yaratıcı eserden hayata ve hayattan yeni başka yaratıcılığa geri döndürür. Sanatçının kişisel yapısına ve ruhsal ideolojisine göre bu çatışma, iyi ile kötü, güzellik ile hakikat arasındaki ya da daha nevrotik bir şekilde, üst benlik ile alt benlik arasındaki bir mücadele biçimini alacaktır. Bu mücadele, birazdan göreceğimiz gibi, yaratıcı içgüdünün kültürel-genetik başlangıcını ve gelişimini belirler. Bireysel sanatçının kişisel çatışmalarında, başlangıçta kültürel gelişmeye ve sanatsal yaratıma yol açan temel düalizm, tüm eski gücüyle varlığını sürdürür. Öte yandan bu düalizm, sanatçının kişisel geçmişinin bir analizinden hareketle bireysel psikolojinin bir meselesi olarak yeniden yapılandırılamaz ve anlaşılamaz, çünkü modern birey dünyaya insanlığın temel düalizmiyle gelmekle kalmaz, aynı zamanda onu çözmeye yönelik tüm girişimlerle potansiyel olarak yüklüdür, böylece bireyin kişisel gelişimi artık soyun gelişimiyle herhangi bir paralellik taşımaz.

Nitekim eğer sanatçıdaki üretim ile yapıt arasındaki ilişkiyi araştıracak olursak, nasıl ki sanatsal üretimin en az iki yolu varsa, aynı şekilde iki tür deneyimin olduğunu aklımızda tutmalıyız. Analiz öncesi biyografide, esasen sanatçının daha sonraki ve nispeten daha aktif deneyimi yaratıcılığıyla ilişkilendirilirken, çocukluk izlenimlerin belirleyici önemine yaptığı vurguyla psikanaliz, bu daha pasif deneyim aşamasını ön plana çıkarır. Fakat bu anlayış, sanatçının bile yetişkini analiz ederken karşılaşılan tipik çocukluk deneyimlerinden muaf olmadığı yolundaki banal beyanattan öteye

gidemez. Freud'un nevrozun nedenini, bireyin bu tipik çocukluk deneyimlerine verdiği özgül tepkide değil de deneyimlerin kendisinde araması gibi, onun ekolü de aynı çocukluk izlenimlerinde, sanatsal yaratıcılığa yol açan deneyimleri gördüğünü iddia eder, her ne kadar onların bir sonucu ile diğer sonucu arasındaki farkı açıklayamasa da. Bu nedenle, açıklanamaz bir "kalıntı" kabul edilmek zorundaydı ama bu kalıntı, tüm sanatsal yaratıcılık sorununu olduğu gibi kapsıyordu. Analitik psikografi, bu alanda en son yayınlanan kapsamlı çalışmanın gösterdiği gibi, bugüne kadar zikrettiğimiz beyanatın ötesine geçememiştir.[14] Her ne kadar Oedipus kompleksi ve buna bağlı olarak çocuğun cinsel sorunu, hâlen daha meselenin merkezinde yer alsa da bu, aile sorununun olağanüstü öneminin bir kanıtı olmaktan çok, ölümcül bir tıkanıklılığın işaretidir. Tüm analitik patografi, ilk kez Freud tarafından (*Rüyaların Yorumu* kitabında) sanatsal yaratıma uygulanan Oedipus sorununu çeyrek yüzyılı aşkın bir süredir sömürmektedir ama hâlâ benim şu kitabımda geldiğim noktaya gelebilmiş değildir: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (1912, 1905'te planlamıştım); kitabın alt başlığı ise şudur: *Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens.*[15*]

Bu kitapta, daha önce bahsedildiği gibi, Oedipus sorunu temelde bir güdü (*Motiv*) olarak ve biraz da bireysel bir kompleks olarak ele alınmaktadır; dolayısıyla psikolojik olduğu kadar ideolojik önemi de değerlendirilmiştir. Her ne kadar Freudyen fikrin büyüsü altında, bireysel psikolojiye kolektif psikolojiye (o zamandan beri "ideoloji" diye telakki ettiğim[16]) kıyasla daha yüksek bir paye vermiş olsam da şairler onu bir tema hâline getirmeden önce mitler ve destanlarda karşılaştığımız bu kolektif güdüyü ele alırken psikolojik önermelerden uzak durmadım elbette. Ancak, her ne olursa olsun, söz konusu kitap bugün bile aşılmış değildir; doğrusu, analitik sanat eleştirisi, bu noktada tekrar ele almam gereken sorunlarıyla henüz yüzleşmiş değildir. Şairlerin Oedipus kompleksiyle bu kadar yoğun bir şekilde mücadele etmesi, o zamanlar bu kompleksle her yerde karşılaşılabileceğinin bir kanıtı olarak görülüyordu ve bundan ötürü aslında o, öteden beri bireysel psikolojiyle ilgiliydi. Gelgelelim sanatsal üretimin psikolojisi

---

[14] *Die psychoanalytische Bewegung*, IL, No. 4, Temmuz-Ağustos 1930 (ayrıca psikanalitik biyografinin bir kaynakçasını içeriyor). Giriş bölümünde Dr. E. Hitschmann ensest temasıyla ilgili kitabımı sanatın analitik incelenmesi ve sanatsal yaratımın anlaşılması açısından temel kaynak olarak niteliyor.

[15] * *Şiir ve Efsanede Ensest Teması – Şiirsel Yaratım Psikolojisinin Temelleri*. ç. n.

[16] *Seelenglaube und Psychologie* (1930).

açısından bakıldığında, şairlerin Oedipus deneyimiyle boğuşmaları bana özünde farklı bir şey ifade ediyor gibi görünmektedir: şöyle ki, ebeveynle kurulan ilişkinin bu kaçınılmaz ortalama deneyimine sanatçı normal insandan daha güçlü ve kesinlikle farklı bir şekilde tepki verir. Lakin bunun sebebi deneyim değil, sanatsal ifade durumunda "yaratıcı" diye adlandırdığımız, sanatçının kendine özgü tepkiselliğidir. Şimdi, genelleştirilmiş "sanatçı" formülasyonumda (yine 1905'teki) sanatçı ile nevrotik arasında yaptığım karşılaştırmadan vardığım sonuç, nevrotiğin de bu ve benzeri deneyimlere ortalama bir insandan farklı tepkiler verdiği yönündedir. Yalnız, bu karakteristik tepki nevrotikte üretime değil, ketlenmeye ya da takıntıya yol açar. Dolayısıyla sanatsal tepki, ister tek bir çabayla elde edilsin, ister yaşam boyu süren çalışmaya yayılmış olsun, *travmanın ve ya ondan kaynaklanan ketlenme ihtimalinin üstesinden gelinmesiyle* nevrotik tepkiden ayırt edilebilir. Öte yandan, bu üstesinden gelme (araştırmalarımdan öğrendiğim kadarıyla), ancak bir yolla mümkündür –ya da her hâlükârda sadece psikolojik açıdan açıklanabilir– ve o yol da bu gelişimin ketlenmesinin üstesinden gelmeye yardımcı olan terapiden öğrendiğimiz kadarıyla zorunlu olanın gönüllü olumlanmasıdır; bu olumlama her hâlükârda sadece yararlı değil, aynı zamanda kesinlikle yaratıcıdır. Bu yol Oedipus çatışmasının özel durumuna uygulandığında, bugün bana öyle geliyor ki, yaratıcı ve aynı zamanda özgürleştirici faktör, ket vuran aile bağlarının gönüllü olumlanmasıdır. Fakat aile simgeleriyle ilişki içinde (anne ve kız kardeşe karşı) erotik arzu ve (baba ya da erkek kardeşe karşı) mücadele özlemi olarak kendini gösteren bu verili olanın olumlanması, bir yandan yaratıcı sahiplenmeye (kendine mal etmeye), diğer yandan da ona karşı yapıcı bir zafere tekabül eder.

Bununla birlikte, sanatsal üretimin temel sürecine geri dönüyoruz; bu süreç tam da "olup bitenin ve verili olanın (pasif deneyimler de dâhil olmak üzere) bireysel yeni yaratım formunda ince eleyip sık dokuyarak sahiplenilmesini içerir. Oedipus kompleksi, bu çatışmanın biyolojik, psikolojik ve karakterolojik yönlerini sentezlediği için onun kültürel sembollerinden birini oluşturur. Ama böyle olsa bile onu yalnızca sembolize eder, hatta Oedipus kompleksinin onun için yalnızca dışsal bir yazgıya uyum sağlamak değil, ayrıca içsel bir deneyimin de ifadesi olduğu çocuk vakasında bile bu geçerlidir. Dahası, bana öyle geliyor ki, Oedipus miti Yunan ruhundaki hâliyle ele alınırsa,[17] insan gelişimindeki aynı bağımsızlık çabasını içeren

[17] *Die analytische Reaktion* (1929), s. 68 ve devamında ve ayrıca *Modern Education* (VII. Bölüm) kitabımda yaptığım açıklamalara bakınız.

bir deneyimdi: yani, kaderin bize dayattığı varoluşun bile isteye olumlanması. Mitsel anlatımda, kahramanın doğumuyla birlikte onun için belirsiz hatlarla da olsa katiyen önceden takdir edilmiş olanı, kahraman eylem ve deneyimle hayata geçirerek bilinçlice kendine mal eder. Bu deneyim yaratıcı bir deneyimdir, çünkü mitin kendisini ve ona dayanan destanları, şiirleri ve trajedileri yaratmaya hizmet eder; bir temanın böyle çeşitli temsilleri, o zamanın kolektif ideolojik bakış açısı ve ona uygun yorum tarafından belirlenir. Ancak bir insan teki olarak kahramanın hayatı kaçınılmaz olarak yıkıma uğrayacaktır, onun kaderi ister kahramanlık açısından yorumlansın isterse de kadercilik veya trajedi açısından, fark etmez.

SANAT FORMU VE İDEOLOJİ

Ben kimim? Ne yaptım şimdiye değin? Gördüğüm, duyduğum, kaydettiğim her şeyi derleyip kullandım. Kitaplarım binlerce farklı kişi tarafından saygı görüyor, (...) çoğu zaman başkalarının ektiklerinin hasadını ben topladım. Benim eserim kolektif bir varlığın eseridir ve bu eser Goethe adını taşıyor.

Goethe

Oedipus anlatısını hem tek tek bireylerin hem de topyekûn insanlığın içine işleyen ve yaratıcı bireyin sanatsal ifadesinde üstesinden geldiği –yaratıcı Yunan ulusunun mitte üstesinden geldiği gibi– bir gelişim sürecinin kolektif sembolü olarak yorumladığımız anda tüm sanatsal üretkenliğin en derin yasalarından birini ortaya çıkarmış olduk: sanat yapıtlarında biçim ve içerik yalnızca ayrılmaz bir birlik oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda aslında bir ve aynı şeyi iki farklı şekilde ifade eder. Keza bu içeriğin sanatsal biçimlenmesi sırasında yaratıcı kişilikte devam eden sürecin, kendi sembolünü Oedipus mitinin içeriğinde bulduğunu gördük. Yalnız, çeşitli sanat üslupları, bir sanatçının hem bir sanat yapıtını oluşturan birliği hem de mevcut ideolojinin kendi kişisel ideolojisiyle uyumlu birleşimini elde etme tarzına göre farklılık sergiler. Kolektif ruh ideolojisine dayanan *İlkel yaratıcı sanat*, üslupta soyutlama yoluyla birliğe ulaşır; yani tesadüfi, zamansal ve bireysel olan her şeyi ihmal ederek; Estetik güzellik ideolojisine dayanan *Klasik sanat*, spesifik sanat ideolojisi ile tekrar edilemez yegâne örneğini Yunan kültürünün oluşturduğu halkın genel ideolojisi arasındaki uyum ve yalın özdeşlik yoluyla birliğe ulaşır. Son olarak, psikolojik sanatçı tipi ideo-

lojisine dayanan *modern Romantik sanat*, sanatta bu birliği hem sanatçının kendi içindeki hem de kişisel ideolojisi ile hâkim kolektif ideoloji arasındaki çelişkilere verdiği tepkiyle sağlar. Bu nedenle, bu birliklerden ilki –soyutlama yoluyla elde edilen ilkel sanatınki– *statiktir*; ikincisi –yansıtmaya dayalı Klasik sanatınki– *uyumludur*; ve üçüncüsü –çatışmadan zaferle çıkmanın sonucu olarak Romantik sanatınki– *dinamiktir*. Dolayısıyla, birincisi ağırlıklı olarak düz çizim (süslemeli); ikincisi, ağırlıklı olarak plastik ve figüratif (canlı); üçüncüsü ise esasen şiirsel ve müzikal (ritmik). Bu sınıflandırmalar elbette çok genel anlamda değerlendirilmelidir ve güzel sanatlarda tarihsel, eleştirel veya başka türde bir hiyerarşi kurmaya yönelik tüm girişimler gibi, her zaman yetersiz kalmaya mahkûmdur. Nitekim sanattaki gerçek devler tam da sanatlarının muayyen alanlarının sınırlarını her nasılsa aşan kişilerdir. Örneğin Rembrandt, edebiyatın ve müziğin sahiden ayırt edici özelliği olan bir dinamizm sayesinde ressamlar arasında öne çıkar; keza Homeros, antik dönemdeki kişiler tarafından bile ressamların en büyüğü olarak övülürdü; Dante, kelimelerle, resim sanatının özelliklerinden biri olan ritmik sunum becerisi sayesinde edebiyatta seçkin bir yere sahiptir ve bu ustalığıyla oyun yazarı Shakespeare ve besteci Wagner ile boy ölçüşür; keza heykeltıraş Michelangelo esasında insan bedenleriyle yapı inşa eden bir mimardı ve onun modern ardılı Rodin, Floransalıların küçümsediği çok güçlü ressamlık vasıfları segiler.

Öte yandan her şeyi hesaba katacak olursak, sanat tarihinin izlediği yol bizi, ilkel sanatı düz ve çizgisel, Klasik sanatı esasen plastik ve figüratif, modern sanatı ise sözel ve ritmik diye nitelemeye zorlar; ve bu çağların her birinde, diğer sanat alanlarında da büyük eserlerin üretilmiş olması gerçeği, gelişimin tüm aşamalarında, özellikle de sanatsal gelişim alanında faaliyet gösteren seçkin sanatçı kişilikler tarafından tam da bu tür sınırların aşılmasıyla ilişkilendirilebilir. Sanatsal aşamada onlar hâkim sanat ideolojisinin çerçevesinin dışına çıkmış ve yalnızca kendi alanlarında değil, genel olarak sanat alanında da eşsiz şaheserler üretmişlerdir. Gerçi onlar belli bir ideolojiden faydalanmış olsalar da kendilerini o kadar aştılar ki, elde ettikleri sonuç hiçbir kategoriye girmeyen, kişisel olmanın ötesinde bireyüstü bir sanat eseri oldu; bunun üzerine taklitçileri ideolojik bir anlamla donanıp ona uygun genel bir kabul gördüler. Öte yandan eğer, bu üç tür sanat türüne –grafik, plastik ve ritmik– sanatçının ve onun psikolojik dinamizminin perspektifinden bakarsak, sanatsal yaratıcılık sorununa dayanan, bireysel

sanatçıyı aşan ve kültür tarihinin belli başlı genel sorunlarıyla ilintili olan başka kategoriler keşfederiz.

İlkel sanat soyutlama yoluyla sürdürülürken ve Klasik sanat idealleştirme yoluyla ölümsüzlüğe ulaşırken, Romantik sanat, ölümsüzlük fikrinin ve ebedileşme dürtüsünün ilk ondan doğduğu ölüm korkusunun üstesinden gelmenin seçilmiş yordamını canlandırarak bu muazzam dönüşüm sürecini tamamlar. İlkel sanat, bireysel, ölümlü yaşamın ötesine, ruhun sonsuz yaşamına gözlerini çevirir. Klasik sanatın özü ise, yaşamın kendisini sonsuz kılma olgusunda yatar, yani aktüel insanı olduğu ve yaşadığı gibi korumaya çalışır; bu tam da ilkel Mısırlıların mumyalama yoluyla yapmaya çalıştığı şeyin ta kendisidir. Yunan sanatındaysa bu koruma, insan vücudunun mermer gibi kalıcı bir malzemede estetik idealleştirilmesiyle sembolik olarak sağlanmıştır. Ancak ifade dinamiğiyle modern sanat, bu iki üslup biçiminin her ikisinden de farklıdır; o ne canlının soyutlanmasından yola çıkar ne de onun ideal bir şekilde korunmasını amaçlar; doğrusu, onun üslup biçimi aktüel olanın özünün canlandırılmasından oluşur. Fakat bu ancak gerçek hayat pahasına başarılabilir.

Dolayısıyla soyut, estetik ve gerçekçi diye birbirinden ayırt ettiğimiz üç sanat ideolojisi yaşamın kendisine yönelik değişik tutumlara dayanır; ve bu tutumların, hâkim kolektif ideoloji tarafından belirlenmesine rağmen aynı çağın farklı bireylerinde farklı olduğu görülecektir. Şimdi, bana kalırsa hayati sorunlara çağı aşan bir bakış açısı sanatçı için her zaman esastır; bu bakış açısı hâkim ideolojiden ve onun sanat üslubundan az çok sapan bir bakış açısıdır. Başka bir deyişle, sanatçının kişiliğinin, çağın ruhunu ne kadar güçlü bir şekilde ifade etse de, yine de onu o çağla ve çağdaşlarıyla çatışmaya sokması gerektiğine inanıyorum; ve bu, yapıtında neden kolektif ideolojiyi kendi ideolojisine dönüştürmek zorunda olduğunu bir kez daha açıklar.[1] Bu anlamda bir sanat yapıtı yalnızca biçim ile içerik birliğini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda ölümsüzlüğün kişisel ve kolektif ideolojilerinin bir birleşimini elde eder. Ne de olsa sanatçı, her şeyden önce, çağının egemen ölümsüzlük ideolojisini –ister dinsel ister toplumsal isterse de başka türde olsun fark etmez– benimseyemeyen ya da benimsemek istemeyen bir bireydir; bunun sebebi, o ideolojinin kendisininkinden farklı olması değil, kolektif olmasıdır, oysa sanatçının arzuladığı şey bireysel bir

[1] Bu sorunun farklı yönleri "Güzellik ve Doğruluk", "Sanatçının Sanatla Mücadelesi" ve "Başarı ve Şöhret" bölümlerinde daha ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

ölümsüzlüktür. Aslında sanat, bu bireysel ölümsüzlüğü kolektif yöntemlerle güvenceye almak için yola çıkarken, nevrotik birey, yaşam korkusuna ve ölüm dehşetine yol açan bireyin naif ölümsüzlüğüne tutunur. Oysa sanatçı, kolektif ideolojiyi kişisel yaratıcılığı için kullanarak kendi bireysel ölümsüzlüğünü elde eder ve bu yolla onu kendine mal ederek yeniden yaratmakla kalmaz, ayrıca bireysel temelde yeni bir kolektif ideoloji olarak onu insanlığa sunar. Böylece eseriyle birlikte kendisi de ölümsüz olur.

Ölümsüzlüğün toplu olarak mı, sosyal olarak mı, yoksa bireysel olarak mı arandığına göre çeşitli kültür ideolojileri, tıpkı dinsel ve sanatsal formlar gibi kendi aralarında da farklılık arz eder. İlkel sanatçı hem insanın tinsel temsilcisi olan soyut sanat formuyla hem de kolektif ruh ideolojisiyle bireysel faniliğin üstesinden gelir. Buna karşın, modern sanatçı, daha önce de belirttiğimiz gibi, eserini yaşatmak için aslında hayatını feda eder ve bu fedakârlık hem kendisinin hem de başkalarının hayatını içerir. Bu nedenle modern sanat yapıtında, sanatçının veya modelinin kişiliği gerçekten dinamik olarak yaşamaya devam eder; bu sonuç ancak gerçek hayat pahasına elde edilebilecek bir sonuçtur. Fakat ilkel sanat eserinde birey olarak yaşayan şey varlığın kendisi değil, yalnızca onun soyutlamasıdır; bu soyutlama, varlığı dinamik olarak canlandırmayan ama onu zamansız bir forma büründürerek soyutlayan kolektif ruh kavramına karşılık gelir.

Öyleyse, eğer sanatçının ideolojisi, aslında onun en eksiksiz ifadesi olan zamanının kolektif ideolojisiyle tam bir uyum içindeyse, o zaman onun yaratıcı dinamizminin temel faktörünün, bireysel ölüm sorunu ile belli bir kültürel dönemin kolektif ölümsüzlük kavramı arasındaki kişisel bir çatışmadan kaynaklanması mümkündür. Yine de, daha önce de belirttiğimiz gibi, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ilkel sanatçı da bir birey olarak, ruh kavramının saf soyutlamasını (ya da onun ruhsal temsilini) yetersiz bulması ve soyut bir düzene sahip olsa da somut ifadeye yönelmesi ölçüsünde, kolektif ruh ideolojisinden bir birey olarak kopmuş görünmektedir. Keza Klasik sanatçı da Yunan kültürünün zirvesinde görüldüğü gibi, yalnızca Helenizmin ulusal ya da politik ölümsüzlük ideolojisini kabul etmekle yetinmedi, aynı zamanda, tabiri caizse, onun dinsel kökenine bağlı kaldı, öyle ki yaptığı heykelle, insanı toplumsalın dışına çıkarıp manevi-dinsel alandaki yerine koydu. Son olarak, bireyselliği hakkında (yalnızca tarihsel verilere dayanarak değil, ayrıca kendisini yaratıcı çalışmasında ifade ettiği için) bir içgörü kazanabildiğimiz modern sanatçı, kendi başına bir sanatçı tipi olarak, çağdaş kolektivizmi karakterize eden sosyal, teknik ve

bilimsel ideolojinin dışında kalır. Klâsik ve ilkel sanatçıların ya ölmüş ya da çökmekte olan kültür dönemlerinin ölümsüzlük kavramlarını korudukları gibi, modern sanatçı da kendi tipinde, deha kavramıyla mantığa bürünen tipinde, geçmiş çağların *sanat* ideolojilerini muhafaza eder. Böylece, yaratıcı çalışmanın özü olarak görülmesi gereken biçim ile içerik birliği, bu en genel inceleme düzeyinde bile önem kazanır: Sanat sadece münferit yaratıcı bireyi ve onun sınırlı dönemini değil, ayrıca ölü ya da ölmekte olan kültürleri, insani gelişim çağlarını da muhafaza eder; dahası, onları canlandırır, yani onları belirli bir sanat biçiminde ölümsüz kılar.[2]

Bu noktaya ulaştıktan sonra, gözümüzü aşağı çevirip tamamen teknik sorunlarla dolu ovaya bakmak muhtemelen kayda değer olacaktır; gerçi teknik sorunlar da genel sorundan ancak yapay şekilde ayrılabilir. Malzeme, sanat formunun temel bir faktörüdür ve malzemeyi işlemenin teknik yolları ve zanaatkârın kapasitesi yine ona bağlıdır. Almancada "sanat (*Kunst*)" kelimesinin "-e bilmek (*können*)" ile bağlantılı olması, şimdi öğrendiğimiz gibi, sanatın pratikte bile öncelikle bir şeyi yapabilmek olduğunu kanıtlamaz. İki kelime arasındaki kök ilişkisi belki de sanattan çok Alman zihniyetinin ayırt edici özelliğidir. Her ne olursa olsun, teknik yeteneğe karşı sanat istencine yaptığı onca vurguya rağmen, malzemenin ve onun işlenmesinin sanatsal yaratıcılığın ve üretilen yapıtın temel bir faktörünü temsil ettiğini kabul etmeliyiz. Yunan heykelleri, mermerin doğaüstü ihtişamı ve aynı ölçüde dayanıklılığı olmadan düşünülemez ve bu yalnızca maddi anlamda değil, aynı zamanda kolektif ölümsüzlük ideolojisinin ideal anlamında da böyledir. Keza Rembrandt'ın dinamik portreleri, yağlı boyada ulaşılan yüksek gelişme aşaması olmadan düşünülemez; dahası onun

---

[2] Bu bağlamda, Hermann Bahr'ın (*Sendung des Künstlers*; Leipzig, 1923; s. 137) görüşlerini desteklemek için onun söylediği şeye dikkat çekmek önemlidir; ona göre aslında bütün zamanlarda bütün toplumlarda ve bütün sanatlarda tekrar tekrar aynı sanat eseri yaratılmaktadır. "Yunanistan'a ait olan her şey yerli değildir: onun sanatı Mısır'ın bir dirilişi, tıpkı Roma'nın Atina'nın bir dirilişi olması ve Hristiyan Batı'nın tarihinin Roma'nın bir dirilişinden başka bir şey olmaması gibi." Goethe'ye de atıfta bulunarak şöyle yazar: "Böylece o, gerçek sanatın belleğindeymiş gibi sanatta yaşadı; yazıları, ortak hafızaya ve çok uzun zamandır miadını doldurmuş eski sanat dönemlerinin anlaşılmasına yardımcı oldu." Bahr, *İnsanca Pek İnsanca* kitabında Nietzsche'nin şiirin gelenekten kopuşunda sanatın sonunu gördüğü için "şiirde devrimi" yerine dibine batırmasına haklı olarak değinir.

"Anatomi"sinde, Leonardo'nun anatomik çalışmalarında olduğu gibi, canlı ve ölü beden hakkında bazı tıbbi bilgilerin kanıtları vardır.[3]

Bir Goethe'nin, bir Hölderlin'in veya bir Stefan George'un lirik ifade gücü, yalnızca teknik değil, aynı zamanda insani yönler de barındıran oldukça gelişmiş ve rafine bir kültürel dil temel alındığında mümkündür ancak. ("Dilin Oluşumu ve Yaratılışı" başlıklı bölüme bakınız.) Bununla birlikte, malzemenin kullanımı ve işlenmesindeki bu teknik ilerlemelerin, biçimlendirme iradesinin icraatı için gereken ortamı önceden –veya eşzamanlı– yaratan hakiki bir sanatsal iradeye ne ölçüde atfedilebileceğini sormakta haklıyız. Yağlı boya resminde malzemeyle kurulan bu ilişki Leonardo, Rembrandt ve diğer ressamların deneylerinde açıkça görülmektedir; ama prensipte heykel, şiir ve müzik bağlamında da aynı psikolojik sonucu çıkarabiliriz, malzemenin tarihini yakından bilmesek bile; doğrusu, gerçek bireysel sanatsal irade öncelikle ve esasen sanatta tezahür ederken, sunulan

---

[3] Cesetlerin kesilip biçilmesine ilk olarak Rönesans döneminde dinsel otoriteler tarafından izin verildi ve daha sonra sadece arasıra infaz edilmiş suçlularda bu uygulamaya müsaade edildi. Vesalius'un (1514-65), insan vücudunun kapsamlı anatomik incelemesini başlatması, 16. yüzyılın ortalarına denk gelir, her ne kadar son zamanlarda edindiğimiz bilgiler antik dönemdeki insanların sahip olduğu şaşırtıcı anatomik bilgileri gözler önüne serse de. (Bkz. "Mikrokozmos ve Makrokozmos" ve "Dilin Oluşumu ve Yaratılışı" bölümleri)

Anatomi biliminin yükselişi muhtemelen Rönesans sanatını etkiledi ve şüphesiz onun ideolojisi üzerinde belirgin bir etkide bulundu. Leonardo'nun tüm bilimsel ideolojisinin bir ürünü olan kişisel anatomik çalışmalarının yanı sıra, Rembrandt'ın 1632'de yirmi altı yaşındayken "Anatomi" resmini yaparken yeni insan vücudu bilimine tepki gösteriyor olması bana muhtemel görünmektedir. Daha önceki gençlik çalışmalarında daha çok "Rembrandtvâri" özellikler sergileyen bu genç sanatçının, "Profesör Nicolaes Pietersz Tulp'un Anatomi Dersi" tablosunu yaparak, döneminin materyalist ve realist ideolojisine bir itirafta bulunduğunu düşünüyorum. Sanki kendisinin de anatomi hakkında bir şeyler bildiğini ve kendi özgür seçimiyle dinamik ifade lehine bu "taklit sanatından" vazgeçtiğini göstermek istiyor gibiydi. Bildiğimiz gibi, Rembrandt'ın tüm hayatı ve eserleri, bu ikisi arasındaki bir çatışma yüzünden paramparça oldu ve bu da ışık ve renk etkileri üzerine çalışması için değil de doğaya uygun portreler yapması için ona para ödeyen patronlarının gözünden epey düşmesine yol açtı. Ne yazık ki sadece bir parçası günümüzde Rijksmuseum müzesinde muhafaza edilen ikinci anatomik resmi olan "Doktor Joan Deyman'ın Anatomi Dersi" (1656) "gerçek" Rembrandt'ı daha çok yansıtır; nitekim Karl Scheffler de şu kitabında bu hususa değinir: *Holland* (Leipzig, 1930; İngilizce çevirisi, New York, 1932).

Her ne olursa olsun, Rembrandt'ın "Anatomi"si, resmin sadece anatomiyi temsil etmekle kalmayıp ideolojik olarak ifade edilen anatomiyi de temsil ettiği, sanatçının tavrını kendi tarzında resmederek gösterdiği ideal durumun bir örneğidir.

şeyin içeriğinin daha çok kolektif ideolojilerle ilişkisi vardır, her ne kadar bu ideolojiler hiç kuşkusuz üretilen sanat eserinde yüksek derecede bireyselleştirilmiş olsa da.

Bu düşünceler bizi bir kez daha sanatların tarihsel ve estetik değerlendirmeleri bakımından hiyerarşisi sorununa getirir. Modern sanatın özünün, yaşayan dinamizminde yattığını söylerken, sanatın bildiğimiz ilkel ifadelerinin de (dans, şarkı ve müzik gibi) canlı ritme dayandığını unutmadığımız gibi, tekrarlanan motifiyle süslemenin de âdeta donmuş, soyut ya da ölü gibi görünse de belirgin bir şekilde ritmik bir karakter sergilediğini hatırlarız. Yine de bu, sanatsal gelişim anlayışımızda saklı olan bir mantık çelişkisinden başka bir şey değildir; çünkü psikolojik açıdan düşünüldüğünde bu durum, ideolojileri temelde farklı, hatta neredeyse taban tabana zıt olmasına rağmen, modern sanat ile ilkel sanat arasındaki sık sık alıntılanan ilişkiyi kanıtlar sadece. Nitekim ilkel sanat hâlâ yaşamla büsbütün uyum içindedir, aslında dans ve ritüel (şarkı söyleme ve müzik) bakımından, kolektif komünal yaşamın temel bir bileşenini oluşturur; ve bundan da iki ayrı tabaka olarak üretken sanatçı ve pasif roldeki seyirci topluluğu anca adım adım gelişir.[4] Öte yandan modern sanat ise en canlı dinamik ifadesiyle bile hayata *karşı* durur. O, deyim yerindeyse, ilkel sanat gibi sanatsal formda yaşamın ifadesini bulmaktansa sanatsal forma sığınmış durumdadır.

İlkel sanat ideolojisi, bir yandan çizgisel-süsleme sanatında yaşam formlarının sembolik bir soyutlamasına, diğer yandan da bu soyutlamanın somut bir sunumuna götüren dinsel ruh inancıdır. Somutlaştırma eğilimi bireysel ölümsüzlük kavramından doğarken, soyutlama arzusu ise *kolektif* ölümsüzlük kavramına karşılık gelir. Öte yandan modern sanat, ister kolektif ister bireysel olsun, böyle teselli edici bir ölümsüzlük fikrine dayanmaz. Onun itici motifi *yaşam ve deneyim korkusudur* ve bu motif, bireyin sanat formundaki biyolojik itici gücü korumak için bağlanacağı süreç içinde yaratıcı alana taşınır. İtiraf etmek gerekir ki, modern sanat yapıtının (genel olarak sanatla paylaştığı) birliği yalnızca bir mücadeleden galip çıkmaya verilen tepkinin bir sonucu değil, aynı zamanda onun dinamik canlılığı da modern bireyin ayırt edici vasfı olan yaşam korkusuna bir tepkidir; çünkü dine ve devlete ilişkin kolektif ideolojilerimizin çöküşünden beri, bu korkuyu önceki nesillerden daha fazla yaşıyoruz.

---

4 Bkz. Jane Harrison: *Ancient Art and Ritual*

İlkel sanat, hayatın vazgeçilmez bir parçası olarak yaşamla bir bütün olduğu gibi, sanatçı, kolektif ideolojiyle büsbütün uyumlu olmasa da sanatçı için de bu durum çoğu zaman, hatta bizim modern toplumuzda bile geçerlidir. Yunan filizlenmesinin Klasik sanatından başlayarak, onu modern sanat gelişmelerimize ve daha ilerisine bağlayan bağlantılar sayesinde onun, üretken sanatçının çok çeşitli tesirlerin baskısına tepki olarak başardığı en yüksek eser olduğunu giderek daha çok fark ederiz; öyle ki bu eser elbette sanatçının bireyselliğinin ve çağının tipik ifadesi olsa da bunun da ötesinde ve üstünde, diğer kültürlerin ve yabancı ideolojilerin eseridir. Onu saf sanatın zamansız alanına yükselten işte bu gerçektir. Bizzat Klasik Yunan kesinlikle Mısır, Girit ve Kuzey'den etkilenmiş olsa da bugün hâlâ bize Helen ruhunun saf bir ürünü olarak görünmektedir; buna karşın Ortaçağ Avrupası'nın sanat gelişiminde ideolojilerin, iki ana bileşen olarak İtalyan Rönesansı ve Kuzey Gotiği ile karma bir ürün olduğu apaçık ortadadır. Ne var ki bu çağdan doğan büyük sanatçılar, bu farklı kültürel bileşenlerin mücadelesini hem yapıcı hem de yıkıcı yönleriyle kendi içlerinde yaşamış ve eserlerinde yeniden üretmişlerdir. Bu kategoriye, Shakespeare'in ithal edilmiş Rönesans ile İngiltere'de yükselen Reform ruhunu harmanlaması girer; Dürer'in İtalyan deneyimi ve Leonardo'nun Fransız deneyimi; Goethe'nin Gotiğin *Sturm und Drang* ideolojisinden Güney Akdeniz sanatının daha ahenkli alanına kaçışı; ayrıca Nietzsche'nin bir yanda Helenizmle, diğer yanda da içindeki Hristiyanla mücadelesi; İdeolojilerin çeşitliliği yüzünden heba olmuş Hölderlin; ve Kleist'ın Romantik istikrarsızlıktan Klasik ideale geçme konusundaki acizliği.[5] Bunlarla birlikte başka birçok büyük modern örnek, modern sanatçıyı ilkel sanatçıdan ve bir bakıma Klasik sanatçıdan ayıran, sanatçının kendisiyle ve çevresiyle olan kopukluğunun kanıtları olarak aktarılabilir. Ancak bu sorunlar, melez ırklar, ülkenin etkisi ve diğer biyolojik, sosyal ve ekonomik koşullar hesaba katılmadan tartışılamaz.[6]

---

5 Harvard Üniversitesi'nde edebiyat profesörü olan Arthur Burkhard, bir ön çalışmada (*German Quarterly*, Cilt II, Sayı 4, Kasım 1929) iki karşıt unsur arasındaki bu çatışmayı –sanatçı ve eserindeki– Alman sanatının mihenk taşı diye niteler ve son tahlilde ifade ve biçim arasındaki bir çatışma olarak formüle eder. Ancak benim görüşüme göre, bu genel anlamda modern sanatın ayırt edici özelliğidir ve bugün sanat hâlâ ulusal olduğu sürece –örneğin Fransa veya İtalya'da– Klasik ideolojilerden türemiştir.

6 Bu noktada temel bir öneme haiz kaynak: Reibmayr'ın *Die Entwicklungsgeschichte des Talents und Genies* (Münih, 1908). Kretschmer de şu iki bölümde çok güzel bir özet çıkarıyor: "Die Züchtung der Begabung" ve "Genie und Rasse", *Geniale Menschen* (Berlin, 1929). Ayrıca genel bir inceleme için bkz. Paul Schultze-Naumburg'ın *Kunst*

Şimdi, yaratıcı sanatçının ideolojileri harmanlaması meselesinden, aynı kültürel çağda çeşitli sanat formlarının ortaya çıktığı gerçeğine dönüyoruz. Yaratıcı sanatçının bakış açısından bu, doğal olarak bir sorun değildir, çünkü mesele, belirli bir gelişme dönemini nitelendiren üretim için özellikle elverişli koşullar meselesi, hatta o dönemdeki çok çeşitli yaratıcı eserler için teşvik sağlayan bir hayati zorunluluk meselesidir. Farklı sanat formlarının aynı anda var olması ve aynı zamanda fiilen olgunlaşması gereği, ideolojik açıdan bakıldığında bir sorun değildir, en azından inatçı bir muamma değildir. Zira burada sorunlar ancak yaratıcı dürtünün ve onun hizmetinde olan ideolojilerin herhangi bir verili zamandaki iş birliğinin sonucu olarak ortaya çıkar. Sanatçı esasen bireysel biçimlendirme istenci diye tanımlayabileceğimiz içsel bir dürtü nedeniyle yaratır ve bunu bir resimde, bir heykelde ya da bir senfonide somutlaştırması, bireysel bir sorundan çok teknik ve biçimsel bir meseledir. Bu özellikle şiiri plastik, portresi şiirsel ve müziği etki itibarıyla arkitektonik olan büyük sanatçı için geçerlidir.[7] Bununla birlikte resmin ilkel sanatın ayırt edici özelliği olduğu, heykelin Klasik ifade aracı olduğu ve ritmik sanatların (şiir ve müzik) modern olduğu söylenebilir. Özellikle şiirin tarihöncesi mağara resimleriyle aramızdaki engin zaman aralığına, hatta erişebildiğimiz tarihsel kanıtların gösterdiği geçmişe kıyasla nispeten yakın bir tarihte ortaya çıktığı, tarihsel olarak kanıtlanabilir. Üstelik bir sanat türü olarak şiir, malzemesi itibarıyla yazıya bağlıdır ve bu özgül ölümsüzlük tekniği, ancak kitapların basılmasıyla ke-

---

und Rasse (Münih, 1928) ve özel olarak Alman edebiyatı için bkz. Josef Nadler'ın *Literatur-geschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (3 cilt, Regensburg, 1914-18).

7 Innsbruck arkeoloğu Heinrich Sitte, Bach'ın *Kromatik Fantazi ve Füg*'ü (el yazması serisi No. V, Preussésche Jahrbücher, Berlin, 1921) üzerine yazdığı sentetik makalesinde gösterdiği gibi, "onun tematik içeriği Parthenon frizini, Giotto'nun Scrovegni Şapeli'ndeki fresklerini ve Dante'nin *İlahi Komedyası*'nı, Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'sini ve Goethe'nin *Faust*'unu içerir. Dolayısıyla tüm bu eserler, farklı dillerde söylense de aslında her zaman aynı kompozisyondur" (Bahr, a.g.y., s-137). Sitte'nin, Bach'ın bu füğde kendi soyadını bestesine verdiğini keşfetmesi, bir sanat eserinin biçimiyle içeriğinin ayrılmaz birliğinin bir başka çarpıcı örneğidir. Füg yalnızca Bach'a ait olmakla kalmaz, bizzat Bach'ın kendisidir, insan ve muzaffer sanatçı olarak tüm benliğiyle Bach'ın kendisi. "Çifte ıstırap çığlığından: B [bemol]—A—C—H [= B doğal]," diye devam eder Sitte, "giderek yükselen kesintisiz bir zafer çığlığı kopuyor: A—B—H— C. Ve fevkalade eşsiz bir kaynağı olan bu motifi, herhangi bir numaraya başvurmadan... o güne kadar yazdığı en cesur füğüne dönüştürdü; ve bu füg, âdeta onun bir portresi gibi sevinci ve üzüntüsüyle tüm insani varlığını içeriyor."

sin bir sonuca ulaşan çok geç bir keşifti. Şiir sanatının yazı yoluyla kayda geçmesinden önce büründüğü biçim, yalnızca birkaç geleneksel sihirli deyimden ve öncelikle bir tanrı ya da kahraman onuruna icra edilen dua benzeri şarkılardan hareketle tahmin edilebilir. Böyle ilkel insanlarda hâlâ gözlemleyebildiğimiz üzere, şarkı söylemek, dans ve enstrümantal müzikten daha aşağı seviyede bir rol oynuyor görünmektedir, çünkü muhtemelen bu insanlar, işaret ettiği şeyle hâlâ özdeş olan "kelimeyi" telaffuz etmekten çok korkmaktadırlar. Burada uyandırıcı bir çağrının yarattığı korku olarak kendini öne süren sözün bu büyülü etkisi öte yandan *sağlıklı* olabilir; ne de olsa bu etki, en eski dua formunu içeren ve şiir sanatının orijinal formu olarak telakki etmemiz gereken şarkıların ve ilahilerin temelini oluşturmaktadır.[8]

Bunun dışında, ilkellerin en eski şiirsel ürünleri, uygar halklarınki gibi epik karakterlidir; onlar ya insanların yitik ölümsüzlüğünü hatırlatan tanrıların mitsel öyküleridir ya da canlı varlığın trajik faniliğine yas tutan kahramanların insan öyküleridir.[9] Fakat bu ürünler bariz bir şekilde kolektif bir niteliğe sahiptir ve bundan dolayı kesinlikle ilkel sanat ideolojisine aykırı değillerdir. Bu mitlerin ve destanların tek tek yazarlarını da bilmiyoruz ve bu yalnızca tarihsel veri eksikliğinden değil, aynı zamanda sözlü geleneğin böyle bir bireysel yazarlığı benimsememesinden de kaynaklanmaktadır. Ve daha sonra kendine ait eklemeler ve süslemelerle bile olsa, böyle bir şarkıyı kayda geçiren kişinin izini sürebilsek bile, gerçekten o şarkının yazarı olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı, Yunanlıların Homeros'la ilgili araştırmalarında boş yere çözmeye çalıştıkları bir problemdir.[10] Bugün, fikirleri kaydeden kişiyi peşinen onların yazarı gözüyle bakmaya kesinlikle fazlasıyla hazırız –meseleye böyle teknik bir yoldan bakmak, zaten saf yaratıcılık fikrinin çok ötesine geçmiştir.

Ancak mitik ve epik şiirin kolektif öğesinin nereden geldiği sorusu, Romantik dönemden beri bilimsel edebiyat eleştirisinde merkezî bir sorun hâline gelmiştir. Bu şiirlerin başlangıcında ve özellikle sözlü olarak aktarılmasında çeşitli kişilerin –hatta belki de ırkların ve milletlerin– yer

---

[8] Amerikan edebiyatı tarihine bir ön girişte Ludwig Lewisohn gayet haklı olarak edebiyatın "kutsal" kökenine ve karakterine vurgu yapmaktadır (*This Quarter*, yaz 1929). Kitabı daha sonra yayımlandı (*Expressions in America*).

[9] Bkz. *Seelenglaube und Psychologie* (1930) adlı kitabımın "Traum und Wirklichkeit" bölümü ve sonraki açıklamlar için bu kitabın "Mit ve Metafor" ve "Şiir Sanatı" bölümlerine bakınız.

[10] Bkz. Benim destanlar üzerine yaptığı bir ön çalışma *Imago*, V (1917).

almış olması muhtemeldir. Aynı şekilde, bu kolektif oluşumun, aktarılan şeyin kolektif içeriğine de karşılık geldiğini varsayabiliriz. Bir ırk ya da ulus, hikâyenin muzaffer kahramanı olarak görünür, çoğunlukla ırkın çıkarlarının temsilcisi ve taşıyıcısı olan muzaffer bir kişi kılığında.[11] Her hâlükârda esas olan, kahraman ve onun kaderidir, şayet onu tanımış olsaydık pek de ilgi göstermeyeceğimiz şair değil. Zira onun şarkısının ve destanının teması, bu aşamada kesinlikle bireysel değil, kolektif ya da bugün dediğimiz gibi "ulusal" idi. Modern zamanların bireysel yazarı, halk destanının kolektif yaratıcılarından yalnızca temasının kişisel doğasıyla değil, aynı zamanda kendisi, bireysel egosu, hikâyesinin gerçek kahramanı olduğu için de farklıdır. Lirik şiirde uçup giden ruh hâllerinin yansımasıyla, bu durum daha belirgin ve su götürmezdir ama aynı şey büyük ölçüde romanlar, hatta dramalar için de geçerlidir. Sanki modern sanatın temeli olarak aldığımız kişisel sanatçı ideolojisi, bireysel şairde kendi bilincine varmaktadır. Nitekim bugünün dünyasında ahlakın sansürcüsü, yaşam filozofu ve insanlığın eğitimcisi olarak yazarın beğenilen konumu ve yüksek kültürel önemi aslında bundan kaynaklanmaktadır. Öte yandan, yazar bu genel sorumluluk konumunu elde ederken, bundan böyle yalnızca ideolojisinde temsil ettiği saf yaratıcılık alanını terk eder. Artık bizzat kendisi bir sanat eseridir; bu hâliyle, hayatını şekillendirmede başarılı olup olmadığına ve nasıl başarılı olduğuna bağlı olarak iyi eseri veya kötü eseri temsil edebilir. Goethe, bu bağlamda, modern çağın evrensel dehasının emsalsiz bir modeli olmaya devam etmektedir; çünkü kendi içindeki yıkıcı unsurları şiirine ve diğer yapıcı faaliyetlerine yedirerek yaratıcı bir şekilde dengelemeyi ve böylece hayatını sanatsal-yapıcı bir bütün olarak şekillendirmeyi başarmıştır. Diğer büyük yazarlar ya romantizmle hayatlarının sanatsal yapısını harabeye çevirmek ya da yaratıma hasredilecek yeterli canlılığa sahip olmak için cahilce ve zevksiz bir yaşam sürmek suretiyle böylesine eksiksiz bir uyumu sağlamayı başaramamışlardır.

Bu gerçek, deneyim ile yaratıcılık arasındaki ilişkide ifade edilen bireysel sanatçı kişiliği sorununu ele aldığımızda yeniden karşımıza çıkar. Bu iki olgu arasında, yaratıcılığı genel anlamda deneyimle veya özel deneyimlerle açıklamayı amaçlayan psikografinin desteklediği türden tek bir nedensel ilişki yok gibi görünür; bilakis tersi durum daha olası görünmektedir, çün-

[11] Bu bakış açısı Cenevreli Prof. Charles Baudouin tarafından vurgulanmıştır, bkz. *Psychoanalysis de l'art* (Paris, 1919).

kü her ikisinin de altında yatan yaratıcı irade kendini, deneyimden çok yaratılan eserde göstermektedir. Öte yandan, yaratıcılığın kendisi elbette özel bir deneyim biçimidir ve sanatçıya özgüdür ve her şey son kertede bireyin iki tür deneyim –sanatsal ve yaşamsal– arasındaki uyumu ya da en azından geçici bir dengeyi kurup kuramadığına ve bunda ne ölçüde başarılı olduğuna bağlıdır. Bu, kendini hayata daha iyi adapte eden veya hayatta başarılı olan kişinin daha iyi sanatçı olması gerektiği anlamına gelmez katiyen. Bu bakımdan Goethe, yaşamları yapıtları tarafından tümden yutulmuş, gerçekten büyük adamların o uzun silsilesinde istisnai bir yere sahiptir. Croce, Goethe'de bile durumun böyle olduğunu ileri sürer, ancak gerçekte *insan* Goethe psiko-biyografik açıdan baktığımızda, salt sanatsal perspektiften göründüğünden daha ilginç olarak görmeye meyilli olduğumuz eserlerinden daha önemli hâle gelmiştir, bizim gözümüzde. Bizzat Goethe eserlerine "büyük bir itirafın parçaları", "hayatın izleri" gözüyle bakıyordu ve bu sanki sanatçının eserine karşı az çok bilinçli hâlde, genel tutumuymuş gibi görünüyor. Sanatçının eseri yalnızca onun yaşama dair özgül ifadesi değildir: ayrıca hem sanatçıya hizmet eder hem de yaşamasına yardımcı olur ve bir sanatçı olarak kendisinin değeri ikinci sırada gelir –hatta hiç de özel bir rol oynamaz. Sadece küçük bir çevre tarafından kabul gören vasat bir eser, sanatçıyı daha fazla tatmin edebilir ve onun nazarında, çoğu insanın bestecisini tanımadığı bir halk şarkısına dönüşen bir şiirin dünya çapındaki ölümsüz şöhretinden daha fazla şey ifade edebilir.

Yine kabul etmeliyiz ki, üretken bir kişiliğin psikolojisi, sanatı anlama ve takdir etme konusunda hiçbir ipucu vermez. Benim bir zamanlar "sanatçı çılgınlığı" dediğim, şimdi ise sanat ideolojisi diye adlandırdığım tavrı benimseyerek hayatını ihmal eden, feda eden, hatta mahveden Romantik, sanatta çoğu zaman, içindeki insanın ortaya çıkıp serpilmesine izin veren dehadan daha fazlasını başarmıştır. Goethe'yi bizim gözümüzde en yüksek sanatçı mertebesine çıkaran şey, onun eserlerinden ziyade yaşadığı hayattır; bu hayat dehasını geliştirmekten ziyade Goethe'yi ondan korumaya hizmet etmiştir. Goethe'nin büyük olduğu yer, sanata ve hayata karşı tutumu, onların birbirleriyle ilişkileri hakkındaki kavrayışıdır; hiç kuşkusuz bu kavrayışa ancak uzun bir mücadeleden sonra ve yeterince bedel ödeyerek ulaşmıştı. Bahr'ın mükemmel bir şekilde ifade ettiği gibi, başarısı "kendisinin yükselttiği devrimi yıkmasında" ve "sanatın özgürlüğünün, kanuna boyun eğmesinde yattığını kabul etmesinde" yatmaktadır. Bu, onun, tüm Romantizmden, yani esasında kendi içindeki Romantikten yüz çevirmesini açık-

lar; çünkü Romantik, sanat ideolojisi özgürlük fikriyle kişilik kültü olan bireysel sanatçı tipinin öncüsü ve en eski örneği olarak sanatsal gelişim ölçeğinin diğer ucunda yer alır. Goethe yalnızca yaratımda bireysel-devrimci olmakla yetinmez, aynı zamanda yaşamı sanatla karıştırır; o dramatik ya da lirik, eseri hayata geçirmek yerine onu oynar, daha doğrusu eseri hayata geçirmenin yanı sıra oynamak zorundadır. Sanatı, yaşamı kadar kaotiktir, oysa saf sanat ideolojisi düzen, yasa ve biçime –aslında, geleneksel ve dolayısıyla kolektif ideolojilere– dayanır. Doğrusu, Goethe bu saf sanatı epistemolojik olarak yeniden kurmak istiyordu ve bir *sanatçı tipi* olarak büyüklüğü burada yatıyordu. Bununla birlikte, önce, kendi içindeki Romantik bireyi dizginlemek zorundaydı ve bunu, temsil ettiği Romantik tipin bir Klasik tipe bilinçli ve amaçlı dönüşümünde kendini tüketen üretici gücü pahasına da olsa yapmayı başardı ama yine de bunu eserlerinde tam olarak hiçbir zaman başaramadı.

Eğer Goethe'nin önemi, fiilî yaratıcı çalışmalarından çok, Romantizmin kişisel sanatçı ideolojisine karşı salt Klasik ideali temsil etmesinde yatıyorsa, o belki de evrensel bir deha hâline gelen şairin ilk örneği ve aynı zamanda mümkün olan en yüksek tipidir. Ayrıca günümüzde böyle bir tip kendini bir denemeci, bir kültür eleştirmeni veya birinci sınıf bir gazeteci olarak ifade edebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, modern yazarımız kendi içindeki kişisel sanat ideolojisinin bilincine varmıştır; ancak sürecin ilk sonucu, sezgisel yolla bilinen bu sanatçı ideolojisini sanat tarihine yansıtmak ve onun tüm gelişimini, son aşamasının ışığında yanlış yorumlamak oldu. Gerçek yaratıcı unsur olarak biçimlendirme iradesinin veya istencinin (başlangıçta kişisel olmayan) oluşmasının, bir problem olarak sanat incelemesi üzerinde, özünde ilerici ve derinleştirici bir etkiye nasıl sahip olduğunu gördük ve bu kuramın, dehanın kişisel, modern sanatçının ise bilinçli sanat iradesine genişletilmiş uygulamasının, tüm sanat ve sanatçı meselesine yeni bir ışık tuttuğunu göreceğiz. İlk bölümümüzün sonunda, öncelikle sanatçının egosunda kendini ortaya koyan kişisel irade ideolojisiyle bireysel sanatçı tipini anlamanın, Worringer'in estetiğindeki belirli metodolojik muğlaklıkları giderip gideremeyeceğine dair soruyu ucu açık şekilde bırakmıştık. Kristal yapıdaki yalın sanat formlarını ürettiği varsayılan ilkel sanatsal iradeyi ne kadar soyut şekilde hayal edersek edelim, o yine de Schopenhauer'ın felsefi yorumunda bile insanbiçimciliğin bir tonunu taşır. Ne de olsa irade, insani bir olgudur ve doğanın ve onun tüm yaratıklarının "bilinçsiz irade" biçiminde bile olsa ona sahip olduğunu pe-

şinen kabul edemeyiz. Bizim görüşümüze göre, bireysel irade hiç kuşkusuz biyolojik yaşam dürtüsünün bir türevidir, ancak yine biyolojik dayanağını doğanın ana kuvvetinde bulsak da o tamamen insani bir türevdir; psikanalizin göz ardı ettiği, yaşam dürtüsü ile iradenin ifadesi arasındaki bu ayrım bana basbayağı temel insan sorunu gibi görünmektedir, çünkü hem benlik ve tür dualizmini hem de insanın içinde ve salt çoğalma işlevinin ötesine geçen tüm o yaratıcı eğilimlerde saklı olan ve ölümlülük ve ölümsüzlük dualizmini içerir. Her hâlükârda, öncelikle ırkı korumak için tasarlanmış cinsel dürtünün nasıl olup da bırakın yüksek bir sanat formunu, en ilkel süslemeyi bile üreteceğine anlam veremiyoruz. Psikanalizin böyle bir çözüm bulmak için sergilediği girişimin başarısız olduğu, dahası asıl sorunu eskisinden daha acil kıldığı bugün kabul edilmektedir. Temsil içeriğinin cinsel işlev ya da organları ile az çok belirli bir ilişkisinin olduğu durumlarda bile –bazı ilkel sanat sembollerinde olduğu gibi– cinsel içgüdünün doğrudan ifadesinden simgesel ya da yüceltilmiş ifadesine doğru ilerleyen anlaşılır bir yol bulamayız, türün çoğalmasını egonun sürekliliğine çeviren bireysel irade köprüsünü inşa etmediğimiz müddetçe. Bu bireysellik bilincini atfedemeyeceğimiz (ya da en azından insanlarla aynı ölçüde) hayvanlarda bile, türlerin gelişimi ve çeşitlenmesi, üreme ve tekrara odaklı bir cinsel içgüdünün başarısı değil de ilkin Lamarck'ın cesaretle öne sürdüğü gibi bireysel uyum göstermenin bir sonucu gibi görünmektedir ve ancak sonuçlara, bilhassa bireyim daha iyi uyum göstermesine bakarak onda bir çeşit amaçlı niyet olduğunu öne sürebiliriz.

Her ne olursa olsun, modern sanatçının, daha önce tanrısına atfettiği yaratıcı iradenin bireyselliğinin bilincine bizzat ulaştığını kabul ettiğimizde, önceki çağların sanatçısında da benzer bir irade eğiliminin var olduğunu varsaymak zorundayız, her ne kadar o bir birey olarak her zaman bunun bilincine varmamış olsa da. O hâlde bu istemli yaratıcı dürtünün, bilinçdışı olduğu ölçüde, yani ilkel sanata yaklaştığımız ölçüde cinsel içgüdüye yaklaştığı düşünülebilir. Ancak ilkel sanatın bariz cinsel karakterine ilişkin bu aceleci sonuç, nesnel gözlemle çürütülmüştür[12] ve yaratıcı sanatın cinsel karakteri tezini desteklemek için kullanılamaz, tıpkı diğer yandan modern sanatçının özbilincini, sanatsal gelişimin doğuşuna atfedemeyeceğimiz

[12] Bkz. örneğin Emil Stephan'ın Güney Denizi Adaları'ndaki sanat üzerine önemli çalışması: *Südsee Kunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschicht der Kunst überhaupt* (Berlin, 1907).

gibi. Zira bilinçdışı iradenin içgüdüsel olanla bu yakın ilişkisine rağmen, herhangi bir yaratıcı üretimin en alt aşamasında bile bu ikisi asla bir araya gelmez. Bilinçli ya da bilinçdışı olsun, irade her zaman bireyin, bölünmez tek bir varlığın ifadesi olacaktır; oysa cinsellik paylaşılan bir şeyi, yalnızca insani sevgi deneyiminde bireysel iradeyle uyumlu olan,[13] diğer durumlarda onunla sürekli çatışan türsel bir şeyi temsil eder. Sanatta bu çatışma farklı bir yolla kazanılır; aşkta bireysel fethe ve dinde toplu fethe çok benzese de o, genel anlamda estetik diye niteleyebileceğimiz spesifik bir unsurla her ikisinden de ayrılır. Bu unsurun taşıdığı kendine özgü niteliklere önümüzdeki bölümde değineceğiz. Bu bölümü kapatırken ayrıntılara girmeden, bu özgün düalizmin sanatsal çözümünün yalnızca psikolojik olmadığını, evrimsel tarih açısından dinsel çözüm ile erotik çözümün arasında yer aldığını söylemekle yetinelim. Dinsel çözüm esasında kolektiftir; yani birey yalıtılmışlıktan kurtulur ve daha büyük ve daha yüce bir bütünün parçası olur –biyolojik-türsel anlamda değil de manevi ideolojisi aracılığıyla, Tanrı ile bir olarak. Ancak tam gelişmiş bireyselcilik aşamasında mümkün olan aşk deneyiminde, bu manevi sürecin hayata geçtiğini görürüz: İdealize edilmiş benliği temsil eden Tanrı, sevgilide bulunur ve birlik duygusuyla bireysellik yücelmiş, güçlenmiş, kaybedilmiş ve fakat zenginleşmiş görünür. Son olarak, dinin kolektif teselli ideolojisinden neşet etmiş ve uç noktasında, tam bir aşk deneyimi peşinde koşan Romantik sanatçıya rastladığımız sanatta, bireysellik çatışması şu şekilde çözülür: Aynı anda hem yalıtılmışlık hem de birlik arayan ego âdeta kendisi için özel bir din yaratır; bu din sadece çağın kolektif ruhunu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda yeni bir sanatsal ideoloji üretir ve bu ideoloji insanların çoğunun gözünde dinin yerini alır. Doğrusu, bu ancak bireysel "sanatçının sanatının" zirve noktasında gerçekleşir; bu noktada deha kavramı tanrılaştırılır ve hepi topu insanları temsil eden tanrıların heykellerine tapınmayla kıyaslanabilecek ölçüde sanat eserlerine hayranlık duyulur. Bundan önce de sanat, özellikle de Klasik döneminde, dinleri oluşturan güçlerin bireysel bir tasarımıydı. Bu güçler daha sonra tek bir yaratıcı bireyde yoğunlaşırken, daha önce bütün bir topluluğa hayat veriyorlardı. Sanatsal üretimin bu zirve dönemlerinin yapıtları, gelişim süreçlerinde bireyselleşmiş din kurma güçlerini açığa vurdular, bu da sonunda Romantik aşk deneyimi yoluyla kökenine, yani egonun ölümsüzlüğüne yönelik kişisel özleme geri döndü. Öte yandan, bu

[13] Bkz. benim *Technik*, II, s. 77.

üç ideolojinin –kolektif-dinsel, sosyal-sanatsal ve bireysel-erotik– üçü de bireyi, sadece üremenin cinsel ölümsüzlüğünün bireysel izolasyona karşı koyduğu, gerçekliğin biyolojik yaşam düzleminin üzerine çıkarır ve daha yüksek, doğaüstü, gerçeküstü veya bireyüstü bir düzlemde konumlandırır; bu düzlemde bireysel niyetle yaratılmış ve herhangi bir zamanda istendiğinde değiştirilebilen ideal bir kolektivite hüküm sürer.

OYUN DÜRTÜSÜ VE ESTETİK HAZ

Hayal gücüyle yaratılan tüm güzel ürünler yaratıcısının bilinçli ve amaçlı çalışmasının ürünleridir. Hiçbir şair mecbur olduğu için şiir yazmaz; en azından büyük bir şair böyle yapmaz. Büyük şair yalnızca arzu ettiği için şiir yazar. Bu bugün böyledir, her zaman da böyle olmuştur... Özbilinç olmaksızın güzel sanatlardan söz edemeyiz.

Oscar Wilde

Bireyin yaratıcı sanat istencinden başlayıp yaratımın ve bizatihi sanatsal yaratım ediminin tüm ön aşamalarından geçerek yaratıcısının elinden tamamlanarak çıkmış esere uzanan uzun ve karmaşık bir yol, eseri alımlayan kişide estetik haz dediğimiz şeyi uyandırır. Bu yol boyunca bir yanda yaratıcı kişilik psikolojisinin tüm o karmaşık sorunları, diğer yanda ise eskizler ve etütler yoluyla ideolojik açıdan yetkin ifadeyi bulmaya çalışan sanatsal malzeme seçimi yatmaktadır. Bununla birlikte, eleştirmenin eseri değerlendirmesinin yanı sıra estetik etki meselesi de vardır. Ve nihayet, "ün" terimiyle özetlediğimiz, çağdaşlar ve gelecek kuşaklar tarafından yapılan genel değerlendirme söz konusudur. Artık sanatçının kişiliği hakkında bir fikir edindiğimize ve sanat formunun ayırt edici özelliği olan bireysel ve kolektif ideolojilerin

karışımını çepeçevre öğrendiğimize göre, şimdi sanat sorunlarının salt psikolojik yönüne bakabiliriz. Bunu yaparken, daha önce de belirttiğimiz gibi, psikolojik meseleyi estetik etkisinin gücü üzerinden tek taraflı incelemekten ve böylece sanatçıdaki asli ifade dürtüsünü ihmal etmekten kaçınmak zorundayız. Burada her iki veçheyi aynı anda sunarak açıklamamız gereken dualizm, sanatçının psikolojisinde tezahür eden dinamik ifade ile, alımlayıcının psikolojisinde tezahür eden estetik haz dualizmidir.

Worringer, sanatın şimdiye kadar, öncelikle klasik eserlerde, bitmiş ürünün estetik etkisi açısından fazlasıyla incelendiği görüşüne gayet haklı olarak itiraz etmiştir. Bu eleştiri yönteminin parolası "sezgi" (*Einfühlung*) idi; Theodor Lipps tarafından ortaya atılan bu kelime, Worringer'e göre, Klasik sanat psikolojisinde yetersiz kalmaktadır. Worringer, Klasik sanatın bu sezgisel estetiğinin karşısına, ilkel sanatın soyutlama karakterini koyar ki, bu sanat, "kendini başkasının içinde hissetme" arzusunun natüralizme yol açtığı saf üslup biçimleri üretir. Gelgelelim Klasik sanat duygusunun bu eleştirel sınır çizgisi ne kadar değerli olursa olsun, Worringer'in üslup psikolojisini meseleye uyarlaması, bireyin sanatsal yaratıcılık dürtüsünün üslubun biçimlenmesinde oynadığı ruhsal rolü kavramasını sağlamamıştır.[1] Kendisi bu yönde bir adım daha atarak, "kapalı alan korkusu (*Raumangst*)" diye nitelediği ilkel insandaki bu korkuyu, soyutlamanın psikolojik saiki olarak değerlendirdi, ancak bu kuramın çeşitli açılardan sorgulanmaya ve tamamlanmaya ihtiyacı varmış gibi geliyor bana. O soyut biçim, insanları sonsuzda (ve kendi istekleriyle diye ekleyebilirim) güvenliği aramaya iten bir korkunun etkisi altında psikolojik olarak evrimleşmiştir demek bana doğru geliyor. Ama bunu aynı zamanda tüm sanatsal yaratıcılığın başlangıcı olarak kabul etmek, bence, haksız ve aynı zamanda gereksiz bir "tarihselleştirme" işlemidir; bu işlem, benim ilkel kişinin dünya görüşünden ziyade bizim kendi psikolojimize ait olduğunu düşündüğüm "asli bir korkuyu" ilkel kişiye atfeder. Ancak bu konuyu daha sonra ele alacağız. Her hâlükârda, şimdiye kadar adını duyduğumuz en eski sanat formu –paleolitik insanın "doğalcılığı"– soyut değildir; ayrıca herhangi bir ilkel korkudan değil de ilkel insanın doğayı kontrol edebilmede üstün olduğuna dair saf bir inancından kaynaklanmış gibi görünmektedir. Bu nedenle Worringer, Riegl kuramını estetik açıdan değerlendirirken, merkezî noktasını açıklığa

---

[1] Karl Schultze-Jahde nesneyle ilgili üslubu ifade tarzlarıyla ilgili üsluptan ayırmamız gerektiği hususunda bizi uyarır (*Ausdruckswerk und Stilbegriff*; Berlin, 1930).

kavuşturmakla birlikte onun zayıflığını da ortaya çıkardı. İlk olarak, psikolojisi zamansız bir soyutlama tarzına dayanan ilkel insana atfedilen fiilî korkunun hiçbir etnolojik veya psikolojik gerekçesini bulamıyoruz. Soyut sanat biçimlerinin altında yatan kolektif ideoloji, kuşkusuz bir korku duygusuna dayanmaktadır; ama bunun ilk ürünü, bu aşamada ancak bu korkuya karşı bireysel bir öz-savunmadan ortaya çıkan sanatsal yaratıcılık değil, ruha –aslında dine– duyulan inançtır. Worringer'inki de dâhil olmak üzere, tüm estetik görüşlerin gözden kaçırdığı şey, işte bu bireysel ifade ihtiyacıdır.[2] Yine de bu, her yaştan birey tarafından yaşanır, tıpkı kolektif ölümsüzlük ideolojilere yol açan korku dolu bağımlılık duygusu gibi; oysa sanat, Kolektif üslup biçimlerini ne kadar kullanırsa kullansın, kişisel ölümsüzleşme dürtüsünden türemiştir. Ancak, belirli zamanlarda ve belirli durumlarda, bu dehşetengiz bağımlılık duygusu ağır basar ve yaratıcı bireyi, başka şeylerin yanı sıra, bu dönemlerin dinî ve sosyal ideolojileri tarafından üretilen kolektif formları, kişisel ölümsüzleşme dürtüsünü ifade etmenin bir yolu kullanmaya teşvik eder. Diğer yandan, üstün özgüven dönemleri, doğa üzerindeki hâkimiyetin bir tezahürü olarak natüralist bir sanat formu üretir. Worringer'in ileri sürdüğü gibi, her iki üslup formu da kendini feda etme ihtiyacına dayansa bile, bazen doğrudan doğa üzerinde üstünlük olarak, bazen de bağımlılıktan ideolojik bakımdan kurtulma olarak dolaylı yoldan kendini ifade edebilen aynı ölçüde güçlü bir kendini olumlama eğilimini gözden kaçırmamalıyız. Korkudan değil de insanın (ister hayali ister gerçekçi olsun) üstünlük duygusundan doğan natüralist sanatta insan, çevresindeki dünyanın taklitçi bir hükümdarlığına yükselir; buna karşın, bağımlılık duygusundan doğan soyut sanatta *kendi kendinin yaratıcısı* olarak arzı endam eder.

Ne var ki bu yaratıcı öz-olumlama, sanatsal yaratıcılığın spesifik özü için ne kadar önemsizse, kendini feda etme de estetik deneyim için o kadar

---

[2] Bu nedenle, Gin Worringer'in kendi anladığı manada egonun korkusu üzerine genel bir estetik inşa etmeye yönelik (bildiğim kadarıyla benzersiz) girişimi, şimdiye kadar ihmal edilmiş birçok nokta yararlı şekilde vurgulamış olsa da ana meselede ikna edici değildir. Erich Major'ın *Versuch einer neuen Esthetik* (1913) adlı kitabını ima ediyorum. Yazar, "sanatsal yaratıcılığın kaynaklarının", dış tehlikelerden korkmaya bağladığı "ölümsüzleşme istencinde" yattığını düşünmektedir. Korku teorisini, sanatsal yaratıcılığın psikanalitik erotizasyonuyla temel bir karşıtlık içinde konumlandırması ve bu tartışmanın ötesine geçip zaten cinselliği ve korkuyu aşan yaratıcı irade gücüne varmaması talihsiz bir durumdur (ayrıca yukarıya bakınız).

önemsizdir. Nitekim Worringer'in öne sürdüğü gibi, soyutlama ve sezgi, sanatsal deneyimin özel nitelikleri değil, dünyaya yönelik genel psikolojik tutumlardır ve ayrıca buna uygun olarak kendilerini çeşitli sanat formlarında ve sanatsal ifadelerde gösterirler. O hâlde, iradenin kimi zaman soyutlama, kimi zaman natüralist içe yansıtma ve kimi zaman da kendini doğaya yansıtma yoluyla yarattığı bu kendinde-sanat formu nedir? Bu soruyu yanıtlamak için yine üslubun estetik eleştirisinden başımızı kaldırıp bir yandan psikolojiye, diğer yandan felsefeye ve kültürün genetiğine yönelmeliyiz; çünkü ancak bu şekilde, şu ya da bu biçimde, kendi feda etme ya da olumla ihtiyacını anlayabiliriz. Riegl'in mutlak biçimlendirme iradesini öngören varsayımı, sanat bilimi için çok büyük bir değer taşısa da bu ruhsal sorunu psikolojik açıdan çözmez, aksine gizler. Zira bu mutlak sanatsal iradenin hem mineral kristallerini hem de ilkel süslemeleri üretebilen, doğadaki evrensel bir yaratıcı dürtüye tekabül ettiği, Worringer tarafından bile kabul edilmektedir. Yine de bunlar arasında tam da doğa ile ruh arasında var olan türden bir fark vardır. Ve bu estetik bir fark değildir, çünkü incelikli bir kristal yapı, kusursuz bir resim kadar hayranlık uyandırabilir. Bu özsel bir farktır ve şu gerçeği yansıtır: kristal doğanın içinde ve onun bir parçası olarak *şekillenirken*, insan eliyle üretilen sanat eseri ise tam da bizim sanatın en yüksek mertebesi diye içten içe sezinlediğimiz ikinci, gerçeküstü bir dünyaya aittir.

Doğaya yakınlığına rağmen ya da belki de bunun sayesinde ilkel insan, yaşamının bizimkine kıyasla çok daha büyük bir bölümünü, büyülü dünya anlayışıyla oraya yükseldiği gerçeküstü bir düzlemde geçirir. Artık şunu biliyoruz ki onun yalnızca sanatı değil, hayata karşı tüm tutumu da soyuttur ve ruha karşı beslenen naif bir inanca dayanır. Bu nedenle, ilkel insanda sanat, onun doğaüstü dünya anlayışından ayrılamaz, çünkü sanat –bu bağlamda, son derece gelişmiş topluluklarda bile– bir bütün olarak kolektif yaşamın temel ve ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürür. Bu durum sadece bizim için geçerli değildir, çünkü bizler bütün dünyaya gerçekçi gözlerle ve günden güne daha somut bakarız ve bize kadar gelmiş dinsel hissiyatın nadir kırıntılarının yanında sanat, bizim gözümüzde, eskiden nesnelleştirdiği ve bir parçasını oluşturduğu gerçeküstü dünyanın son kalıntısıdır sadece. Sanatın da ait olduğu bu büyülü dünya resminde, bizim anladığımız hâliyle kendini feda etme ihtiyacına yer yoktur; çünkü o yalnızca birinden diğerine kaçma arzusunu kamçılayan iki dünyanın dualizmi olduğunda ortaya çıkar. Estetik tatminini sanatta bulan benlikten vazgeç-

meye yönelik bu dürtümüzü, sırasıyla kolektif ve bireyci ideolojiler yoluyla elde edilen dinsel ve erotik özverilerle karşılaştırmıştık. Estetik özveri de benzer şekilde, "toplumsal" bir ideoloji diyebileceğimiz şeye dayanır, çünkü sanat eseri, tüm kişisel dinamik ifadesine rağmen, az çok kolektif olan üslup formlarını amaç olarak benimsemiş olsun ya da olmasın, her zaman başkaları üzerinde bir etki yaratmaya çalışır.

Ancak tüm estetiğin temel sorusu şudur: Sanatçı, pek çok kişinin kendisini eseriyle özdeşleştirmesini sağlayan bu etkiyi yaratmayı nasıl başarır? Eski estetik anlayış bu soruyu doğayı taklit etmeye atıfta bulunarak yanıtlamıştı. Yaratıcı sanatçının, kendisini doğayla o kadar çepeçevre özdeşleştirdiği söylenirdi ki, bu sayede doğayı taklit edebildi ve sonuçta doğanın insan tarafından taklit edilmesi, üretken olmayan kişinin de en azından bu taklit edilmiş doğayla kendisini özdeşleştirmesini mümkün kıldı. Lakin açıklama o kadar yetersizdir ki ve o kadar çok psikolojik imkânsızlığı varsaymaktadır ki, modern estetiğin eleştirel analizinden sağ çıkamaz ve zaten ona kesinkes çürütülmüş gözüyle bakılmaktadır. Bununla birlikte, sanatın doğayı taklit etmekle hiçbir ilgisinin olmadığı bir kez kanıtlandıktan sonra, sanatın amaçlarına ilişkin yeni bir teoriye gereksinim duyuldu. Zira doğanın taklidini savunan kuramcılara göre sanat, tüm faydacı kriterlerin üzerine çıkmış ideal bir vizyona –Klasikçi estetiğin tanımlamaya çalıştığı şekliyle– sahip olması gereken amaçsız bir uğraştır. Bugün, örneğin, ilkel sanatın amaçlarının belirgin olsa da doğrudan pratiğe yönelik olmadığını biliyoruz; onlar ideal amaçlar olarak yola başladılar ve ancak ondan sonra, dinsel ritüeller ve harikalar yaratan büyü aracılığıyla insanı ve onun kaderini kati surette etkilediler. İlkel sanat için bulduğumuz ilk formül, özü ruh kavramı olan büyülü dünya görüşünün altında yatan soyutlamanın somut bir sunumu olarak ona bakışımızdan kaynaklanmıştır. Burada sanat hâlâ dinle neredeyse tamamen örtüşür ama bu onun aşkınla özdeş olduğu değil de onun nesnelleştirilmesi olduğu anlamına gelir öteden beri. Eğer ruh inancı din olarak veya en azından onun ilk aşaması olarak ele alınırsa, sanatın başlangıçta ve daha sonra uzun bir süre dine hizmet ettiği kabul edilmelidir. Sanatın "amacı", ruhun varlığını somutlaştırarak kanıtlamaktı ve bunu soyutu soyut biçimde sunarak, yani gerçekliği değil, gerçekdışılığı olabildiğince sadık bir şekilde taklit ederek başardı. Böylece hem sanatsal yaratıcılığın taklit içgüdüsünü hem de sanatın pratikteki amaçsızlığını bu ilkel aşamalarda bile saptayabiliriz. Öte yandan taklit, sonraları giderek daha doğal ve insansı bir biçime bürünen gerçekdışıyla ilgiliyken; amaçsızlık ise gerçeklikle ilgilidir

–bu olgu, estetiğin, gayet tuhaf bir şekilde gerçekliğin *karşısında* taklitçiliğin peşine düşerek tersine çevirdiği bir olgudur; sanatın taklit alanında hiçbir amacı olmadığından estetik tatmin dışında herhangi bir amaç bellememe noktasına varmıştır.

Bu yanılgı, benim bu görüşlerimdeki muhtemel yanılgı da dâhil olmak üzere her yanılgı gibi, bir anlam ifade etmelidir. Zira yanılgı bile bir düşünce olanağı içerir ve her düşünce olanağı bir varlık olanağı içerir. Bugün birtakım insanlar kendilerini bilimsel açıdan o kadar aydınlanmış hissediyorlar ki tüm dinleri, insanlığın korkunç bir "yanılgısı", en tehlikeli yanılsamalarından biri olarak telakki edebiliyorlar. Yine de bu yanılgı, bugün bile, onların "hakikatlerinden" –şayet o hakikatse– daha büyük bir anlam taşımaktadır. Bu çelişkinin en muhtemel ve aynı zamanda en teselli edici açıklaması tarihsel bir açıklama olacaktır. İlkel sanatın doğanın taklidi olmadığı ama gayet belirli ideal amaçlara hizmet eden bir şey olduğu bugün bize kesin gibi görünmektedir; öte yandan bu, onun, daha sonra amaçsız bir doğa taklidi yapmaktan haz almış olma ihtimalini dışlamaz; ve bu durumun kanıtı için aşırı gerçekçilik dönemlerini işaret edebiliriz. Ancak, daha önce öne sürdüğümüz gibi, bu dönemler bireyci bir sanat ideolojisinin ifadesi olarak görülmese bile, onları açıklamanın başka bir yolu olacaktır. Sanatın aslında hiçbir zaman amaçsızca doğayı taklit etmek için yola çıkmadığını, belli bir çağın insanlarının bu taklidi, sanatın tarihsel açıdan kökeni, ideolojik açıdan da misyonu olarak tarif ettiklerinde sanatın amacını da böyle yorumladıklarını söyleyemez miyiz? Bu açıklama dile getirildiğinde, sanat ister gerçekten böyle olsun, ister estetiğin gözünde öyleymiş gibi görünsün, tüm alternatiflere uyacaktır. Söz konusu açıklama en azından olası bir yorumdur ve ayrıca olası bir sanat ideolojisidir. Nitekim bu Klasikçi estetiğin 18. ve 19. yüzyılların sanatsal yaratıcılığı üzerinde ne kadar büyük bir etki yaptığını kesinkes biliyoruz.

Başka bir deyişle, sorulması gereken soru şudur: İlkel sanatla bağlantılı olarak bu kadar bariz bir şekilde yanlış olan bir sanat ideolojisi nasıl ortaya çıkabildi? Ve neden belli bir dönemin sanatçıları tarafından görünüşe bakılırsa aşırı bir hevesle kabul edildi? Temelde bu bana kültürel felsefeyi ilgilendiren bir soru gibi görünmektedir; doğru cevabı ise ancak bu bölümün başlığıyla nispeten daha alakalı olan bireysel psikolojinin bazı problemleri çözüldükten sonra verilebilir. Zira ağırlıklı olarak psikolojik bir sorun olan sanatın kendine has estetik unsuruna ancak bireyi analiz ederek yaklaşabi-

liriz; neyse ki bugün bireyi inceleme imkânımız var.[3] Her nevi bireysel psikolojik araştırmada ve özellikle tarihsel olguları anlama amacıyla yürütülen bir araştırmada rastlayabileceğimiz hata kaynaklarını da aklımızdan çıkarmamalıyız elbette. Lakin önümüzde başka hiçbir yol yok ve ilk etapta, daha sonra teste tâbi tutabileceğimiz sanatsal yaratıcılığı ve hazzı anlamamıza yardımcı olması hasebiyle değer taşıyan belirli genel insani unsurları kavrayabilmek için bireyi yeterince derinlemesine incelemeyi umabiliriz sadece. Her hâlükârda, süreç içinde modern sanatçı tipi hakkında bilgi toplamayı bekleyebiliriz, bu bilgiler de muhtemelen Klasik ve hatta ilkel sanatın estetik sorunlarına ışık (ya da yeni bir ışık) tutacaktır. Öte yandan, her ne kadar çeşitli kuşakların ve çağların tüm ideolojilerinde ortak olan temel unsurları sanatın içermesi gerektiği görüşünde olsak da tüm sanatsal yaratımları belli bir çağın kalıplarına indirgemeye çalışan Klasikçi estetiğin abartılarından ibret almalıyız.

Şimdi, tüm zamanların en büyük Klasik sanatçılarından birinden, Schiller'den gelen bir estetik kuram var; bu kuram, sanatsal yaratıcılık ve estetik tatmin sorunlarını aynı anda çözmek için cesur bir girişimde bulunuyor. Sanat sorununun *oyun içgüdüsünden* türetilmesi, günümüzde bile, estetiğin karanlık dünyasına yapılacak psikolojik bir keşif yolculuğu için güvenli bir başlangıç noktası gibi görünüyor bana. Ünlü mektuplarında (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*) Schiller, bireyi, duyular (gerçeklik) dünyası ile irade (ahlak) dünyası arasına yerleştirir; ve ilkine maddi içgüdüyü, ikincisine de biçim içgüdüsünü atfeder. Oyun içgüdüsü, her ikisine de uyumlu bir birliktelik içinde ifade ve hayat verir ve ortaya çıkan sonuç güzelliktir. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* kitabında yaptığı gibi, oyun içgüdüsü üzerine derinlemesine bir estetik-felsefi düşünme faaliyeti, ruhsal uçurumlara bir ışık tutar ya da kişiyi, sanatın psikanalitik incelemesinde olduğu gibi psiko-biyolojik süreçlerin derinliklerine düşürür. Fakat o kadar çok usta yetiştirmiş olan Klasik antikitenin bile bize sanat hakkında söyledikleri bugün anlamsızdır; ister Sokrates'in güzeli, ahlaki olanla özdeşleştirmesi olsun, isterse de güzelde iradenin olmadığını öne sürmekle beraber ona doğrudan haz veren bir etki atfeden Aristoteles'in bu kategorileri kavramsal olarak ayırması olsun fark etmez. Aynı şey Platon ya

[3] Zaten sonuçta, hâkim olan estetik kuram *bir psikologdan* (Lipps) çıkmadı mı? Onun burada "sezgi" diye tercüme ettiğimiz *Einfühlung* kavramı gerçekte "kendini başkasının içinde hissetmek" anlamına gelir.

da Plotinus'un görüşleri için de geçerlidir; bu görüşler Delfi'li rahiplerin sözleri gibi, kulağa mistik ve derin gelir ama derinliklerini ancak doğru yorumlanabilirlerse –ya da aslında, yorumlanabilirlerse– açığa vururlar. Hele ki, taklit kuramının manevi babası Baumgarten'ın düşünsel estetiğinden hiçbir şey öğrenemeyiz; Romantizmin felsefi spekülasyonları da cabası.

Antropolojik yönelimleriyle yeni sanat kuramları, özellikle Spencer'ın Schiller'in görüşünü kabul etmesinden bu yana, çeşitli şekillerde yorumlanan oyun içgüdüsüne özel bir rol atfeder, her ne kadar aynı zamanda taklit etme içgüdüsü ve açıkça bizim ölümsüzleşme eğilimimize karşılık gelen "muhafaza etme içgüdüsü" üzerinde ısrar etse de. Ne var ki Schiller'in, insanın iki dünyasını birbirine bağlayan uyumlu bir olgu olarak benzersiz şekilde betimlediği oyun içgüdüsü bugün antropolojik, sosyolojik, biyolojik ve psikolojik analizin konusu hâline gelmiştir, ancak estetik açıdan bakıldığında çok daha anlaşılır durumdadır. Spencer, oyunu fazla enerjinin boşalması olarak yorumlar; Lazarus, fiilî hayatın yorgunluğunu üzerinden atma; Groos ise bunlara hazırlık egzersizi diye yorumlar oyunu; ve nihayet Wundt, oyunun "hoşnut edici etkisi" ve "baştaki amaçların hayali amaçlarda yeniden biçimlendirilmesinin" yanı sıra "amaçlı eylemlerin bilinçsiz veya bilinçsiz taklidini" vurgular. Dolayısıyla, bunu sanata uygularsak, kendimizi amaçsız taklit kuramına dönmüş hâlde buluruz, oysa bu kuramın (varolma hakkı ne kadar inkâr edilemez olursa olsun) çürüklüğü tartışmamızın tam da başlangıç noktasıydı. Bu bize bir kez daha şunu gösterir ki, tüm antropolojimiz, sosyolojimiz, biyolojimiz –ve tabii psikolojimiz– esasen nihai açıklayıcı ilke olarak gerçekliğin ötesine geçmez ve oyunun sunduğu türden, yalandan bir eylemi (Spencer) bile gerçek bir etkinliğin taklidi olarak anlayabilir ancak.

Pfeifer'in çocukluktaki erotik kompleksleri mevcut oyun kuramlarına kabaca uyguladığı münferit örnekte gördüğümüz gibi (*Imago*, V, 1917), tıbbi-antropolojik tutumuyla psikanaliz de bizi bu konuda daha ileri götürmez. Bizatihi Freud'un sanat hakkında söylediği az şey, şiirsel imgelem ile oyunu karşılaştırmanın ötesine geçmezken,[4] daha sonra kendisi oyunu "motorik halüsinasyon" diye tanımlamıştır (*Totem ve Tabu*, 1913). Anlaşılması için halüsinasyonun da tanımlanmasını gerektiren bu tanım, arzunun tatmin edilmesi kuramının ötesine geçmiyor gibidir. Fakat bu kuram irade

[4] 1908 tarihli makalesi, *Der Dichter und das Phantasieren* [Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri]. Freud'un *Edebiyat ve Sanat* kitabında bu makale yer almaktadır (ç.n).

probleminde yetersiz kalmaktadır ve halüsinasyonu rüyalardan, oyundan, sanattan ve aslında dinden ayıran arzuyu gidermenin özel niteliği, psikanaliz tarafından açıklanmadan bırakılır. Böylece, genel meselemiz olan oyun içgüdüsü ve estetik doyuma ilişkin daha derin bir kavrayışa doğru ulaşmanın en azından başlangıç noktası olarak irade psikolojisine geri döneriz. Şimdi, başka bir bağlamda, nevrotiğin psikolojisinden yola çıkarak onu iyileştirmenin psikoterapik olanaklarını irdelerken,[5] yanılsamaların sağaltıcı ve aslında kesinkes hayati niteliğini vurgulamıştım. Buna karşın Freud yanılsamaları (tarihsel bir bakış açısından bile) çocukluktan kalan ve aşmamız gereken arzu tatminleri olarak yorumlar.[6] Oysa ben, hayatta teselli edici her şeyin –yani daha geniş anlamda sağaltıcı olan her şeyin– ancak yanılsama olabileceğine inanıyorum, hatta son "teknik" çalışmamda analizin sağaltıcı etkisini analitik durumun gerçekdışılığıyla açıklamaya çalıştım.[7] O hâlde, sanat eserini özgül anlamıyla anlamak için, yaratıcı hayal gücünün bir açıklamasını ararken, yalnızca arzunun giderilmesi kuramından irade psikolojisine doğru ilerlemekle yetinmeyip ayrıca nevrotiğin korku sorunundaki ölümsüzlük ideolojisinin olumsuz yanını da ele almamız gerekir. Doğrusu, ben nevrotiği her zaman başarısız bir sanatçı olarak görmüşümdür. Başka bir deyişle, bireysel iradenin ebedileştirme eğilimine (toplu olarak dinde, kişisel olarak da aşk deneyiminde tezahür ettiği şekliyle), korkunun üstesinden gelmenin belli bir yolu eklenmelidir; ve bunu, yaratıcı sanatçıdan ziyade üretkenliği engellenmiş başarısız nevrotikte kesinlikle daha iyi inceleyebiliriz. Zira sanatçı, kişisel ölümsüzlük sembolizmi için toplumun onayını alarak bu yalıtkan korkuyu toplumsal yolla aşar; oysa nevrotik ölümcül korkusunun üstesinden gelemez, çünkü bu korkuyu bireysel çapta (aşkta), toplu hâlde (dinde) ya da en azından sosyal yolla telafi edebilecek hiçbir şeye sahip değildir. Şimdi, nevrotik korkunun incelenmesi, hangi biçimde karşılaşırsak karşılaşalım genel korku sorununun, bir gerçeklik sorunu olarak ele alınıp açıklanamayacağı, onun temelde akıldışı bir olguyu temsil ettiği sonucuna bizi götürmüştür. Worringer'in sanat yapmaya yönelik soyut dürtüyü açıklayamayacak kadar gerçekçi olan korku kavramının pekâlâ bağışlanabilir hatası burada yatmaktadır. Zira

---

5 1929'da yayımlanan *Hakikat ve Gerçeklik* (çev. Şirin Etik, Pinhan Yayıncılık, 2018).

6 Çünkü Freud'un *Bir Yanılsamanın Geleceği* kitabında sanat yine en eski kültürel yadsımalar (hayalen) için "ikame tatminler" sunar.

7 *Die Analyse des Analytikers und seiner Rolle in der analytischen Situation*, 1930 (*Technik*, III).

dışsal korku, telafi edici sanatsal etkinliğe gerçek cinsel dürtü kadar yol açmaz. Korkunun bu gerçekdışılığı, aynı zamanda, ilkel dünya-tutumuna dair sahip olduğumuz derinlikli kavrayışla da doğrulanır, çünkü ilkellerin korkusu gerçekle değil, akıldışı olanla ilgilidir. Dolayısıyla dinsel, sanatsal ve toplumsal yaratımların dayandığı bu ilkelin ölümsüzlük ideolojisinin, gerçek korkuyla –dışsal tehlikelere karşı duyulan korkuyla– değil, gerçekdışının tam da elle tutulamazlığı nedeniyle uyandırdığı içsel korkusuyla belirlendiğini basbayağı söyleyebileceğimize inanıyoruz.[8] Korku, ürkmenin tersine gerçek bir olgu değildir: herhangi bir gerçek tehlikeyle, hatta örneğin, bireyin kendi inatçı dürtülerinde varsayılabileceği (Freud) türden içsel bir tehlikeyle bile (psikanalizin açıklamaya çalıştığı gibi) açıklanıp izi sürülemez. Zira dışımızda veya içimizde bulduğumuz her yeterli korku nedeni, insanın gerçekdışı ve akıldışı olandan korkması olgusuna –ilksel olguya– dokunmadan, ona sadece ürküntü izlenimi verir. Aslında bu ilksel korkunun, bilemediğimiz için gerçekdışı olması gereken ve bilhassa ilkel korkuya yakın duran ölüm kavramıyla bağlantısı bile sonradan düşünülmüş bir tür ekleme gibi görünür. Bu ilksel olguyu ben başka bir bağlamda (*Technik*, III) "yaşam korkusu" diye adlandırdım, çünkü görünüşe bakılırsa bu, yaşam süreciyle birlikte gelen ve bireyin yaşamda kendini kaybetme korkusuna karşı işleyen bir şeydir.

Dolayısıyla ebedileşmeye yönelik olumlu iradenin yanı sıra olumsuz-engelleyici yaşam korkusu da ideolojilerin (sanatsal ideolojiler de dâhil) yaratılmasında etkili olduğu için, ikinci bir *gerçekdışı* faktörü ele almamız gerekir. Başka bir deyişle, ebediliği teşvik eden korku, kendisi için ilkinin yanında, ona paralel veya onun içinde ikinci bir gerçeklik kuran olumlu sanatsal irade kadar gerçekdışı ya da yanılsamalı veya fantastiktir diyebiliriz. Ancak bu iki eğilimden hiçbiri tek başına, ister dinsel, ister sanatsal, ister sosyal nitelikte olsun, bir ideoloji inşa etmeye muktedir değildir; Bunu yapmak için ikisinin birlikte, zamanın ihtiyaçlarına göre işbirliği yapması gerekir. Ne var ki onlar bir değiller, yani onlar ölüm korkusunun ebedileşme iradesine yol açacağı veya ebedileşme iradesinin tam anlamıyla gerçekleşmesinin yaşam korkusuna yol açacağı şekilde nedensel açıdan birbirleriyle bağlantılı değildirler. Bu, yaratıcı suçluluk duygusu diye adlandırdığım daha sonraki bir aşamada bile olmuş gibi görünebilir veya ger-

[8] 1930 tarihli *Seelenglaube und Psychologie* [Ruh ve Psikoloji].

çekten olabilir; ama aynı zamanda yalnızca bireydeki bu temel dualizmin üstesinden gelme girişiminden de ortaya çıkabilir. Başlangıçta, ebedileşmeye yönelik olumlu irade, kendi başına, yalnızca ağırlıklı olarak büyülü bir düzenin eylemlerine yol açmış görünür; bu düzen ritüelin gelişim sürecinde "uygulamalı" sanat-öncesi ifadelere (dans ve nihayetinde enstrümantal müzik ve şarkı) dönüşürken, kısıtlayıcı korku ise yalnızca daha sonra dinsel (nevrotik gibi) törenlerde karşılaşacağımız büyülü sessizlik törenlerine yol açtı. Ancak bu iki faktörün birleşimi –başka bir deyişle, korku olgusunun iradeyle kavranıp zapt edilmesi– ideolojilerin yaratılmasına yol açabilir; bu yaratımda ebedileşme iradesi (ilk etapta) kolektif olarak kendini tatmin eder ve bireysel korku askıya alınır veya en azından geçici olarak hafifletilir. Yine de bu ideolojilerin sadece karakterlerinin değil, (söylenenlere bakılırsa) kökenlerinin de gerçekdışı olduğu açıktır: yani bireyde yarattıkları motivasyon da gerçekdışıdır.

Böylece, insan gelişiminin en başında –o zamanlar gerçekten de sonrakinden çok daha büyük ölçüde– sanatta ifadeye yol açan "belirleyici faktör" olarak gerçekdışı öğeyle karşılaşırız. Ama eğer din başlangıçta gerçekdışıysa ve terazinin diğer ucundaki psikolojik dille konuşursak dine eşdeğer aşk deneyimi bariz gerçekse, o zaman sanat ortada durup, gerçekdışı olanı kavrayıp onu somutlaştırır. Bunu yaparken, benim *Seelenglaube und Psychologie* kitabımda formüle ettiğim evrensel bir gelişme yasasını izler: yani insani gelişme, başlangıçta salt ideal ya da ruhsal olan olguların sürekli ilerleyerek somutlaşmasını içerir. Bu anlamda kültürel gelişimin tamamı, beşer ideolojilerini nesnelleştirmeye yönelik sanatsal veya en azından yapay bir girişimdir. Bununla birlikte, sanat, başlangıçtaki gerçekdışı karakterin önemli bir unsurunu elinde tutması hasebiyle, genel gelişim çizgisinden ayrılır. Nitekim belli sanat eğilimlerinde ve bağlamda sanatın genel gelişiminde sanat bu evrensel somutlaştırma eğilimine karşı gerçekdışı ve tinsel öğeye bile vurgu yapar ve fiilî kullanım düzeyine indirilmekten kendini korumaya çalışır. Sanatın "amaçsızlığına" ilişkin estetik kuramın saiklerinden birinin burada yattığını rahatlıkla söyleyebiliriz: Aslında sanat, giderek somutlaşan bir dünyada bu gerçekdışı idealliği temsil etmelidir. Öte yandan, taklit ilkesi (ileride göreceğimiz gibi) yaratıcı suçluluk duygusunun bir tepkisi olarak ortaya çıkar ve bireyi gerçekdışı dünyasından çıkarıp doğaya geri döndürür.

Her zamankinden daha dünyevi hâle gelen ve sanatçıdaki yaratıcı tanrıyı fiilen insansılaştırarak sona eren gerçeküstü ideolojilerin devamlı somutlaştırma süreci boyunca sanat, bir yandan bireysel yaratıcı iradede

ifadesini bulan akıldışı ilkeyi korurken, diğer yandan da estetik ölümsüzlük kavramı muhafaza eder. Doğayı ve insanı taklit ederek insanı korumayı reddeder; gerçeklik içinde elde edilemez olanın ya da vazgeçilmiş olanın yerine ikameler sunarak da avunmaz; aradığı şey, hiçbir zaman gerçek olmamış ve asla gerçek kılınamayacak şeyin duygusal gerçekliğini, somutlaştırma yoluyla kanıtlamaktır. Fakat bu psişik edimsellik (analizin elindeki gibi) gerçeğin bir çökeltisi değil, tüm gerçekliğin ötesine demir atmış *a priori* idealizmdir; ebedileşme iradesi bu idealizmi sanatsal ölümsüzlük kavramında somutlaştırır. Bu özellikle sanatsal ölümsüzlük ideolojisi, hâkim kolektif ideolojiyi ifade eden bir esere münferit sanatçı kişiliğin damgasını vurarak yaratıcısını eseriyle birlikte ölümsüz kılar. Öznel gerçekdışılık dünyasını nesnel gerçeklik dünyasına bağlayan ve onları birbirine karıştırmadan uyumlu bir şekilde birleştiren, sanat yapıtının bu ara karakteri, Schiller'in estetik açıdan kavradığı oyun içgüdüsü tarafından harikulade kullanılmıştır. Geriye kalan tek soru, oyundan alınan bir anlayışı sanata ve sanatsal üretkenliğe aktaran estetik oyun içgüdüsünün, gerçekten sanat mı ürettiği, yoksa yalnızca onun haz dolu etkisini mi açıkladığı sorusudur. Sonuçta oyun sanattan yalnızca kavramsal açıdan değil, aynı zamanda olgusal açıdan da farklıdır. Oyunun sanatla ortak yanı, gerçek olan ile görünür olanın birleşimidir; yine de oyun sadece hayata geçirilmiş bir fantezi değil, gerçekliğe çevrilmiş, edimselleştirilmiş ve yaşanmış bir fantezidir. Oyun görünüş ve gerçekliğin çifte bilincini sanatla paylaşır, ancak oyun daha çok gerçeklik taşırken, sanat görünüşle yetinir. Bu noktada Platon'un sanat tanımını, daha doğrusu şiirsel betimini hatırlamalıyız; bu tanım aslında onun tüm yaşam tablosunun yansımasından başka bir şey değildir; ne de olsa o, gündelik yaşamı İdea adını verdiği aktüel bir gerçekliğin gölgesi olarak açıklamıyor mu ve dolayısıyla sanat onun nazarında doğal olarak hepi topu o gölgenin bir gölgesini, bir kopyanın kopyasını temsil etmiyor mu? Gölge gerçekliğimizin bu yapay görüntüsünün süreç içinde kendinin altında yatan özgün bir fikri yakalayabileceğini kastetmiş olsaydı, anlayışı sanata taklitçi bir karakter atfetmekten o kadar uzaklaşırdı ki, o zaman bu anlayışı kabul edebilirdik. Ne var ki böyle görünmüyor. Ona göre sanat, Yunanlılar için öne çıkan bir kültürel faktör olan oyun ve taklitten (*mimesis*) ibaret olduğundan, sanatı epey genel bir çerçeveden bakarak gerçek hayatın salt bir kopyası olarak değerlendirmiştir.

Ancak önümüzdeki bölümlerin birinde, insanın oyununun kökenini ve anlamını, sanatsal yaratıcılıkla ilintili ama hiçbir surette onunla özdeş

olmayan bir halk psikolojisi sorunu olarak ele alacağım için, şimdi sanatın ve oyunun ortak paydası gibi görünen haz veren özelliğe geri dönüyoruz. Bize kalırsa Schiller, incelemesinde, sanatsal yaratıcılık sorunundan ziyade bu salt estetik tatmin ya da haz sorununa daha fazla katkıda bulunmuş görünüyor; özellikle de estetiği büyük ölçüde kullanan güzel mefhumuna, maddi-içgüdü ile biçim-içgüdüsü arasındaki uyumun bir sonucu olarak bakabilmesi hasebiyle. Ama güzelin uyandırdığı haz, doyum ya da beğeni üzerine *tefekkür* ve bilimsel estetiğin temel sorunu, bunun neden ve nasıl gerçekleştiğini bulmaktır. Öte yandan bu, sanatçının güzeli yarattığını, onun da hemen zevk alan kişide haz uyandırdığını peşinen kabul eder; lakin bu, sanat eserinin üzerimizdeki etkisine dayanan keyfi bir varsayım gibi görünmektedir. Başka bir deyişle, estetikte, sanatçının güzeli yaratmayı arzuladığı ve bunu yaparken de izleyicinin ya da dinleyicininkine denk düşen bir hazzı yaşadığı varsayılır. Ne var ki tam olarak bilmediğimiz şey de işte budur, dolayısıyla bir esere ancak ondan bir haz-değeri elde ettiğimizde güzel dediğimizi söyleyebiliriz. Sokrates'in güzeli iyi ve yararlı olanla aynı mertebede görmesinin, Platon'un onu hakikatle özdeşleştirmesinin dayanağı belki de burada bulunabilir; nitekim Platon'un idealar doktrini, ruhun öz-güzellik (αὐτὸ καλόν) sezgisini doğum öncesi varoluşunun bir anısı olarak yorumlamaya itmişti onu. Böylece, doğum öncesi, yani doğaüstü bir durumu hesaba katmak suretiyle ruh kavramının bir türevi olarak güzellik kavramına ilişkin daha önce ana hatlarını çizdiğimiz açıklamamızla bağlantıyı ve ayrıca ölümsüzlük kavramıyla ilişkiyi kurmuş oluyoruz.[9]

Bu noktada, ister sanatçının kendisi tarafından hissedilsin, isterse de haz alan kişi tarafından esere konulsun, güzeldeki estetik hazzın psikolojik önemini de değinebiliriz. Sanat ve oyun arasındaki farklılığa rağmen, her ikisinde de ortak olan bir unsur vardır ki o da her ikisinin de bir *hayali düzlemde* faaliyet göstermesidir; bu düzlem bizim kendi ruhsal yaşamımızda yer etmiş ve biçimlenmiştir. Dahası, modern insan tipinin analizi bize, duygusal yaşamı (*Gefühlsleben*), böyle içsel, hayali bir düzlem olarak anlamamızı öğretmiştir; bütün deneyimler fiiliyata dökülmeden az çok potansiyel olarak bu düzlemde tamamlanır (*Technik*, III).[10] Bu bize prensipte,

---

[9] *Doğum Travması* (1924) kitabımda bu doğum öncesi durumun sanatsal yaratıcılık ve özellikle Yunan sanatı üzerindeki psikolojik anlamını çözmeye çalıştım. O kitaptaki "Sanatsal Yüceltme" bölümüne bakınız.

[10] Okurlarıma burada, henüz erişemediğim bir kitaptaki eski bir yorumu bildirmek isterim: Alexander Bain'in kitabı *The Emotions and the Will*. Sanatsal duygunun özel doğası orada "Estetik Duygular" konulu bir bölümde tartışılmaktadır.

gerçekleştirilmiş deneyimi olmayan ve bireyin ille de onun hayali doğasının bilincine varmasının gerekmediği bir içsel hayali varoluş sağlar. Ancak meseleye böyle bakarak, rüya hayatının duyguların hayali düzleminde cereyan eden yapay ve hayali bir hayat olduğunu anlayabiliriz ("Hayat bir rüyadır"). Oyunda ve sanatta birey, kolektif ya da toplumsal bir ideolojinin yardımıyla böyle hayali bir düzlem bulabilir ve gerçek hayatta bunu yapmadan, bu düzlemde potansiyel ya da sembolik hâlde yaşayabilir. Kişinin hayali bir düzlemdeki bu hayali hayattan aldığı haz, ona, gerçek hayatın sarfiyatından kaçınmasını sağlamasında yatar; bu aslında hayatın kendisinden ve her şeyden önce gerçek yaşamdan ve deneyimden ayrılamayan korkudan kaçıştır.

Freud, enerji tasarrufunun esprilerden elde edilen haz ve nihayetinde tüm estetik hazlar için vazgeçilmez olduğunu ilk anlayan kişiydi,[11] ama onun enerjiyi libidinal diye yorumlaması, bu anlayışını genel anlamda hazzın doğasını içerecek şekilde genişletmesini engelledi. Felsefi bir açıdan bakıldığında hazzın en saf biçimi estetik hazdır. Ancak, belki de ilk Schopenhauer'in fark ettiği gibi, eğer haz yalnızca olumlu kaynaklardan neşet etmeyip korku ya da suçluluk duygunun yokluğuyla nitelenen bir durum dahi olabiliyorsa, o zaman genel anlamda psikanalizin bilimsel desteğiyle yaygın kabul gören, tüm hazların cinsel kökenine duyulan inanç, en azından sorgulanabilir hâle gelir. Haddizatında haz ve hazsızlık meselesini zaman faktörüyle ilişkisi içinde *Hakikat ve Gerçeklik* kitabımda ele almıştım zaten; orada hazzın özünün belirli bir kısalıkta yattığını, hassızlığın özünün ise ilk başta zevkli olsa bile herhangi bir durumun uzamasında yattığını öne sürmüştüm. Eğer bu geçicilik faktörünü ekonominin nicel ilkesiyle birleştirirsek, o zaman hazzın nispeten kısa süreli olmakla kalmayıp aynı zamanda nispeten küçük, aslında *kısmi* olduğu anlaşılır. Dolayısıyla bu estetik haz görüşünden hareketle genel formüle ulaşmalıyız: haz, *başarılı* bir "parçalamanın" sonucudur; bu parçalamada bir deneyim bütününde mecburen var olan korkudan kaçınma, "haz verici" duyguları arttırmaya yarar. Bu nedenle, haz veren her duygu, olumlu tatminin (başarılı parçalamanın) yanı sıra, (korkudan, bütünlükten, yaşamdan vb.) kaçınmayı da içerecek-

[11] *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri* (çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları). Anladığım kadarıyla, Freud bu kitabıyla aynı zamanda (1905) yazdığı *Cinsellik Üzerine* kitabında "önhaz" kavramında hazzın kısmi karakterini hesaba katar; bu durumda, bizim anladığımız anlamda nihai haz, kişinin başarılı parçalama ve tasarruf edilen çıktıdan duyduğu tatminin tamamına karşılık gelir.

tir. Ve bu da bizi yine estetik hazzın cinsel olmadığı görüşüne getirir;[12] öte yandan, cinsel haz anlık ve kısmi olduğu sürece –bize kalırsa, bu iki nitelik her haz verici duygusal deneyimi özetlemektedir– "estetik" diye de nitelenebilir. Tasarruf ne kadar büyükse, haz da o kadar büyüktür, her zaman bu tasarrufun nispeten kısa bir zaman diliminde yapılabilmesi şartıyla, çünkü nevrotik de yaşamda temkinli ilerler ve yaşam gücünü korumaya çalışır, yalnız o her zaman tasarrufta bulunmaktadır ve ona tek haz veren şey de işte bu istiflemedir. Estetik haz, sadece almayı ve kazanmayı öngördüğü ama vermeyi gerektirmediği için en yüksek veya en saf haz türüdür. Ancak bu elbette yaratıcı sanatçı için değil de yalnızca sanat eserinden haz alan kişi için geçerlidir. Bu nedenle sanatçı için estetikten farklı bir psikoloji bulunmalıdır. Zira sanatçı da onu yaratımla ikame ettiği için yaşamdan tasarrufta bulunur; ama aynı zamanda yaratırken harcar da ve bu da ona, yine yaşayarak kurtulmaya çalışacağı yeni çatışmalar getirir. Bu anlamda, yüceltmenin alanına giren salt estetik olandan sade duygusal olana kadar tüm eylem ve duygular, gerçek hayatın ve dışarıdan dayatılan deneyimin yerine konulamaz, yani onlar yoksunluğun bir sonucu değil, bir hayal düzleminin amaçlı yaratımlarıdır; bu hayal düzleminde daha az harcamayı ve dolayısıyla daha az korkuyu ve dolayısıyla haz fazlalığını öngören zahiri bir yaşam ihtimali söz konusudur. Bu noktada oyunda fazla enerjinin boşaltıldığı yönündeki kuram tersine çevrilir: çünkü hayattan tasarruf edilerek serbest bırakılan güçleri şimdi oyun –yani yapmacık tavır– salıverir.

Bununla, yaşamın temel bir sorununun anahtarını bulmuş oldu; bu sorunu anlamak sanatçının ve sanatın psikolojik ve ideolojik anlamı için de geniş kapsamlı bir önem taşır. Bu kısmi deneyim ve tam deneyim sorununu başka bir bağlamda, nevrotik olanı hayatında ve işinde aynı ölçüde engelleyen korkunun ketlemesiyle ilişkili olarak ele almıştım (*Technik*, III). Bu çatışmanın üretken yanlarına ancak kısaca değinebilmiştim ama her hâlükârda nevrotik, kendini tam bir deneyime yatkın olan ama bu eğilimi üretken ve yapıcı bir şekilde hayata geçirmekten korku –ki o da tamdır– tarafından alıkonan bir tip olarak sunmuştu bana. Sonuçta nevrotik, yaşamın tüm tezahürlerinin bütünü korkuyu (yani ölüm korkusunu) salıvereceği için onları dizginlemekle kalmaz, bütünsel olduğu için bu dizgin-

[12] Bkz. Arthur Krönfeld'in *Sexualität und aesthetisches Empfinden in ihrem genetischen Zusammenbange* (ikinci baskı, Strassburg, 1906), her ne kadar bu çalışması günümüzde aşılmış olsa da.

lemede aşırıya gider ve bu aşırılık da yaşama korkusu olarak kendini açığa vuran daha fazla korku yaratmaktan başka bir işe yaramaz. Nevrotiğin tek düşüncesinin, yaşamdan ve yaşama gücünden tasarruf etmek olduğu söylenebilir, ancak bu tasarruf ona estetik bir haz değil, nevrotik bir tatminsizlik verir, çünkü her türlü harcamadan, hatta bir hayal düzlemindeki harcamadan dahi korkar. Bu tür vakaların tedavisinden öğrendiğimiz kadarıyla, nevrotik kişinin ilkin bir hayal düzleminde, öncelikle içsel, duygusal bir düzlemde oyunbaz, hayalbaz, gerçekdışı yaşamayı öğrenmesi gerekmektedir. Bu, onunla müttefik bir tip olan sanatçının başından beri sahip olduğu ve ortalama insanınkinden daha yüksek bir seviyede sahip olduğu bir armağandır. Nitekim sanatçı da ortalamanın kişinin aksine sürekli "parçalama" içinde yaşayamayan, hayatın her edimini bütünleştirmek zorunda kalan totaliter bir tiptir. Ve sanatsal hayal düzleminde, yaratma eyleminde –ki bu aynı anda hem görünüm hem gerçeklik, hem bir parça hem de bir bütündür– sanatçı, bu temel insani dualizmi yaratıcı bir şekilde aşma ve bundan haz alma imkânı bulur.

Sanatçı yaratırken, içindeki benliği kaybetme tehlikesine düşmeden tüm varlığını kullanır, çünkü kendi bakış açısına göre bizzat yapıtı aslında egosunun sadece bir kısmını temsil ettiği kesindir, her ne kadar yapıtı gerçekte sanatçının ta kendisini ve onun kişiliğini temsil etse de. Bu, her iyi sembol gibi, *pars pro toto*[13]* bir çözümdür, ancak burada sanatçı, nevrotik gibi hayatında tutumlu davranmaz, bilakis yaratırken olumlu harcamalar da yapar. Bunu da fiilen değil, özünde yapar, yani kendi benliğini, deyim yerindeyse "ruhunu" eserine katar ve o zaman bu, yaşayan egonun ta kendisini temsil eder, tıpkı ilkel insandaki soyut ruh kavramı ve sonraki ölümsüzlük inançlarının sadece bireyin ta kendisini değil, bundan daha fazlasını, onun özünü ve onunla birlikte insanın ve genel anlamda insanlığın özünü temsil etmesi gibi. Bir kez daha sanatın soyut ruh kavramıyla aynı şeyi ifade ettiğini ama onu tam da gerçekdışı, "dünyevi olmaktan fazlası" olduğu sürece güzel dediğimiz somutlaşmış bir biçimde ifade ettiğini görüyoruz. Nitekim sanatçının eserine kattığı ve onunla temsil ettiği insan ruhu, insanın özü, eserden haz alan kişi tarafından eserde tekrar bulunur, tıpkı inananın, ruhunu dinde veya onunla bir olduğunu hissettiği Tanrı'da

[13] *Latince "bütün için bir parça" anlamına gelen bu deyim, bir nesnenin, yerin veya kavramın bir bölümünün adının bütününü temsil etmek için kullanıldığı veya alındığı bir konuşma şeklidir. ç. n.

bulması gibi. Nihayetinde sanat eserinin haz verici etkisi –bu anlamda kurtulma etkisi– sanatçıyla psikolojik bir özdeşleşmeye değil de kolektif din kavramının altında yatan *manevi* özdeşleşmeye bağlıdır. Sanatçının yaratırken hissettiği kendinden feragat, kendini tamamlanmış eserinde yeniden bulduğunda giderilir ve haz alan kişiyi kendi bireyselliğinin sınırlarının üzerine çıkaran kendinden feragat, daha büyük ve daha yüce bir varlık olan sanat eserinde yaşayan ruhla özdeşleşme değil de *birleşme hissine* dönüşür. Böylece, sanatçının biçimlendirme iradesi, eserinde, ruhun kendini ebedileştirme eğilimine nesnel bir ifade verirken, haz alan kişinin estetik hazzının, kişinin eserle birleşmesi sayesinde ölümsüzlüğün somutlaşmasına katılmasına olanak sağlar. Ama her ikisi de bireyselliklerinin daha büyük bir bütün içinde aynı anda çözülmesinde, bu birlik duygusuyla o bireyselliğin kişisel zenginliğini yüksek bir haz olarak tadar. Ölümlü egolarından bir an için, korkusuzca ve hatta sevinçle vazgeçerler, bir sonraki anda bu evrensel duyguyu tatmak için daha zenginleşmiş bir hâlde onu geri almak için.

MİKROKOZMOS VE MAKROKOZMOS

Kalbimdeki bu Atman (insan) pirinç tanesinden küçük, yulaftan küçük, hardal tanesinden küçük...

Kalbimdeki bu Atman dünyadan büyük, hava boşluğundan büyük, göklerden büyük, kâinatın her yerinden büyük. Bütün eylemler, bütün kokular, bütün tatlar ondadır; o her şeyi kuşatır; o konuşmaz ve hiçbir şeyi umursamaz.

Kalbimdeki bu Atman, işte bu Brahman'dır. Bu hayattan göçüp gittiğimde onunla Bir olurum. Kim ki bu bilgiye erişmiştir, onun için artık şüphe yoktur.

Upanişadlar

Öyleyse sanat eseri, estetik hazzın doğasına ilişkin araştırmamızdan anladığımız kadarıyla hem etkisinde hem de yaratımında bir birlik sunar ve bu, sanatçı ile alımlayıcı arasında manevi bir birlik anlamına gelir. Her ne kadar elbette geçici ve yalnızca sembolik olsa da bu birlik bir tatmin doğurur; bu da iki bireyin geçici olarak özdeşleşmesi olgusundan öte, bir zamanlar var olmuş ama daha sonra kaybolmuş, Kozmos ile birliğin yeniden kurulması ihtimalini öne sürmektedir. Bu birlik duygusunun bireysel psikolojik kökenini, *Doğum Travması* (1924) kitabımı yazarken, bireyin ölümsüzlük özlemiyle yeniden tesis etmeye çalıştığı doğum öncesi durumda keşfetmiştim. Bireyleşmenin bu en erken aşamasında, çocuk fiilen yalnızca anneyle değil, bunun da ötesinde dünyayla, içinde şimdinin, geçmişin ve geleceğin

çözüldüğü mistik bir siste yüzen bir Kozmos ile de birdir. Bu yitik birliği yeniden tesis etmeye yönelik bireysel dürtü (daha önce de belirttiğim gibi) insani kültürel değerlerin üretiminde temel bir faktördür. Onun kültürel, dinsel ve sanatsal yaratımlar üzerindeki etkilerini tartışırken, doğal olarak, o zaman bile, bu meselenin kolektif ve aslında kozmik yönlerine dikkat çekmeden edemedim, özellikle 1907'den beri "Mikrokozmos ve Makrokozmos" temasıyla ilgilendiğim için. (bkz. *Doğum Travması*, s. 73, 167).

Şimdiki sanatsal araştırmamız bağlamında, artık bireyüstü bir birliğe ulaşmaya yönelik insani çabayı ve bu birliğin az çok belirli ifadesini bulduğu o kolektif dünya görüşlerinden hareketle manevi önermelerini incelemek gerekmektedir. Bireyin evrenle olan bu temel birliğinin en açık ifadesi –tam anlamıyla bilimsel olmasa bile sistematik olan– antik Doğu'nun dünya resminde bulunur. Ancak bu, yalnızca Doğu kültür-halklarının, tüm doğa-halklarında daha ilkel bir formuna rastladığımız genel bir insani duyguyu kendi mikro-makro-kozmik yapılarında sistemleştirmesi anlamında anlaşılmalıdır. Her ne kadar insan ile yıldızlar arasındaki ilişkiler sisteminin, kültür-halklarının sistemine benzer, gelişmiş bir versiyonuna ilkel insanlarda rastlamasak da uygarlaşmamış insanların dünya görüşü de evrenle aynı özdeşlik üzerine kuruludur; bu özdeşlik göksel manzara ile dünyevi hayatın bilhassa astral paralelliğini dahi aşar. Bu nokta araştırmamızın seyri içinde daha da netleşecektir; öyle ki eski Doğu'nun dünya resmi, evrenle-ilkel özdeşleşmenin ideolojik bir ifadesini, bizim en doğru şekilde zihinsel (ya da bilim-öncesi) diye niteleyebileceğimiz kültürel bir düzlemde temsil etmekten başka bir şey değildir; o sadece astronomik gözleme dayanan, yaşamın belirli bir *düzenleyici ilkesi* meselesiydi. İlkellerin bu ilkeyi geliştirmesi gayet dünyeviyken, kültürün ilerlemesine damga vuran husus, saf insan benmerkezciliğinin "gökselleştirilmesi" oldu. Ve bilim-öncesi ideolojisiyle antik Doğu'nun dünya resmi bize ilkellerin sihirli dünya-birliğinden her nasılsa daha yakın olduğu için, son çeyrek yüzyılın antik dönem araştırmalarının aydınlattığı hâliyle Babillilerin gelişmiş makro-mikro-kozmik sisteminden işe başlamayı tercih ediyoruz. Tüm dünyevi varlığın, oluşun ve yok oluşun göklerden okunduğu bu dünya sisteminin yükselişi, eski Doğu dünya resmini yeniden keşfeden Hugo Winckler[1] tarafından M.Ö. 5. ila

[1] Bkz. Hugo Winckler: *Geschichte Israels*, Bölüm II (1900), s. 275 ve sonrası. Ayrıca onun *Himmels- und Weltenbild der Babylonier als Grundlage der Weltanschauung und Mythologie aller Volker* (*Der alte Orient*, III, 2, 3; Leipzig, 1901); *Die babylonische Geisteskultur* (Leipzig, 1907), sonuncu anılan çalışma popüler bir sunumdur. Winckler'in

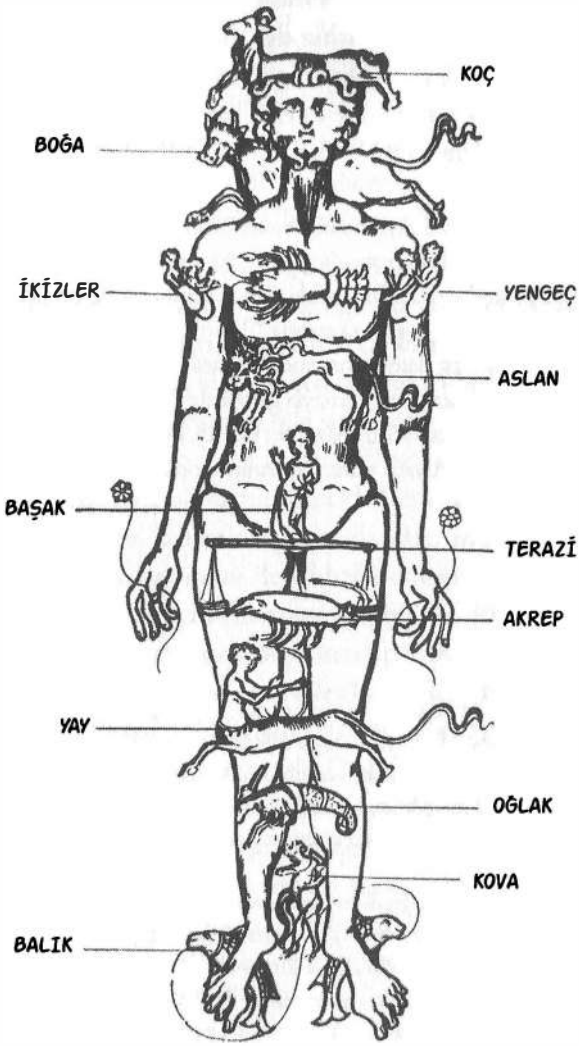
6. bin yıla tarihlendirilmiştir.[2] Onun yurdu, bu astral dünya doktrini ve astrolojik dinin tüm dünyayı dolaştığı söylenen Babil'dir. Her ne kadar bu doktrinin kökeni, yaşı ve yayılması gibi can sıkıcı teknik meselelere burada giremesek de onun tartışılmaz önemi şu an için Winckler'in şu popüler betimlemesiyle özetlenebilir:

> Bütün evren büyük dünyadır, makrokozmos; onun parçaları kendi başlarına küçük evrenlerdir, mikrokozmoslar. Böyle bir *mikrokozmos* da kendi içinde evrenin bir sureti ve mükemmel bir varlık olan insandır. Ama büyük evren de aynı şekilde bir insandır ve o aynı zamanda "Tanrı" olduğu için Tanrı insan suretindedir. Demek ki insan "kendi suretinde" yaratılmıştır. Ortaçağ tıbbı hâlâ buna inanıyordu ve esasen kanama amacıyla geliştirdiği bir yöntemle insan vücudu on iki burç işaretine bölünüyordu (baş, koç; boyun, boğa; kollar, ikizler ve benzeri). Bir hastanın bilimsel tedavisi buna dayandırılıyordu...

---

bu yaklaşımı, E. Stucken'ın başını çektiği astral-mitoloji ekolünde (*Astralmythen*; Leipzig, 1907) görüldüğü gibi Doğu mitolojisi ve kadim Doğu dinleri üzerine günümüzde yapılan bütün araştırmaları kesinlikle etkilemiştir. Doğu dinlerine dair araştırmalarda öncü olan Alfred Jeremias, yakın geçmişte, Semitik olmayan Sümerlerin göksel sistemin gerçek mucitleri olduğunu göstermeye çalıştı (*Die Weltanschauung der Sümerer*; Leipzig, 1929).

2 Winckler'e göre eski Doğu dünya resminin temelini oluşturan Babil astronomisinin tarihlendirilmesi konusunda yaygın tartışmalar ortaya çıktı. Winckler'in baş rakibi F. X. Kugler, bilgi dolu iki ciltlik kitabında (*Sternkunde und Sterndienst in Babel*; Minster, 1907-9), gerçek bir astronominin İsa'dan önceki son yedi yüzyılda geliştiğini kanıtlama peşinde. Astronomik bilgilerin bu geç tarihlendirmesinden çıkardığı geniş kapsamlı sonuçları, "Auf den Trümmern des Panbabylonismus" (*Anthropos*, IV, 1909) adlı denemesinde anlatmıştır. Boll daha da ileri giderek astral-mitolojik sistemi modern bir fantezi olarak tanımlar (*Neues Jahrbuch für das Klassische Altertum*; 1908). Öte yandan, A. Jeremias, *Das Alter der babylonischen Astronomie* (Leipzig, 1908) adlı kitabında, bu çağı M.Ö. üçüncü binyıla tarihlendirir. Bununla birlikte, antik Doğu kültüründe göksel (makrokozmik) ve yersel (mikrokozmik) olgular arasındaki paralelliğe dair, bilimsel astronomik kanıttan ayrı olarak bol miktarda delil olduğunu bilmek, bizim amacımız açısından yeterlidir; ve daha sonraki araştırmalarımız için önemli olan P. W. Schmidt'in tespitine göre astronomik-mitolojik sistem doğa-ırkları arasında mevcut değildi ("Panbabylonische und ethnologische Elementargedanken", *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft of Vienna*, Cilt. XXXVIII, No. 2, s. 73 ve devamı).



Danzel: Sihirli Anatomi (Avrupa)

Winckler hemen bir çırpıda tüm psikolojik sorunu –yani, bu paralellik kuramının nasıl ortaya çıktığı ve son tahlilde ne anlama geldiği sorununu– ortaya koyan bir açıklama ekler. Bu hem Winckler'den hem de onun ekolünden gelen din ve mitoloji uzmanlarından hiç tatmin edici olmayan açıklamalar sunulan bir sorundur. O uzmanlar Doğu kültür-halklarının kült mitlerini göklerden "okuduğunu" varsaydıklarında, aslında dünya görü-

şünün kendisinde öngörülen olguların ötesine pek geçemezler ve mitlerin oraya nasıl çıktığı sorusunu cevapsız bırakırlar. Ancak, insani gözlemlerin ve süreçlerin göklere yansıtıldığına dair salt psikolojik açıklama bile insanbiçimcilik ihtiyacından fazlasını göstermez ve neden özellikle gök cisimlerinin ve göksel olayların insancıllaştırıldığı ve insanlar üzerinde böylesine belirleyici bir etki yapabildiklerinin farz edildiği sorusunu cevapsız bırakır. Yersel ve göksel faktörlerin bu karışımının apaçık bir örneği, Babillilerin zaman ölçümüdür; bu ölçüm hakkında Winckler, az evvel alıntıladığımız yorumlarının devamında şöyle der:

> Babillilerin matematik çizelgelerinde 12.960.000 sayısı altmışlık sisteme göre tüm yönleri ve kombinasyonlarıyla tekrar tekrar işlenir... Bu sayının önemi bize, onu Pisagorculardan devralan Platon tarafından açıklanmıştır. Ona göre bu sayı, evreni kontrol eden yasanın aritmetik ifadesiydi... Yaptığı açıklama... esasen bir insanın (rahimdeki) oluşması için gereken gün sayısının 260 olduğu gerçeğine dayanmaktadır... Yıl 360 gün olarak hesaplandığı için, 12.960.000 gün = 36.000 yıl olur veya bir yıldaki günlerin yüz katı. Ve bu, Babil hesabına göre, bir dünya çağındaki yılların sayısıdır. Platon bir insan ömrünü yüz yıl (= 36.000 gün) olarak hesaplar, öyle ki bir insanın yaşamının bir günü, evrensel dünya yılının bir yılına tekabül eder. Böylece insan ve evrenin (ve bununla birlikte tanrılığın) iki sayısı arasında içsel bir ilişki kurulur: bunlar birbirlerinin aynadaki görüntüleridir.

Ama biz de bu spekülasyonların insani olgulardan (doğum, hamilelik süresi, vb.) başlayıp daha sonra göksel zaman ölçümüyle uyumlu hâle getirildiği yönündeki apaçık önermeyi benimsersek, o zaman bu ayna görüntüsü açıklamasının ötesine geçemeyiz. Zira asıl mesele, başlangıç noktasıyla –onun göksel mi, yoksa yersel mi olduğuyla– ilgili değil, bu iki olgu kümesini ilişkilendirmenin ardında yatan saikle ilgilidir. Ve her ne kadar Babillilerin bir dünya çağı hesabına dair Platon'un açıklaması daha sonraki Pisagorcu aritmetik meselesi olsa da eski Meksika'nın dünya çağları kuramının insani dönemselliğin –özellikle gezegensel zaman hesabının hamilelik süresiyle ilişkilerinin– aynı "öznel faktörlerini" içermesi gerçeği hâlâ dikkate şayandır. Dolayısıyla Danzel, Meksika takviminde özel bir yer tutan "260 günlük "Tonal-anatl" döneminin, astronomik zaman aralıkları kadar hamilelik süresine de dayanabileceğini düşünür.[3] Zaman ölçümünde

[3] T.W. Danzel: *Mexiko*, II, s. 25. Ernest Fuhrmann (*Mexiko*, III, s. 21), Meksika yılını insanın doğum öncesi yaşına dayandırarak ve yeni kronolojiyi (güneşin seyrine dayanmayan) bu embriyo yılına endeksleyerek bu varsayıma daha fazla ağırlık vermiştir.

ve takvim hazırlamaktaki –başlangıçta belli işleri yapmak ve hastalıkları iyileştirmek için iyi ve kötü günleri tespit etmek amacıyla tasarlanmış– öznel faktörün genel bir açıklaması için Danzel bize, son zamanlarda Kammerer, Fliess ve Swoboda tarafından tespit edilmiş belli insani süreçlerin dönemselliğini işaret eder; özellikle, hiç kuşkusuz kadim halk biliminde zaten bilinen bir olgu olan kadının âdet görmesinin ayın evreleriyle örtüşmesine belki de mikro-makrokozmik paralelliğin bir kanıtı gözüyle bakılabilir.

Danzel (*Mexiko*, I, s. 25) şöyle der:

> Belirli bir dönem için belirleyici kabul edilen takvim sembolleri, sırayla vücudun organlarını ve bölümlerini kontrol eden faktörler olarak kabul edilen şeytani güçlerin işaretleridir ve bu nedenle esasında öznel bir eş-anlamlılığa sahiptir.

Mikrokozmik ve makrokozmik konumların bu ilişkisi, pratik amaçlar ve kehanet için tasarlanan, Danzel'in "sihirli anatomi" dediği şeyin temelini oluşturur. Aynı zamanda genellikle hastalıkların üfürükçüsü ve hastaların şifacısı da olan kâhin, vücudun bölümleriyle günün belirtilerini ilişkilendiren sistemde, hastalıkların şeytani nedenlerini tespit etmenin ve tedavi için uygun günü –iyi ruhlar tarafından kontrol edilen– tayin etmenin bir yolunu buldu. Bununla birlikte, bu tür fikirler Meksika ile sınırlı değildir. Yeni Zelanda, Hindistan ve Çin kadar uzak diyarlar da onlara rastlanır ve kabalist kitaplardaki "metafizik ilk insan" tarifinden neredeyse günümüze kadar uzanırlar.[4] Öte yandan Babil'de de halkın benzer şekilde makro-kozmikleşmesi sürecini takip ettiğimizde, ancak bu tamamen öznel faktörler aşıldığında ve onların insanlar üzerindeki etkileri zayıfladığında, daha yüksek bir kültürel gelişmenin mümkün hâle geldiğini gözlemleyebiliyoruz. Bu nedenle bizim makrokozmik sistemi, doğaya antropomorfik bir projeksiyon olarak modern psikolojik açıklamamız yetersiz kalmaktadır; üstelik bu kolektif kültürel imgeler bizim bireysel-psikolojik varsayımlarımızla örtüşmediği de bir gerçektir. Yine de ben onlara dikkat çekerek

---

[4] Hovorka ile Kronfeld'in iki ciltlik çalışmasında, antik kültürel manzaranın bu ilginç tıbbi yönüne dair bol miktarda materyal bulunacaktır: *Vergleichende Volksmedizin* (Stuttgart, 1908). Özellikle "Kanama" ile ilgili bölüm, burç işaretlerinin vücudun çeşitli bölümleriyle olan ilişkisini ele almaktadır. Keza Stephan Steinlein'ın iki ciltlik kapsamlı kitabında da bol miktarda materyal yer almaktadır: *Astrologie, Sexualkrankheiten und Aberglaube in ihrem innern Zusammenhange* (Münih, 1915). Son olarak, A. Warburg'un kitabı: *Heidnisch-antik Weissagung in Wort und Bild zu Luther'in Zeiten'inde* (Heidelberg, 1920).

işe başladıysam, bunun nedeni, öncelikle, bu öznel faktörlerin arkeologlar tarafından genellikle dikkate alınmaması, hatta inkâr edilmesidir; diğer bir sebep de bu kültürel-ideolojik olguların açıklanmasındaki yetersizliklerinin gün gibi aşikâr olmasıdır.

Bu nedenle, bizatihi Danzel, doğal nesnelere mitolojik bir projeksiyon yapılarak onların tanrılara dönüştürülmesine dair bir açıklama bulmak için bize L. Staudenmaier'in araştırmalarını işaret eder. Nitekim Staudenmaier bizzat kendisi üzerinde yaptığı deneylerde benzer bir sonuca ulaşmıştır. Ona göre, belirli bedensel organlarla belirli bir ilişki içinde olan "kişileştirmeler" hayal etmeye yönelik özel eğilimler, psişide vardır.[5] Herbert Silberer, Staudenmaier'in kitabını (*Imago*, II, 1913) gözden geçirirken onda, yazarın psikanalizini yapmak için elverişli materyalden başka bir şey bulamasa da aynı olgunun varlığını başka bir "bakış açısından" –yani, tamamen psikolojik açıdan– kendisi de tespit etmişti zaten; nitekim Staudenmaier'in de gözünden kaçmadı bu durum (ikinci baskı, s. 81). Çünkü Silberer için de bu, "otosembolik" olaylar dediği meseleydi; nitekim kendisi de soyut fikirler somut görsel formlarla sunulma aşamasına geldiğinde bu olayları gözlemlemişti; aslında Silberer, rüya görüntülerini ilişkin kendi psikanalitik açıklamasını güçlendirmek için bu tür oto-simgesel olayların –ki bunlar bazen pekâlâ kişileştirmeler olabilir– psikolojik açıklamasına başvurmuştur.[6] Rüyaların görsel sembolizmi, Daldis'li Artemidorus[7] sayesinde antik Yunan'da zaten biliniyordu ve büyük hekim Hipokrat da rüyalarda içsel duyumların sembolik resimlere dönüştüğü görüşünü benimsemişti. *Das Leben des Traumes* (Berlin, 1861) kitabında R. A. Scherner bu fikri bilimsel yolla kanıtlamak için modern zamanlardaki ilk girişimi gerçekleştirdi. Koca bir beden-sembolizmi sistemini öne sürdü ve bu sistem daha sonra Volkelt'in *Die Traumphantasie* (Stuttgart, 1875) adlı kitabının temelini oluşturdu. Son olarak Freud, *Rüyaların Yorumu* (Viyana, 1900) adlı eserinde onu baştan sona cinselleştirmiştir. Scherner, sembolizmin inşasında vücudun *tüm* bölümlerinin oynadığı rolü gösterdi ve aynı zamanda daha özelde evin sembolizmini çözümledi ki biz

---

5 L. Staudenmaier: *Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft* (Leipzig, 1912; genişletilmiş ikinci baskı, 1922).

6 H. Silberer'in çalışmasının yayınlandığı kaynaklar: *Jahrbuch für psychoanalytische... Forschun- gen* (1909-14) ve *Zentralblatt für Psychoanalyse* (191 I-14).

7 *Symbolism of Dreams*. Friedrich S. Krauss tarafından dipnotlu tercüme edildi (Viyana, 1881). Cinsellikle ilgili bölümler Hans Licht tarafından Krauss'un *Anthropophyteia*, Cilt IX kitabı için tercüme edildi.

bu konuyu daha sonra ele alacağız. Freud'a göre bu konuda ilgiye değer olan tek şey cinsel öğelerdi, ancak (Scherner ve Volkelt'in yerinde bir şekilde belirttiği gibi) ev, rüyalarda bedenselliği sembolize etmek için kullanılan tek alan değildir; ve sonra yine Freud'un haklı olarak eklediği gibi, kişinin kendi bedenini sembolize etme eğilimi hiçbir surette rüyaya özgü değildir; bu eğilim genel olarak hayal gücünün etkinliğine aittir; nitekim Volkelt de bu gerçeği keşfetmişti zaten. Böylece, mitsel olguların psiko-biyolojik olaylarla böyle öznel "açıklanması" bizi yeniden çözümlenmesi zorlu olan bir meseleye götürür: Freud tarafından mantıksal düşünme sürecimizin aksine "bilinçdışı", Bleuler tarafından "otistik", Jung tarafından "simgesel", Lévy-Bruhl tarafından "prelojik (mantık öncesi)" ve Cassierer tarafından "mitsel" diye nitelenen, insan düşüncesinin ve imgeleminin bu türünün kendine has doğası. Farklı yorumlanabilecek tüm bu nitelemeler temelde yalnızca eski görüşlere karşı bir gerçeği vurgulamanın kipleridir; o gerçek de bizim bağlantı kurma ve sonuca varmayı içeren bilimsel ve mantıksal şemamıza zıt olan bu "ilkel" düşüncemizin tamamen keyfi olmayıp "kendine özgü türde ve yapıda bir yasaya" tâbi olduğudur.[8] Ancak modern araştırma, özellikle Lévy-Bruhl'un öncülüğünün ardından, bu ilkel düşüncede uygulanan mantıkdışı birleştirme tarzını saptamaya çalışsa da ben burada sorunu başka bir açıdan, özellikle Cassierer'in teorileriyle ilintili olarak ele almak istiyorum. Aslında, bana öyle geliyor ki ilkel dünya resmindeki heterojen kavramların birbirine bağlanması, ki bu bizdeki nedensel ilişkinin zihinsel sürecine tekabül ediyor gibi görünmektedir, öncelikle evrenin özel bir sınıflandırılmasına dayanır; tek başına bu sınıflandırma söz konusu garip bağlantıları anlaşılır kılmaktadır. Evrene dair bu anlatı esasen tamamen benmerkezci bir bakış açısıyla yapılır; bu bakış açısı, psikolojik bir dille konuşursak dış dünyadaki şeyleri, egoya ait olanlar ve dolayısıyla onun bir parçasını oluşturanlar ve egoya ait olmayanlar, dolayısıyla ona yabancı veya düşman olanlar diye sınıflandırır.

Ego ve ego olmayanın diye naifçe bölümlendirmeye tekabül eden, iyi ve kötü diye dünyanın böyle bölümlendirilmesinde, faydalı ve zararlı şeyleri deneyimlenmesinin belirleyici olmasa da bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Aksi takdirde, totemci dünya görüşleri bu türden bir dünya sınıflandırmasına dayanan Avustralyalı ya da Hintlinin, belirli bir ağacı kendi egosuna ait, belirli bir diğerini de ona düşman olarak nasıl telakki ettiğini anlamak imkânsız olurdu. O hâlde, benim kendi adıma inandığım gibi her iyi şeye

8 Ernst Cassierer: *Die Begriffsform im mythischen Denken* (Leipzig, 1922).

karşılık bir kötü şeyin olduğunu varsayarsak, o zaman daha önemli bir soruya geri döneriz: Dünyanın bu şekilde bölünmesi ne anlama gelir sahi? Bana göre, bizi nedensel dünya görüşüne götüren zorunluluk burada da karşımıza çıkar: yani *önceden takdir edilmiş* iyiye ulaşma, kötüden de kaçınma arzusu. Düşünsel-bilimsel nedenselliğimizin bu zorunluluğu ne ölçüde dikkate aldığı yeterince açıktır. Ama ilkel insanda, bir nedensel bağlantı şeması olmadığı için sahip olamadığı deneyimi naif bir ön-sınıflandırmayla ikame der ve bu sınıflandırma sayesinde bir grup şeyi iyi ve temiz, diğer grubu da kirli, yasak veya tabu diye niteler. İlkel insan, bu ikinci grupla her türlü temastan kaçınarak tüm kötülüklerden uzak durmayı umar; buna rağmen başına bir kötülük gelirse bunu, bilinçli veya bilinçsiz olarak, bölünme düzenini ihlal ettiğinin bir kanıtı sayar. Evrenin bu ilkel bölünmesinin dayandığı deneyimleri, daha doğrusu ruhsal kavramları burada ayrıntılı olarak betimleyemeyiz. Bu noktada bizi ilgilendiren tek şey, ilkel ve uygar dünya resimleri arasındaki farkı netleştirmektir. İlkinde *bölünme* kavramı, ikincisindeyse *birleştirme* ilkesi bana tüm dünya görüşünün temelinde yatan şey gibi görünmektedir. İlkel dünya resminde birleştirme ilkesi yok değildir, bu ilke, orada, yalnızca ego için tehlikeli olan bazı şeylerden kaçınmanın bir sonucudur; uygar dünya resminde ise nedensel bağlantı ön plandadır, onun sonucu olan kaçınmayla birlikte.

Her hâlükârda, Durkheim'ın büyük eserinin yayımlanmasından bu yana,[9] ilkellerin totemizminin toplumsal yapının mutlak ilkesi olduğunu ister istemez öğreniyoruz, ama ondaki evrensel dünya-bölünmesi ilkesini de fark etmeliyiz.

> Aslında çeşitli klanların totemlerine göre ayrışması, klanın öncelikle ilgilendiği dar sosyal çevreyle sınırlı kalmaz, en sonunda doğal ve manevi her varoluş alanını kucaklayana kadar gitgide genişler. Yalnızca klanın üyeleri değil, içerdiği her şeyle birlikte tüm evren, totemci düşünce biçimiyle, belirli akrabalık ilişkilerine göre ya bir araya getirilen ya da birbirinden ayrılan gruplar hâlinde sınıflandırılır. Canlı ya da cansız her şey eninde sonunda bir şekilde bu yapıya dâhil edilir. (E. Cassierer, a.g.y., s. 17).

---

9 Émile Durkheim: *Dini Hayatın İlk Biçimleri* (çev. Yasin Aktay, Ataç Yayınları, 2019). Aynı "evrensel totemciliğin" Alman Yeni Ginesi'nde Marind-Anim halkında da var olduğu keşfedilmiştir. Bkz. P. Wirz: *Die religiösen Vorstellungen und Mythen der Marind-Anim und die Herausbildung der totemistisch-sozialen Gruppierungen* (Hamburg, 1922).

Yine de Cassierer, dünyanın insan toplumunun bölünmesine göre bu şekilde sınıflandırılmasına ilişkin Durkeheim'ın açıklamasının tatmin edici olmadığına dikkat çeker (a.g.y., s. 24). Gerçek şu ki, bu sistemin manasını anlayana kadar, dünyanın bu evrensel sınıflandırmasından herhangi bir bölümü keyfi olarak seçip geri kalanını onunla açıklayamayız. Durkheim gibi, başlangıç noktamız olarak sosyal sınıf sistemini seçip onu evrene uygulasak da, ya da Freud gibi dışevliliği (eksogami) ya da hayvan tabusunu kabul etsek de her zaman bütüne ilişkin yetersiz veya yanlış sonuçlara varırız; bunu yaparken, ilkel sistem için yeterli olmayan ve daha çok bizim sistemimizden ithal edilmiş gibi görünen bir dünya değerleri ölçeğinin uygulanabilirliğini varsayıyor olmamız gerekir.

İlkellerin totemci dünya resminde bulduğumuz mümkün olan en geniş bölme ilkesini, yani "Bana" düşman ya da dost nesneler diye bölmeyi esas alırsak ve yalnızca ilkelin pratik deneyimini değil de aynı zamanda onun ruhsal temellerinin de hesaba katarsak, o zaman ilkelin düşüncesi ile bizimki arasındaki temel bir farklılığın ayırdına varırız; o da kişinin "Ben"i tehdit eden güçleri bilmesi ve bunlardan kaçınması ve aynı zamanda yardımcı ve güçlendirici kuvvetleri kendi yararına kullanmasını bilmesi koşuluyla ölümden kaçabileceğine dair safdil ölümsüzlük inancından kaynaklanan anlayıştır. Bu amaca ulaşmanın temel aracı ya dünyada tehdit oluşturan kötülüklerle savaşacak ve onları kontrol edecek kadar güçlü ya da kötü etkilerden kaçınacak veya onları savuşturacak kadar iyi olması gereken bireysel iradedir. Belki de en güzelini olduğu kadar en açık ifadesini de Germen Baldur mitinde[10] bulan bu dünya görüşü, en yerinde ifadeyle "büyülü" diye nitelenebilir, çünkü bizim pratik-teknik dünya şemamızda olduğu gibi sadece insan iradesinin gücüne talip olmakla kalmaz, doğal olayların bu irade gücünden etkilenebileceğini varsayar. Bu nedenle, büyülü dünya sınıflandırması, temelde, ölüme yol açan nesneler ve yaşamı doğuran nesneler arasındaki bir ayrıma (deneysel değil, isteğe bağlı) dayanır ve bunun sonucunda birincisinden kaçınma ve ikincisini kendi yanına çekme eğilimini sergiler. Daha sonra, ilkel dünya resmindeki bu anti-nedensel varsayımın, nasıl cinsellik gibi bazı olguları, kesinlikle "Bana" ve dolayısıyla

[10] Baldur, kardeşi Hédur tarafından öldürülemiyordu, çünkü doğadaki her şey ona dostlukla bağlıydı, deyim yerindeyse onunla birlik içindeydi. Yalnızca ökse otu, evrensel birlik yemininden dışlanmayı başarmış ve böylece Buldur'un yıkım sebebi olmuştur. Kahramanın sadece bir noktada savunmasız olduğu tüm mitlerde olduğu gibi, tüm önlemlere rağmen ölüm kaçınılmaz olarak gelir.

hayata düşman olarak telakki ettiğini göstermemiz gerekecek; öte yandan söz konusu varsayım, bize aşırı derecede tehlikeli görünen durumlarda, kendini egosuna dost güçlerle bir hissetmesi koşuluyla, insanı kendi güçlerine körü körüne bir güvenle donatabilirdi.

Öte yandan, şu kadarı gayet açıktır ki; Babillilerin göksel olan ile yersel olan arasındaki ilişkisiyle astral dünya resmi, iyi ve kötü olayları önceden görmeyi amaçlıyor ve ölümcül ve yıkıcı olaylardan uzak durmaya ve şifa ve mutluluk getiren olaylar meydana getirmeyi niyet ediyordu. Babil-öncesi Sümerler için de aynı şey geçerliydi: Onlar başlangıçta astronomik gözlemi takvim yapmak için değil, onun kişisel yazgılar üzerindeki etkisi için kullandılar ve tehlikeyi önlemek için onu önceden görmeye çalıştılar. Bugün bile bilimsel ideolojimize egemen olan ve ilkellerin büyülü dünya resminin temelini teşkil eden bu tutum, kadim Doğu uygarlığında, şimdiden geriye bakıp büyüden bilimsel dünya görüşüne geçiş diye tanımlayabileceğimiz bir biçimde kendini göstermiştir. Nitekim her zamankinden daha açık görünen husus şudur ki; astroloji, metafizik (kozmogoniler) ve simyadan kopup gelişirken astronominin, fiziğin ve kimyanın elde ettiği pratik-teknik amaçlar insanın başlangıçtaki niyetine içkin değildi; bu amaçlar insanın doğaya bağımlı oluşunu iyice öğrenme ve benimsemenin kademeli sonuçları olarak öne çıktı. Başlangıçta insan nesnel kronoloji hazırlama amacıyla yıldızları gözlemlemiyordu.[11] Kafasında çok daha büyük sorunlar, çok daha yüce amaçlar vardı. Onu ilgilendiren şeyler yaşam ve ölüm, yaşam süresi ve ölümün tehlikeleri ve faniliğini yenmek için yeniden doğuş imkânını açığa çıkarabileceğini umduğu kökendi. Ne var ki sonunda bulduğu şey, gök cisimlerinin dönüşü tarafından sunulan ilksel saatin mümkün olduğu kadar kesin ölçümüydü. Aradığı şey ise, ölümsüzlük arzusu anlamında zamanın akışını etkilemenin bir yoluydu ama bunu bulamadı.

Burada, insani ve göksel (kozmik) olguların projeksiyonu –daha doğrusu, ilişkilendirilmesi– için itici bir saikle karşılaşmaktayız: Bu sayede birey, belirsiz günlük yaşamından sıyrılıp Bütün ile olan salt ilkel özdeşliğinin üstüne çıkmış ve deveran eden ve dolayısıyla yok olup gitmeyen yıldızlarla özdeşleşmiştir. Artık kesin olarak bildiğimiz üzere bu yıldızlar arasında baş

---

[11] Bkz. Ernst Zinner: *Die Geschichte der Sternkunde von den ersten Anfangen bis zur Gegenwart* (Berlin, 1930); ayrıca Franz Boll: *Die Lebensalter* (Leipzig, 1913), ve aynı yazarın kapsamlı anlatımı: *Sternglaube und Sterndeutung* (Leipzig, ikinci baskı, 1919). Daha genel olarak bkz.: Franz Strunz: *Astrologie, Alchemie, Mystik. Ein Betrag zur Geschichte der Naturwissenschaften* (Münih, 1928).

rolü ya da en azından özgün rolü Ay oynamıştı; ve bu da doğaldı, çünkü bu göksel cisim, diğer hepsinden kademeli olarak büyüyüp küçülmesiyle farklılaştığı için, organik büyüme ve çürüme ile olumlu bir karşılaştırma yapmaya davetiye çıkarıyordu. O hâlde burada, neslinin tükenmesinden sonra yeniden doğuşu sağlamanın, kişinin dünyadaki yaşamını ayın evrelerine (en eski kronolojilerde ve takvimlerde ortaya konduğunu biliyoruz) benzetmenin ve böylece sihirli özdeşleşmeyle kendini onun gibi yapmasının başka bir yolu yatıyordu. Bu ilkel Ay kültünün nadir kalıntıları –gelişmenin daha sonraki bir aşamasında, farklı bir ideolojiye ait olan güneş kültü tarafından hemen hemen her yere taşınacak– göz önüne alındığında, başlangıçta onun kadın doğasına sahip olduğu ve Ay tanrısının, Ay tanrıçasının tamamlayıcı bir karşılığı olarak onun oğlu ya da erkek kardeşi (daha sonra: oğul, erkek kardeş ve koca) kisvesinde ortaya çıktığı kesinkes fark edilir. Gerek uygar gerekse en ilkel tüm ırkların bu mitolojik geleneklerinin sosyolojik karşılıkları vardır; öyle ki ay kültünün kalıntıları aynı zamanda ilkel toplum anlayışlarına işaret eder; bu anlayışlarda kadın, güneş kültüyle birlikte yüksek kültürlerin ataerkil örgütlenmesinde ona atfedilen rolden daha büyük bir rol oynuyordu.[12]

Eski Doğu'ya ait dünya resminin yeniden inşası, bizi maddi faktörlerin yanı sıra manevi faktörleri de tanımaya zorlayarak, insanın kültürel gelişimine ilişkin mevcut görüşümüzü çok daha genişletmiş olsa da bazı durumlarda, yersel ile göksel arasındaki bu ilişkinin başlangıç noktasının nerede konumlandırılacağına karar vermeyi zorlaştırdı. Kesin görünen tek şey, *kültürel* gelişimin kozmik olaylar aracılığıyla ilerlediği ve özellikle bir kültürün sanatsal işleyişinin, dünyevi olanın göksel bir yansıması öne sürülmedikçe açıklanamaz kaldığıdır. Her hâlükârda, kendi pratik-teknik zihniyetimizi, mevcut medeniyetten bir bakıma daha manevi olan sözde ilkel kültüre safça yansıtmaktan kaçınmalıyız. Yeryüzünden göğe ne yansıtılmış olursa olsun,

[12] Bachofen, *Mutterrecht* (1861) adlı kitabında eski ilkel kültürlerdeki bu bağlantıya işaret eden ilk kişiydi, ancak o zamandan bu yana sonraki araştırmacılardan, özellikle de tarih öncesi Afrika'da anaerkil bir kültürün izlerini keşfeden Frobenius'tan (*Das unbekannte Afrika*, Münih, 1923) yaygın bir destek aldı. Kadının regl döneminin ve hamilelik süresinin (ki bu her hâlükarda bireylere göre değişir), kadını aya makrokozmik ölçekte benzetme girişimi olarak kabul edilip edilmemesi gerektiği ucu açık bir soru olarak bırakılabilir. En eski geleneklerde bu şaşırtıcı paralelliğe kesinlikle bir gönderme bulamıyoruz, oysa bugün bile bu biyolojik süreçlerin psişik faktörlerden ne kadar kolay etkilenebileceğini, zamanlamalarının aynı faktörler tarafından ne kadar kolay her zaman gözlemleyebiliyoruz.

(şimdi kanıtlandığı gibi) ölümsüzlüğüyle birlikte insanın kozmik kimliğinin güvenceye alınması için belirli göksel süreçlerin yeryüzünde kült-formunda taklit edilmesi gerektiği, bir kültürün anlaşılmasında daha önemlidir. Bu göksel dramalardaki oyuncular tercihen kral ve ailesiydi. İzleri bugünün ayakta kalan birkaç anayasal monarşisinde bile korunan başlangıçtaki krallık, tanrısal bir krallıktı: yani hükümdarın tüm yaşam tarzı, en küçük ayrıntısına kadar, kozmik yasalar tarafından takdir edilmişti ve bu yasaları tayin eden de zamanın astral doktriniydi. Bu düzen, Peru İnkaları, Japonya'nın mikadoları, Hindistan'ın Aryan öncesi Dravid kültürü, Babil öncesi Sümer imparatorluğu ve Güney Afrika kültürü gibi izleri görülen pek çok örnekte açıkça varlığını sürdürdü. [13] Kralı, tebaasının nazarında ölümsüzlük ilkesinin canlı bir kanıtı olmaya mecbur bırakan bu "kozmik" devlet fikrini bilmeden, bu "göksel" kültürlerde sanatın başlangıçtaki icrasının nasıl ve neden, neredeyse münhasıran ölülerin ortadan kaldırılmasıyla bağlantılı mit kültlerinin dinsel ayinine adanmış olduğunu anlayamayız. Arkeolojinin keşiflerinin ortaya çıkardığı gibi, ölümsüzlük ilkesinin taşıyıcısı olarak sadece kral, kurallarla belirlenmiş bir kült ritüeline göre gömülüyordu; böyle olsa bile, bu durumda arzu edilen kozmik kimliği üretmek için kralın "yapay" yaşam seyri sırasındaki hizmetinden daha gerekli olan şey yine sanatın yardımıydı.

Şimdi mezar sanatının ayrıntılarına girmeden, sanatsal yaratıcılığın, yani düşünülen ve manen var olan şeyi gerçekten varlığını kanıtlamak için görsel temsille somutlaştırma sanatının temel anlamını bir kez daha ortaya koymaya yetecek kadar şey söyledik. Nesnel içeriği veya üslubu ne olursa olsun, düşünülen bir şeyin bu görsel temsili, zorunlu olarak yaratımın doğasında yer almalıdır, çünkü onda insan kendini evrene yansıtır ve böylece doğasının üstüne çıkar. Ve eğer sanatsal yaratıcılıkta, kozmik devamlılığa yönelik bir eğilim varsa (ki bu ancak modern sanatta bireyselleşmiştir), bir adım daha ileri gidebilir ve sanatsal yaratıma yol açan ruh inancını, insanın ilk yaratıcı başarısı olarak kabul edebiliriz. Nitekim başlangıçtaki ölümsüzlük fikri, ruhani bir tona sahip olmadan önce, ilkel bir dönüşüm inancıydı, her ne kadar daha sonraki ruh inancının tohumu hiç kuşkusuz onda saklı olsa da. Bu dönüşüm inancına göre belirli bireyler hayata dönmenin, bir bakıma öz-yatarımla kendilerini yeniden üretmenin aktif gücüne sahiptiler. Ulaşabildiğimiz en eski *kültür* tabakasında, yalnızca çok erken döneminde bile yaşam seyri "kozmik"

[13] Hindistan için bkz. Frazer: *The Golden Bough*; Sümerler için bkz,. Woolley"in Ur üzerine çalışmaları; ve Afrika için bkz. L. Frobenius: *Erythrda* (Berlin, 1930).

olması gereken kralın "ruhunun" bu ölümsüzlüğe sahip olduğuna inanılıyordu; ve Woolley'nin öne sürdüğü gibi, kralın cesediyle birlikte gömülen kurban insanların, kralın ölümsüzlüğünü paylaşmaya layık görülenler arasından seçilmiş olması pekâlâ mümkündür; ne de onlar krala nispetle sıradan "faniler" olarak ölümsüzlük iddiasında bulunamazlardı.

Bununla birlikte, ölümsüzlüğün taşıyıcısı olarak kralın bu kozmik rolü, bana kalırsa, kralların ritüelle öldürülmesi gibi garip bir âdeti de açıklamaktadır. Frazer bol miktarda materyal ortaya çıkardıktan sonra (özellikle güney Hindistan'dan) Frobenius bu âdetin izlerine Eritre'de rastladı; keza Zimmern de Babil'de yeni izler buldu. Kralın kurban edilmesi –Meksika'da insanların kurban edilmesi gibi– onun bir ayrıcalığıdır. Kral ölümsüzlük fikrini temsil ettiği için doğal bir ölümle ölmeyebilirdi; öte yandan tam da bu durum onun cebren öldürülmesini bir zorunluluk hâline getirdi ve bu nedenle kraliyet eşlerinin en gencinin yardımıyla halefleri tarafından öldürüldü (Frobenius). Bu nedenle kralın kurban edilmesi, onun tüm doğaüstü varlığının mantıksal sonucu olup bu en eski insan dramındaki rolünden dolayı ölüm onun için takdir edilmişti. Daha sonraki tarihsel zamanların mitlerinin kralın doğumuna yüklediği doğaüstü, tanrısal karakter, daha eski zamanlarda onun ölümüne atfedilmiştir.[14] Daha sonra, bazı kültürlerde, kral bu akıbetten yerine bir suçlunun veya bir kölenin öldürülmesiyle kurtuldu.[15] Ancak bu yumuşatma yalnızca, kralın öldürülmesinin başlangıçtaki çifte anlamının –ona ayrıcalığı olarak ölümsüzlük bahşedilmesi ve ondan geri alınması– iki kişi arasında paylaştırılması demekti. Bu nedenle, cenaze törenlerinin, geleneklerdeki aşırı çelişkilere rağmen (Frobenius), öldürülen kralın dönüşünü kolaylaştırmak ve aynı zamanda imkânsız kılmak için düzenlendiğine dair hiçbir şüphe yoktur.[16]

Okyanusya'da ve ayrıca Afrika ve Güney Amerika'daki şeflerin cenaze törenlerinde gözlemlenen bir âdet, en ilkel ruh kavramına büyük ölçüde ışık tutmaktadır. Bu âdet ruhun –yani yeniden doğuş gücünün– insan vü-

---

[14] Ta M.Ö. 2800 dolaylar gibi eski bir tarihte Sümerlerin ilk Sami hükümdarı, Akkadlı Sargon, kendisini Tanrıların Anası'nın bakire oğlu olarak tanımlar ve böylece Sümer halkının kurtarıcısı olduğunu ilan eder.

[15] H. Zimmern, Mesih mitine yakın bir benzerlik taşıyan, Babil'deki bir Yeni Yılı festivalini anlatır –aslında Mesih inancı da aynı fikirler yelpazesine aittir, çünkü ölümsüzlük fikrinin taşıyıcısı olarak İsa, doğal bir ölümle ölemeyecektir.

[16] Bazı Afrika gelenekleri (Frobenius: *Erythrda*) şu varsayıma bizi götürür: Ritüelin içkin eğilimlerinden falancasının veya filancasının *vurgulanması*, bir durumda korkulan, başka bir durumda geri dönmesi istenen ölü kralın karakterinden etkilenmiştir.

cudunun sıvı kısımlarında bulunduğu inancına dayanır. Bu kısımlar elbette ilk bozulacak kısımlardır. Bu nedenle, yalnızca bozulabilen parçalar titizlikle toplanmakla kalmaz, aynı zamanda çürüyen sıvı da epeyce kuruyup solana kadar cesedin içinden çekilip çıkarılır. Her hâlükârda bunun temel fikir olduğu söylenmektedir, çünkü (özellikle Frobenius tarafından) toplanan bol materyale rağmen bu sav henüz kesinkes kanıtlanmamıştır. Bana göre söz konusu âdetin nedeni, daha önce değindiğimiz müphemlikte, yani geri dönüşü kolaylaştırmak ile onu önlemek arasındaki tereddütte yatıyor gibidir. Nitekim bazen bir kapta çok dikkatli bir şekilde toplanan çürümüş ürünler, içlerinde yeni bir yaşam filizlene kadar korunur, bazen de çalılara atılırdı. Bunun onları ortadan kaldırmak amacıyla mı, yoksa onları doğanın genel döngüsüne dâhil etmek amacıyla mı yapıldığı cevapsız bir soru olarak kalmıştır. Her hâlükârda, kurutulmuş (âdeta mumyalanmış) beden, "kesinkes" ölü olduğu için zahiren kayaların içine duvarla kapatılmıştır; fakat pratikte bu deri ve kemik iskeleti birçok mezarda korunarak bugüne değin gelmiştir. Dolayısıyla tek tip bir çözüm aramak yerine, cenaze âdetinde saklı olan çifte anlamı benimsemeyi (ki bu kuşkusuz ölümsüzlüğe duyulan haklı şüpheyi yansıtır) [17] ve bu inancın yalnızca ruh kavramının gelişimine yol açmış görünen tarafını incelemeyi öneriyoruz.

Bu noktada, Madagaskar kabileleri tarafından *Fanany Miti* olarak bilinen "ruh kurtçuğu" anlayışına değinmekte fayda var. Bu anlayış, açıkça, bir ceset üzerinde ortaya çıkan ve inkâr edilemez bir şekilde yeni yaşamı müjdeleyen kurtçukların gözlemlenmesine dayanmaktadır. Bu salt bedensel dönüşüm fikrinden yola çıkan bu anlayış, kurtçuğun yerine başka bir hayvanı koymak suretiyle ilk ruh kavramına ulaşır; kurtçuğun yerini alacak hayvan bir ilk başta yılan, kertenkele veya yerde, taşta veya suda yaşayan başka bir canlı olabilir. [18] Birazdan sözünü edeceğimiz, Madagaskar'daki

---

[17] Benzer bir muğlâklık, bir yandan ölülerin korkunç dönüşünü önlemek, diğer yandan bedenden çıkıp gitmiş ruhun terk edilmiş bedene geri dönüşünü kolaylaştırmak için tasarlanmış, bağlı cesetleriyle tarihöncesi "büzülmüş vaziyetteki" mezarlar (muhtemelen cesedin pozisyonunun ceninin duruşuna benzemesinden ilham alan) konusunda da mevcuttur. H. Klaatsch kaleme aldığı *Die Anfange von Kunst und Religion in der Urmenschheit* (Leipzig, 1913; s. 39 ve devamı) ve söz konusu âdetin çifte anlamını yansıtan kitabında bu iki kuram hakkındaki tartışmaları karşılaştırın.

[18] "Bir kez kurtçuğun ruhun damarı olduğunu kabul ettiğimizde, yılana geçiş genellikle doğal bir sonuçtur, çünkü ikincisi, saf bir zekâya, ilkinin yalnızca genişletilmiş bir versiyonu gibi görünür." (Erich Küster, bilgi dolu kitabı: *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion; Giessen*, 1913; s. 64, dipnot 1).

Betsileo'nun *Fanany Miti*, ilkel kurtçuktan ruh-hayvanına doğru belli bir ilerleme olduğunu gösterir.[19] Betsileo ölülerin vücutlarından çıkan kokuşmuş sıvıyı ayaklarıyla ezip küçük bir kavanoza koyar. İki veya üç ay sonra kavanozun içinde bir kurtçuk belirir ve o kurtçuğa ölünün ruhu gözüyle bakılır. Bu kavanoz daha sonra bir mezara konur ve ceset ancak Fanany'nin ortaya çıkmasından sonra mezara yatırılır. Bir bambu çubuk kavanozu temiz hava ile birleştirir (bu çubuk, Kuzey taş mezarlarının "ruh deliklerine" tekabül eder). Altı ila sekiz ay sonra (muhtemelen embriyonik döneme tekabül ediyor) Fanany (Betsileo'nun inandığı gibi) gün ışığında bir kertenkele suretinde ortaya çıkar. Ölülerin akrabaları onu büyük kutlamalarla karşılarlar ve daha sonra bu atalardan kalma hayaletin aşağıda fazlasıyla göneneceği ve ailenin ve hatta tüm köyün güçlü koruyucusu olacağı umuduyla onu çubuktan aşağı gerisingeri iterler.

Bu değerli gelenekte, yalnızca ilkel kurtçuk dönüşümünden, aslında çürüme süreciyle hiçbir ilgisi olmayan belirli ruh hayvanları fikrine geçişi değil, aynı zamanda totemciliğe geçişi de açıkça görüyoruz. Zira ruh hayvanı, ruh kurtçuğundan farklı olarak, tüm topluluğun yararlandığı ortak bir ruh diye anılır ve kertenkelenin yeraltındaki ikametgâhına geri gönderilmesi belirli bir ölünün çıkarına, onun dirilmesi için yapılmaz, aslında bir bütün olarak daha iyiye gitmek için bireyi feda edebilen (ileriki sayfalarda anlatılan "yapı kurbanı" konusuna bakınız) toplumun çıkarına yapılır. Daha sonraki totemcilik –belirli bir hayvan türünden türeme fikri[20]– mitik düşünceye özgü olan "tersine çevirme yasası" (Frobenius) doğrultusunda ruh kurtçuğu veya ruh hayvanı fikrinin ikincil bir yorumundan ortaya çıkmış gibi görünmektedir; tıpkı dünyanın sonu mitosunun zamanda geriye doğru bir izdüşüm olarak Yaratılış mitinin kendi başına yeniden

---

19 Bkz. Sibree, *Madagaskar*, s. 309 ve devamı; bu çalışma Frobenius tarafından *Der Seelenwurm* (1895) kitabında alıntılanmış ve *Erlebre Erdteile*, 1'de (Frankfurt, 1925) yeniden basılmıştır ve esasen çürümüş kalıntıların kavanozlarda saklanmasından doğan "vazo kültü" konusunu işler (genel anlamda vazo hakkındaki sonraki açıklamalarımıza bakınız).

20 Bunun başlangıçta küçük hayvanlarla ilgili olduğu fikri, yakın geçmişte Ida Lublinski'nin Hint mitleri üzerine yaptığı değerli bir araştırmayla kanıtlanmıştır: "Eine weitere mythische Urschicht vor dem Mythus," *Zeitschrift für Wölkerpsychologie*, VI (1930). Mitolojik eylemde taşıyıcılar olarak küçük hayvanların tercih edilmesini açıklarken yazar, ölü bedende çürüme olgusunun gözlemlenmesine haklı olarak işaret eder. Küçük hayvanların önemi hakkında bkz. *Doğum Travması* (1924; s. 16-19) ve ayrıca *Seelenglaube und Psychologie* (1930; s. 25) kitaplarında söylenenlere bakınız.

doğuş ilkesinin yalnızca biçimsel bir ifadesi olması gibi. Ruh kurtçuğu fikrinin insanın kurtçuktan totemik türemesine uyarlanması, Samoalıların ve Tonga Adalılarının yaratılış destanlarında, özellikle Schirren tarafından derlenenlerde (*Die Wanderzüge der Neu-Seeländer und der Naui-Mythus*; Riga, 1856) açıkça ortaya konmuştur. Tangaroa kızı Tuli'yi çıplak kayalarda yaşayan halka su çulluğu kılığında gönderdi. Böylece gelişip serpilen bir sarmaşık kurudu. Çürüyen bitkinin yapraklarından ve gövdelerinden kurtçuklar çıktı. Tuli gagasıyla onları yonttu ve onlardan insanlar yarattı. Burada başka bir yaygın inanış yatmaktadır; o da kurtçuk analojisi üzerinden, leş yiyen kuşlardan kaynaklandığı düşünülebilecek ruh kuşu inanışıdır.[21] Dolayısıyla burada da yaratık başlangıçta ruhun temsilcisi (uzaklaştıran) olarak ortaya çıkar ve ancak daha sonra onun "getiricisi" olur.



Mısırlılara ait bir mezar dikili taşı (kuş ve yılan), M.Ö. 3200

[21] Benim *Don Juan-Gestalt* (1922) kitabımda insan leşini yiyen akbabanın yüceltilmesi bahsine bakınız; ayrıca H. Klaatsch, a.g.y., s. 36, 42. Konunun tamamı Georg Weicker tarafından etraflıca ele alınmıştır: *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst* (Leipzig, 1902).

Ancak, ruhla ilgili bu erken fikirlerin sanat için önemi, bize sırasıyla "Kawok"- (kertenkele) kavanozları ve Klasik çağda bulunan kuş ve yılan temsillerini göstermiş Frobenius, Weicker ve Küster –yalnızca en önemli yazarları saymak gerekirse– tarafından ortaya konduğu gibi, sadece motiflerin tarihini aktarmakla kalmaz; bu ruh kavramları, aynı zamanda, genel anlamda hayvanın tüm zamanların ve halkların din ve sanat tarihinde oynadığı muazzam rolü bize aktarır. (Bu konuyla ilgili kapsamlı bir çalışma yakın geçmişte Fuhrmann tarafından yazılmıştır: *Das Tier in der Religion*; Münih, 1922). Afrika geleneği, ruh kavramının başlangıçtaki küçük sürüngen yaratıklardan daha büyük memelilerin belli türlerine aktarımına da ışık tutmuştur. Lublinski'ye göre, pek çok Afrika kabilesinde ölü şeflerin kurtçuk aşamasından yılanlara, leoparlara veya diğer hayvanlara evrildiklerine dair inanış hâlâ varlığını sürdürmektedir. [22] Örneğin Barundi kabilesi, ölen kralın bir yılana dönüştüğüne inanır.

> Derilere dikilerek ateşin önünde yavaşça kızartılır. Cesetten ilk çıkan kurtçuk süt dolu bir tencereye konur ve bir gece tencereden ayrılana kadar beslenir. Bu nedenle, belli ki yılanın bu kurtçuktan çıktığı zannediliyor. Diğer kabileler genellikle bu kurtçuğun bir leopara dönüştüğüne inanırlar (a.g.y., s. 53).

Ancak ben, kurtçuğun yerini büyük hayvanların, özellikle de yırtıcı hayvanların bu şekilde almasının, yalnızca şefin onurlandırılmasına ve yüceltilmesine işaret etmediğini, daha karmaşık duyguların burada ifadesini bulduğunu düşünmeye yatkınım. Her şeyden önce, şefin ruhuna atfedilen yırtıcı hayvan karakteri, onu bir kez daha tehlikeli yönüyle gözler önüne serer; Küçük ve büyük hayvanları karşılaştırırken, *Doğum Travması*'nda zaten vurgulamış olduğu başka bir motifi de dikkate alabiliriz ve bu motif mezar ve lahit dekorasyonu bağlamında dinsel sanatla ilgili olduğundan sanatın gelişmesinde fevkalade özel bir öneme sahiptir.

Söz konusu motif, kurtçuklar tarafından kademeli ve kısmi olarak yutulmanın aksine, büyük bir hayvan tarafından yutulma motifidir ve anne aracılığıyla yeniden doğuşun sembolik temsiline (rahmin bir hayvan olarak

---

[22] Ratzel'e göre (*Völkerkunde*, ikinci baskı, I, s. 284), kuzeyli Madagaskarlılar, şeflerin ruhlarının timsahlara girdiğine inanırlar ve Timor'daki bazı racalar, timsahtan geldikleri için kendileriyle gurur duyarlar. Frobenius (Erythröa) tarafından yakın geçmişte incelenen Güney Afrika kabileleri, ölen krallarının ruhlarını aslan (Mondoro) diye hayal ederler ve bu nedenle onlardan korkarlar.

tasavvur edilmesi) uygun düşer. Bununla ilgili gelenekler, tüm Klasik kültür çağından ta Hristiyan yeniden doğuş sembolizmine kadar uzanır ve bu nedenle, sanatsal temsilde motifler olarak büyük bir rol oynamalarına rağmen, burada onlara ancak kısaca değinebiliriz. Elbette bir hayvan olarak rahim fikri, tüm çağların farklı ırkları arasında yaygındı ve (örneğin) Güney Afrika'daki Fanany cenaze töreniyle birlikte Frobenius tarafından keşfedilen ikinci gömme âdetinin bir açıklamasını sunmaktadır. Bu âdet, ölü kralın vücudunun, yaşam görünümü elde edilecek şekilde yapay yolla boşaltılmış bir boğa derisine yerleştirilmesinden ibaretti. Bu boğa ayini kuşkusuz ay kültüyle bağlantılıydı (bugün bile var olan "ay buzağımız" ile karşılaştırın) ve bu nedenle, daha önce bahsettiğimiz anaerkil kültür aşamasına aittir; bu aşamada yeniden doğuş fikri de anne hayvan sembollerini kullanmış, büyük memelileri seçmiştir.[23] Gelgelelim bu "anne rahmi sembolizmi"nin bir kişinin doğumunun sırf tekrarlanmasından daha fazlasını ifade ettiği gerçeğini gözden kaçırmamalıyız; bu sembolizm, ayın ölümsüzlüğüne öykünerek insan faniliğinin üstesinden gelinmesi anlamına gelir. Ölülerin hayvan derisine dikilmesinin mitik karşılığı, yaşayanların tehlikeli bir hayvan tarafından yutulması ve hayvanın içinden bir mucizeyle kurtulmasıdır. Antik bir mikrokozmik sembolizmi takip eden Anaximander, anne rahmini köpekbalığıyla karşılaştırdı. Bu anlayış daha sonra dinsel biçimiyle Yunus miti olarak karşımıza çıkar ve aynı zamanda Frobenius tarafından Okyanusya'da derlenen balina mitlerinde de kozmolojik bir uyarlamasına rastlarız.[24] Nitekim sıkça öne sürülen inanış ruhun ölümden sonraki otağının (makrokozmik yeraltı) bir hayvanın (balık, ejderha) karnı olduğu yönündedir. Bu geleneklerde hayvanların insanlar için her zaman tehlikeli olmaları gerçeği, hayvan rahminin yalnızca olası bir yeniden doğuş sahnesi olarak değil, aynı zamanda korkunç bir ölüm sahnesi olarak da tasavvur edildiğini gösteriyor ve işte bu durum ölümsüz yıldızlara bütün o kozmik öykünmelere yol açmaktadır.

---

23 Frobenius, kültürün bu aşamasında sığırların hayvancılık için değil, yalnızca ritüel amaçlıyetiştirildiğini ileri sürer ve bu savı başka kültürel kanıtlarla da desteklenmiştir. Çiftçilik ve hayvancılığın kültsel kökeni ilk kez Eduard Hehn tarafından ortaya çıkarıldı: *Die Entstehung der Pflugkultur* (Heidelberg, 1909).

24 L. Frobenius: *Im Zeitalter des Sonnengottes* (Berlin, 1904); Klasik gelenek için bkz. Hans Schmidt: *Jona. Eine Untersuchung zur vergl. Religionsgeschichte* (1907). Genel bir inceleme için bu kitabın "Mit ve Metafor" bölümüne bakınız.

Böylece, (ölümlülüğün bir simgesi olarak) anne kökeninin inkârından, önce kral (ya da şefin) dünyevi temsilcisi olarak görüldüğü ölümsüz yıldızlardan tanrısal türeyiş varsayımına kadar uzanan ruh inancının bir gelişimini görürüz. Öte yandan sanat tarihinde de bir kalıntı bırakan bu gelişme, hayvanın ötesine geçer ve tüm sürecin nihai sonucu, erken dönem Doğu dünya tablosunda, hayvanın cennete nakledilmesidir. Ancak, tuhaf burç işaretlerinde meydana gelen bu gelişmenin ayrıntılarını anlamak için, bu hayvanın en erken versiyonunun ruh kurtçuğu ve benzeri sürüngenler veya amfibiler olduğunu ve bunların bazen yeraltında bazen suda yaşadıklarını, makrokozmik rahim sembolizmine, daha sonraki bir kült tarafından hürmet edilen büyük memelilerden veya havada uçan kuşlardan daha yakın olduklarını unutmamalıyız. Nitekim insan vücudunun yumuşak kısımlarından çıkan ruh kurtçuğu fikri, hayvanın içinin (anne rahmi) yaşamın kökeni –daha sonra, ruhun otağı– olduğu fikriyle yakın bir ilişki içindedir, her ne kadar ilkel kurtçuk aşamasında bile partenogenezin, başka bir deyişle, ruh kavramının kendi kendini yaratma eğiliminin ipucunu görebilsek de.[25] Bu eğilim, insanın ve yeryüzünde yaşayan diğer büyük memelilerin sürekli kendini yenilen yıldızlara göksel öykünmesinde daha da netleşir; ve sonunda, en saf hâldeki yaratıcı ifadesini, ilkin Yunanistan'da şekillenmeye başlamış, tüm maddeden arınmış manevi ruh anlayışında bulur.

Bu nedenle, sanat sorunlarının bir analizinde ruh kavramının evrimini bu kadar önemli kılan şey, yalnızca tüm yaratıcı çalışmalar için bir hipotez ve teşvik oluşturması değil, aynı zamanda bu evrimin, yaratıcı dürtünün kökeni ve ifadesi ile paralellik içinde değerlendirilmesidir. Başlangıçta ruh kavramı yalnızca verili bir şeyin *sürdürülmesi* –yani yaşamın korunmasıyla– ilgiliyken, yaratıcılığın özü öncelikle kaybolmuş bir şeyi *yeniden meydana getirme* yeteneğinde ve sonunda hiç var olmamış bir şeyi *yoktan yaratma* başarısında yatar. Bu formülasyon temelinde, cinsel ideolojinin insan için önemli hâle geldiği, daha önce hiç sahip olmadığı ve daha sonra kaybedeceği bir önem kazandığı noktayı saptamak kolaydır. Her şeyden önce o, ne insanın kendi hayatını korumak için kullanılabilir (aksine, onun egoya düşman olduğu düşünülür) ne de hiç var olmamış bir şeyin yoktan yaratılmasını mümkün kılabilir; onun yegâne kullanımı, kaybedilmiş ola-

[25] Burada modern "epigenez" görüşüyle biyolojik bir paralellik söz konusu; nitekim epigenez görüşüne göre, hücrelerde daha önce var olmayan ikieşeyli ana hücrelerden doğmuş yeni organizmada yeni unsurların etkin hâle gelir.

nın yeniden meydana getirilmesinde yatar; ve bu nedenle, henüz gerçek yaratıcılığa ulaşmamış belirli bir gelişme aşamasında o, insanın –esasen üreme– gücünün bir sembolü hâline gelir. Sanatsal yaratıcılığın cinsel dürtünün ifadesi olduğunu öne süren teoriler, yalnızca, yaratıcı olarak insan kavramını dünyevileştiren yaratık sıfatıyla insanın bir geçiş evresini değerlendirmiştir. Aslında Tanrı kavramında tezahür ettiği hâliyle bu son anlayış, artık kendini yeniden yaratmakla tatmin olmayan, daha ileri gidip bu benliğin ortamı olarak bütün bir kozmosu yaratmaya yönelmesi gereken yaratıcı bir dürtünün somutlaşmasından başka bir şey değildir.

İnsanın yeraltındaki fani kökeninden semavi ölümsüzlüğüne yükselmesine yardım eden hayvanla olan ilişkisinde de yaratık olarak insandan yaratıcı olarak insana –başka bir deyişle dinden sanata– aynı dönüşümün izini sürebiliriz. Babil kültüründe zirve noktasına ulaşan eski Doğu dünya görüşünde, gayet gelişmiş masrokozmos sistemiyle (insan evrenle aynı seviyede), yeni öldürülmüş kurbanlık hayvanların bağırsaklarını kullanan ilkel bir kehanet tekniğini yan yana buluruz. Rahip, bağırsak kıvrımlarının sayısına (ve muhtemelen konumuna) bakarak, özellikle kralın planladığı işlerle ilgili olarak, ülkenin kaderinin olumlu veya olumsuz alametlerine dair çıkarımda bulunurdu. Bu kehanet sanatı, aynı zamanda, esasen alt bedende yerleşik olan bir tür ruhsal güce olan inanca dayanır; insan bu ruhu gelecek hakkında sorguya çeker, çünkü ne artık bekleyip geleceğin ne olacağını görmeye istekli olmadığı için ne de henüz geleceği yaratıcı bir şekilde şekillendiremediği için olacakları önceden bilmek ister. Burada, elbette ölümsüzlüğün yanı sıra yaratıcı gelişme imkânı olmaksızın kaderci, önceden takdir edilmiş tekdüzeliği vaat eden kozmik öykünmenin bile ötesine uzanma söz konusudur. Şimdi, (bilginler tarafından yüksek antik çağa ait olduğu düşünülen) bağırsakların bu şekilde okuması, ilkel bir geleneğin (belki de Fanany cenaze töreninin) yansıması olarak hayatta kalmış olsa da Babil kültüründe ortaya çıkış şekli ve tarihi, bunun kesinlikle evrene yansıtılmış insanın, dünyevi varlığının hâlâ bağlı olduğunu hissettiği hayvansal yeraltı (kitonyan) doğasına geri dönüşü olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, bu kehanet sanatında, insanın kaderi tekrar eskiden olduğu yerde, yani insanın kendi içinde aranmıştır;[26] nitekim

[26] Burada aynı zamanda psikolojik bir bakış açısının en eski başlangıcına, Yunanlıların eski Doğu'dan devralıp manevi bir biçimde billurlaştırdıkları bir tür içe dönüklüğe rastlayıp rastlamadığımız, şimdilik salt bir spekülasyon olarak kalmalıdır. İnsan hareketlerini içsel süreçlerin kanıtı olarak sistemleştirmeye yönelik ilk girişimlere Babilli-

Babilliler astrolojimizin öncüleri olarak kabul edilmesi gereken, doğumla beliren alametlere başvururlardı.[27]

Her hâlükârda, ilkel kehanet sanatı, Babillilerle birlikte, çok geçmeden, yüksek bir kültür aşamasının geniş bir bakış açısını ifade eden bir biçim aldı: bu, *karaciğerin incelenmesiydi* ve her şeyden önce daha esaslı bir ruh anlayışı temelinde farklı anatomik bilgilere dayanıyordu. Zira hayvan yaşamının merkezi olarak bağırsak fikri, onun rahimdeki hayattan türemesinin izlerini hâlâ taşırken, karaciğer kehaneti, ruhun merkezini bireyin kendisinin hayati bir organına nakletti ve bu nedenle karaciğer Yunanlılar ve Romalılar tarafından düşünme gücünün yanı sıra içgüdülerin ve arzuların merkezi olarak görülmeye başlandı.[28] Konuya en çok vakıf olan Jastrow'a göre,[29] M.Ö. 2600 tarihine ait yazıtlarda bu konudan zaten bahsedilmiştir ve muhtemelen bu konu çok daha eskilere gitmektedir. Jastrow kurbanlık hayvanın (özellikle koyunların) karaciğerine bakılarak yapılan kehaneti esas alır ve onun gökyüzünün kâhince okunmasına uygulanmasını ikincil olarak değerlendirir; ancak Jeremias, karaciğer kehanetini, mezbahaya uyarlanmış bir gökyüzü okunması olarak yorumlar. Burada yine şüphesiz dünyevi (insan) ve göksel (kozmik) süreçlerin karşılıklı etkileşiminin vuku bulduğu bir durum söz konusudur. Karaciğer kehaneti, diğerleri gibi, başlangıçta ülkenin kaderini (ki bu krala bağlıydı) öngörmek için kullanılmaya başlandığında kolayca makrokozmik biçimlere bürünen bireyüstü boyutlar kazandı, kaçınılmaz şekilde. Bunun bir kanıtı, bir keşifle gösterildiği gibi, M.Ö. 2000'e kadar giden kildeki "sanatsal" taklididir (Jastrow).

---

lerde rastlanması en azından çarpıcı bir tesadüftür. Bir ifade psikolojisinin bu başlangıcı, yeni-Babil'e ait "seğirme kitaplarında" muhafaza edilmiştir; bu kitaplardan biri için B. Meissner tarafından yayımlandı, kaynağı: *Sirzungsberich der Preussischen Akademie* (1921).

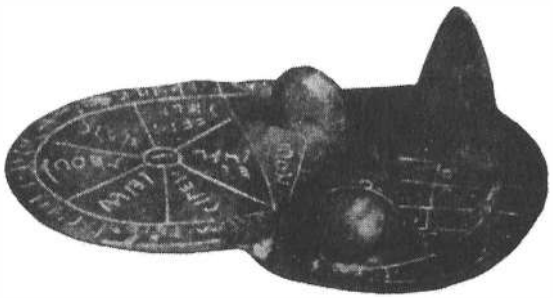
27 Morris Jastrow: *Babylonian-Assyrian Omens* (1914); Dennefeld: *Babylonisch-Assyrische Geburtsomina* (Leipzig, 1914); Ungnad: "Das Alter der Geburtsomina" (*Orientalist. Literaturzeitung*, 1917); ayrıca bkz. Fischer, *Gyndkologische Rundschau*, 1916.

28 Bkz. makale: 'Leber (Liver)', M. Höfler'in kitabı, *Die volksmedizinische Organo- therapie und ihr Verhältnis zum Kultopfer* (Stuttgart, n.d.).

29 M. Jastrow: Religion der Babylonier und Assyrier, II, s. 213 ve devamı ve 273 ve devamı; ayrıca: *The Liver* in *Antiquity and the Beginnings of Anatomy* (Pennsylvania Üniversitesi, Tıp Bülteni 20, No. 1, Ocak 1908). Babil'de canlının ruhuna *kabittu* (=karaciğer) veya *libbu* (=kalp) denir. Latince haruspex olarak adlandırılan Babilli falcının, adını, Sümerce *har* (= karaciğer) kelimesinden aldığı söylenir (bkz. Boissier: *Note sur un document babylonien*; Cenevre, 1901; ve karşılaştırma için bkz. Jeremias: *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, ikinci baskı, 1929, s. 261, dipnot 1).



Antik döneme ait sihirli işaretler taşıyan kilden yapılma karaciğer



Etrüks dönemine ait Piacenza şehrinden bronz bir karaciğer

Yaşamın merkezi olarak karaciğer, küçük ölçekli bir kozmos, yani tepeden tırnağa insanın bir kopyası sayılıyordu, tıpkı ruhun hâlâ insanın özü sayılması gibi. Bu yüzden açıklayıcı metinlerde, karaciğerin tek tek incelenen kısımlarına yarık, ağız, parmak gibi isimler verildi. Öte yandan karaciğerin dağından, sokağından, sarayından ve kapısından da bahsediliyordu ki bu makrokozmik bir yoruma işaret eder. (Karaciğerimizin belirli bir kısmı, modern anatomik terminolojide hâlâ kozmik anlamının izini taşımakta-

dır: *processus piramidalis*.) 1877'de keşfedilen ve Jastrow tarafından "makrokozmosu yansıtan bir mikrokozmos" diye adlandırılan Piacenza şehrindeki Etrüsk bronz karaciğeri bunun anlamını ayrıntılarıyla göstermekle birlikte,[30] aynı zamanda Etrüsklerin, muhtemelen Babillilerden aldıkları karaciğer kehanetini, eski Doğu kültür havzasına oldukça yabancı olan bir başka korkunç şekilde insan kurban etme kültüyle birleştirdiklerini gözler önüne serer. Kozmosun sureti olarak karaciğerin makrokozmik yorumu, her şeyden önce, gökyüzünün mikrokozmikleştirilmesinin karşılığıdır ve bu mikrokozmosa hayal edilebilir tüm dünyevi şeyler ve en önemlisi hayvanlar (burç işaretleri) nakledilebilir.

Kozmosun bu mikrokozmikleştirilmesi, aynı şekilde en kesin tasarımını Babil'de bulan, antik dünyanın başka bir sembolünde de görülmektedir. Bu noktada dünyanın göbeği kavramına atıfta bulunuyoruz (mimarinin gelişimini ele alırken bu konuya geri döneceğiz), çünkü o, pek çok gelenekte karaciğerle bağlantılıdır. Bunun nedeni açıktır, çünkü her iki durumda da söz konusu olan temel ve merkezî bir şeyin simgeleştirilmesidir: Bir durumda, vücudun içinde; diğer durumda, vücudun dış yüzeyinde.[31] Göbeğin dünyanın merkezi olduğu fikri, Babil yanlılarının iddia ettiği gibi, Doğu'da ortaya çıkmış ve oradan tüm dünyaya yayılmış gibi görünmemektedir; çünkü Roscher'ın konuyla ilgili kapsamlı araştırması, bu fikrin Peru-

---

[30] Etrüsk bronz karaciğerinin kenarının, on altı göksel bölgeye karşılık gelen on altı bölgeye bölünmesi, onu kozmosla zahiren benzer kılar. Karaciğerin üst tarafı gökyüzünü, düz tarafı ise yeryüzünü temsil eder ve her ayrı kısım dünya tanrısının belirli bir faaliyeti ile bağlantılıdır. Bakınız Körte: "Die Bronzeleber von Piacenza" (*Mitteilungen des Kais. Arch. Inst. Römische Abt.*, Cilt XX, s. 362). Bütün konu, *Die etruskische Bronzeleber von Piacenza* (Berlin, 1910-12) kitabında W. Bartels tarafından kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Etrüsk yazıtlarını zorlu deşifre işini Albert Grünwedel'e borçluyuz (Tusca, Leipzig, 1922). Ancak metinleri yorumlaması, Etrüsk zihniyetine karşı kendi kişisel tiksintisinin ifadeleriyle doludur; bu da kendi içinde zaten yeterince şüpheli olan yorumlarının tarafsızlığına olan güveni iyice sarsmaktadır. Jeremias'a göre, Etrüskler Babillilerden sadece karaciğer kehanetini değil, daha sonra Romalılar tarafından benimsenen şehir planlama sanatını (kuş kehaneti) da devraldılar (*Allgemeine Religionsgeschichte*, ikinci baskı, Münih, 1924, s. 226 ve devamı).

[31] Göbek ile karaciğerin birleştirilmesi için bkz. F. Hommel: "Ein neues Bindeglied zwischen Etrurien und Kleinasien" (Memnon, 1, 86). Örneğin, A. Jeremias tarafından *Das alte Testament im Lichte des alten Orients* (ikinci baskı, Leipzig, 1906; resim 21) kitabında tasvir edildiği gibi, Troya'dan görülen dünyanın güya meydanı veya göbeği, Babilliler ve Etrüskler tarafından kehanet amacıyla kullanılan karaciğere benzemektedir.

lular, Celebes sakinleri, Araplar, Persler, Kıbrıs'taki Fenikeliler ve başkaları gibi çoğunlukla birbiriyle tamamen bağlantısız birçok farklı yerde var olduğunu kanıtladı. Dahası Fuhrmann, Delfi tapınağındaki göbek süslemesinin Güney Denizi süslemesinde bulduğunu dahi iddia etmiştir.[32]

Dünyanın göbeği aynı zamanda dünyanın karnına –yeraltı dünyasına– giriş olarak kabul edildiğinden, mikrokozmik benzerine uygun şekilde dünyanın yaratılışının başlangıç noktası olarak yorumlandı.

> Bütün antik çağ, embriyonun organik yaşamının, vücudun *merkezi* olan göbekten başlayıp geliştiğini düşünmüşe benzemektedir – bu, neredeyse ister istemez, dünyanın göbeğinin de dünyanın yaratılışının başlangıç noktası olduğu fikrine yol açmış olmalıdır." (Roscher III, 16)

Bir sonraki bölümümüzde göbeğin nasıl bu kadar önemli hale geldiğini anlatacağız ve burada sadece, bir hayvan benzetmesine dayanan kitonyan (yeraltı) yaratılışın temel fikrinin doğaüstü, göksel yaratılıştan daha eski olduğunu belirtmemiz yeterli olacaktır. İnsanın biyolojik yaratıktan yaratıcı ve kendini yaratan ruha doğru bu evrimine uygun şekilde, yeryüzünün içi (dişi karnına karşılık gelen) yaratılışın merkezi olarak görülmüş ve dolayısıyla bir hayvanın göbeği olarak tasavvur edilmiştir. Daha sonra tüm gövde (dünyevi) yeraltı dünyası, kafa (şuur, irade, ruh) ise gökyüzü oldu ve sonunda gökyüzü erkekle özdeşleşirken, yeryüzü de kadın (anne) ile özdeşleşti.[33]

Psikolojik temellere dayanarak çıkarsadığımız bu gelişme, Eberhard Hommel'in ilginç bir çalışmasıyla kesinkes doğrulanmıştır. Babası Fritz Hommel'in astronomik alfabedeki "Vücudun Organlarının Sembolizmi"nin yolundan giden Eberhard[34] şu hususa dikkat çekmiştir: Çeşitli dillerde –Yunanca, Slavca, Süryanice, Arapça– ağız boşluğundaki göksel bir kubbe gibi boğazın üzerinden köprü gibi geçen damak, "gök"

---

[32] Bu fikrin kubbe şeklindeki mezara ve kilise kümbetine uygulanması ise genelde Fuhrmann tarafından *Grabbau* (Münih, 1923) kitabında gösterilmiştir. "Delfi"nin güzel göbek sembolünden yola çıkarak, ayrı balon şekillerinin birbirine bağlanmasından oluşan tüm süslemelerin, bedende yeniden doğuş anlamına gelen son derece önemli anne ya da kadın sembolünü temsil ettiğini pekâlâ öne sürebiliriz." (s. 57).

[33] Bkz. A. Dieterich: *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion* (Leipzig, 1905).

[34] "Etrüsk *fala(n)dum*— Latince *palatum* ve gökyüzü tanrısı için eski bir isim" (*Orientalistiche Studien, Fritz Hommel zum 60. Geburtstag*, Cilt I, Leipzig, 1917; s. 233 ve devamı).

adını taşır. Söz konusu çalışma, esas olarak, gökyüzü-damak şeklindeki ikili anlamın Latince (*palatum*) ve Etrüskçe (*faladum*) dillerinde hâlâ var olduğunu ayrıntılı olarak kanıtlamaya adanmıştır, böylece bu sembolizm sadece Ortaçağ astrologlarının "büyülü" anatomisinde korunmakla kalmamış, kısmen de olsa tıbbi terminolojide günümüze kadar gelmiştir. Ve bu makrokozmikleştirme, büyük ihtimalle dilin oluşumunun yanı sıra terminolojiyi de etkilemiştir; çünkü (görünüşe bakılırsa bu araştırmalardan epey farklı olarak) Ernst Fuhrmann,

> ilk kez *Schwedische Felsbilder* (1923) kitabında bu (İskandinav) ünsüz harflerin, son derece doğal bir yolla, yani, ünsüz harflerin çıktığı ağzın konumları ile güneşin rotasındaki olaylar özdeşleştirilerek bulunuşunu anlatmıştır. (*Afrika*'dan alıntı, s. 7).[35]

Ayrıca Hommel'in mükemmel eseri, insan vücudunun üst kısmı (kafa) ile dünyanın üst kısmı (gökyüzü) arasında sanat tarihi açısından öneme sahip bir başka ilişkiyi daha açığa çıkarmıştır. Söz konusu organ boyun, daha doğrusu, kafa ile vücudun geri kalanı (alt gövde) arasındaki bağlantıyı oluşturan boynun omurudur. Basamak veya kule yapısıyla *yedi* omur, göğe yükselen yedi basamağın ve hatta "yedi kat semanın" modeli hâline gelmiştir. Boynun en üst omuru olan "Atlas", eski inanışa göre *omuzlarında* göksel kubbeyi taşır. Nitekim Hommel şunları belirtir:

> Yedi katmanlı kuleler, yedi gezegen küresinin kozmik sembolleri olarak antik mimaride gerçekten sık görülürdü. Ve hepsinden önemlisi, kafatasının tonozlu küresi sabit yıldızların üst göğüne tekabül ediyordu.

Yapı sanatıyla –yani, basit ev inşasından farklı olan mimariyle– şimdi karşı karşıya bulunduğumuz ilişki, sanatsal gelişim meselesi açısından temel bir öneme sahiptir. Zira ev inşasının ilk etapta kitonyan rahim sembolü olarak açıkça tanınabilen koruyucu mağara meselesi olduğu genel kabul görürken,[36] mimarlık, tüm "yüksek" gelişmeler gibi, yerin üstünden

---

[35] E. Hommel'in eski Etrüsk gökyüzü tanrısının izlerinin Helen öncesi Yunanistan'a kadar gittiğini iddia ederken, Krause onun izlerini kuzey Almanya'ya dayandırması dikkate değerdir (*Die Trojaburgen Nordeuropas*; Glogau, 1893).

[36] Fuhrmann, mozole veya katedral mimarisinde (*Der Grabbau*) olduğu gibi yapı yerden çok yüksekte olsa bile, binanın esasında yeraltında olduğu kanısının taşındığına inanır. Konu hakkında çepeçevre bilgi için ayrıca bkz. H. Muchau, *Pfahlhausbau und Griechentempel* (Jena, 1909). Psikanalizin, sanatı açıklamaktan ziyade, (mimarinin olmasa da) yapının doğuşunu aydınlatmaya katkıda bulunduğunu belirtmekte fayda var;

yükselmeyle başlar; ama evin sade bir örtüden (annenin bedeni) insanın kendisinin ve dahası, artık koruyucu annenin değil de yaratıcı egonun bir sembolüne dönüşmesinin de bunda payı büyüktür. O hâlde, tek bir sanat dalının (ki bu kesinlikle insanın ilk yaratımlarına aittir) gelişmesinde aynı ilkenin işlediğini görürüz; bu ilke de psikolojik açıdan her sanatsal yaratımın temeli olarak görmemiz gereken ilkedir: Kabul etmek zorunda olduğumuz aynı ilkenin iş başında olduğunu görürüz; yani bireyin kendisini dayanıklı malzemede ölümsüzleştirmek için biyolojik bir ölümlülüğe bağımlılığından kurtulmasını sağlayan yaratıcı öz-temsil.

Nasıl ki eski Doğu kültüründe zirve noktasına ulaşmış insanın makrokozmikleşmesi, dine ve özellikle yıldızlara tapınmaya yol açmışsa, bunun tam tersi, yani en yüksek ifadesini Yunan üslubunda bulan evrenin mikrokozmikleşmesi de sanatın ve sanatsal yaratımın temelini oluşturmuştur. Bunu Klasik mimarinin gelişimiyle kanıtlamadan önce, kozmik sistemi tanımlayıp ardından ilkin Girit kültüründe filizlenip Klasik Yunan'da olgunluğa ermesine rağmen kökleri muhtemelen Babil dünya resmine dayanan bu evreni mikrokozmikleştirme sürecinin izini sürmeliyiz. Eğer benim düşündüğüm gibi, animalist-kitonyean dünya tablosunu manevi göksel bir tabloya dönüştüren bu gelişme sürecinin kritik geçiş noktasına Babil'de rastlıyorsak, o zaman bu iki dünya arasındaki bağlantının bir parçası korumuş görünen bir geleneğe değinmek son derece önemli hâle gelir. (1912'de Vorderasiatische Gesellschaft'ın genel toplantısında verdiği bir konferansta) Peiser, ünlü Girit labirentlerine ve İskandinav labirent spirallerine –"Trojaburgen" denilen– çok benzeyen Babil'deki labirent temsillerine ilk kez dikkat çekti. Öte yandan, bu çizimlerin anlamı ve amacı, yeni bir arkeolojik buluntu gün ışığına çıkana kadar tamamen çözümsüz kalmıştı. Koldewey, Babil'deki Deutsche Orient Gesellschaft kazıları sırasında keşfedilen ve tahmin edildiği kadarıyla M.Ö. 1000'ye ait olan bir tabletin fotokopisini çıkardı.[37] Bu tablette yazılanları deşifre eden Weidner, sonunda –kendi deyimiyle– "her hâlükârda eldeki bilgilerin öne sürdüğü bilmecenin çözü-

---

nitekim *Doğum Travması* kitabımda "rahim-sembolizmini", gerçek rahmin durumunu düzeltme dürtüsüne bağladım. Bu konu hakkında literatür için bkz. "Zur Analyse der Gotik", *Imago*, X (1924); Kuhnen: "Psychoanalyse und Baukunst" (a.g.y.); Sydow: *Primitive Kunst und Psychoanalyse* (1927); Léwitsch: "Raumempfinden und moderne Baukunst", *Imago*, XIV (1928).

37 Robert Koldewey: *Das wiedererstehende Babylon*, s. 239.

münü" bulmayı başardı.[38] Orada labirent figürü için kullanılan terim, bağırsak kehaneti konusundaki Babil literatüründen dolayı iyi bilinmektedir. Kelime kelime tercüme edildiğinde "bağırsak sarayı" olan ifade kuşkusuz bir bütün olarak bağırsakları kasteder. Doğal olarak, Weidner, "saray" adının, bu antre çizimlerini Ege kültürünün labirentleriyle ilişkilendirmedeki önemine işaret etmiştir. Her hâlükârda Weidner, genellikle bütün bir sıranın bir tablet üzerinde süslenmiş olarak bulunduğu bu sarmal çizimlerde, "onlara bakılarak kehanetlerde bulunulan kurbanlık hayvanların bağırsaklarının temsillerinin önümüzde durduğunun" kanıtını ortaya koyduğunu iddia etmektedir.

Ancak nasıl ki eldeki bilgilerden hareketle öne sürülen sav, bilmecenin çözümünü Weidner'den önceki araştırmacılara açıklayamadıysa, bu bağırsak sarmallarının (vücudun içini temsil eden) rahimdeki önemini şüpheye yer bırakmayacak şekilde saptamak için hâlihazırda kozmik anatominin parlak bir yorumcusu diye tanıdığımız E. Hommel'in yeni bir bilgi dolu inceleme kaleme alması gerekiyordu. *Zur Geschichte des Labyrinths*[39] adlı kitabında, kahramanın kendi gücüyle ve çoğunlukla tehlikeli hapishanesinin yıkılmasıyla içinden çıkıp hayata dönüş yolunu bulduğu rahmin, hayvanın iç kısmı olarak yaygın şekilde anlaşılmasına yarayan bol miktarda materyal bulunacaktır. Daha önce sözü ettiğimiz (balina mitleri; Perseus tipi) bu geleneklerin yaratıcı yönünün irdelenmesini "Mit ve Metafor" bölümüne bırakırken, burada sadece bu mitolojik fikirler dizisindeki yeniden doğuş temasına değinmekle yetinelim; bu tema anneye geri dönmek arzusuyla değil de tam tersine, bu ölümlü kökenin üstesinden onu güneşin seyrine benzetmek suretiyle gelmeyle neticelenir (bkz. Frobenius: *Im Zeitalter des Sonnengottes*). Bu anlamda, "bağırsak sarayı" yalnızca ruhun animalist meskenini değil, aynı zamanda dünyevi sarayın ona dayanılarak modellendiği makrokozmik dünya yapısını da temsil eder.

Bu nedenle, ulusların kolektif ideolojisi (sanatsal yaratıcılık dâhil) tarafından belirlendiği hâliyle ruh kavramının gelişimi, iki fikir grubunun daimi birliği ve rekabeti olarak kendini bize sunar: Birincisi, yaşayanlara tanıdık gelen formda ölümden sonraki yaşam; diğeri ise kültürel gelişime

---

38 F. Weidner: "Zur babylonischen Eingeweideschau. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Labyrinths" (*Orientalistische Studien*. Fritz Hommel zum 60. Geburtstag, Cilt I (Leipzig 1917).

39 *Orientalist. Literaturzeitung*, 22. yıl, 1919.

göre değişen yeni bir biçimde geri dönüş fikri. Yaşamın başka bir yerde ama aynı biçimde basitçe devamını öngören birinci fikir, kuşkusuz, ölümü yalnızca başka bir diyara göç olarak tasavvur eden daha eski ve daha ilkel bir anlayıştır. Buna uygun olarak, bugün genellikle ruh hakkındaki en ilkel fikir diye kabul edilen ölü ruh kavramı vardır;[40] burada ruh sadece ölümle ortaya çıkar; yaşayan insanın "ruhu" yoktur –deyim yerindeyse, onun hiçbir şeye ihtiyacı yoktur– çünkü bu aşamadaki ruh yalnızca öteye uzanan değişmiş yaşamın bir ifadesidir; başlangıçta bu yaşamın toprak altında, mezarda devam ettiği tasavvur edilmiştir. Böylece mezar, ruhun, yani başka bir yerde yaşayan bir insanın evi hâline gelir; bu nedenle ev ile mezar ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır (bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi) ve biri ancak diğeri aracılığıyla anlaşılabilir. Aynı zamanda, (ölü kişinin şimdiki şekline büründüğü) ruhun evi olarak mezar fikrinden bizzat insan bedeninin ruhun "meskeni" olduğu fikrine ulaşan bağlantıyı da göstermemiz gerekecek, çünkü bu bağlantı, yalnızca mimarinin değil, aynı zamanda sanatın tüm gelişiminin anlaşılması için de olağanüstü bir öneme sahiptir. Şimdilik bu süreci şu cümleyle özetlemek yeterlidir: Başlangıçta insan öldüğünde *ruha dönüşürken*, daha sonra yaşayan insan, ancak ölümle bedenden ayrılan *bir ruha sahip oldu*.

İmdi, ölümsüzlük inancının bu veçhesi –insanın yaşamının dünyada olmayan bir yerde ruh formunda devam etmesi fikriyle beraber– öte dünyaya beslenen dinsel inancın gelişmesine ve böylece ölümsüz ruh kavramında son bulmasına yol açarken, sanatın gelişimi için büyük önem taşıyan şeyin, *dönüşüme* duyulan inanç olduğu anlaşılmıştır. Bu inanç, en alt aşamasında bile –Fanany Miti'nin böyle olduğuna inanıyoruz– hayvanla bağlantılıydı; ve hayvan materyalist totemcilikten manevi Hristiyanlığa varıncaya kadar dünyevi yaşama dönüşün bağlayıcı sembolü olarak kaldı. Yalnız, ruh kurtçuğu (ve onunla bağlantılı sürüngen hayvanlar) anlayışı, insanın hayvana

[40] İlkel soylar hakkındaki en son etnolojik materyallerin sunulduğu önemli yeni çalışmalar Erwin Rohde'nin (*Psyche*) animist ruh kavramını düzeltti. Bkz. W. Otto: *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens* (Berlin, 1923); Ernst Bickel: Homerischer Seelenglaube. *Geschichtliche Grundzüge menschlicher Seelenvorstellungen* (Berlin, 1925); ve J. Böhme: *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos. Mit einem Anhang: Vergleich mit dem Glauben der Primitiven* (Leipzig, 1929). Bizim materyalist bilime çok yakın duran animizm-öncesi materyalizmi ilk savunan kişi bildiğim kadarıyla Rudolf Kleinpaul'dir (*Die Lebendigen und die Toten in Volksglauben, Religion, und Sage*; 1898); ikinci sırada gelen ise Hans Naumann'dır (*Primitive Gemeinschaftskultur*; 1922).

dönüşümünü (daha sonraki ruhun göçü doktrininin kastettiği anlamda) işaret ederken, hayvan gömme (hayvan kabuğu) anlayışı tam tersine insanın hayvandan (ölümlü rahim) yeniden doğuşunu öngörür. Çoğu dinsel âdet ve geleneğin yanı sıra bunlara karşılık gelen sanatsal temsillerde, iki ölümsüzlük ideolojisini yan yana buluyoruz, sanki insan, varoluşunu devam ettirme ihtimalinden duyulacak bir şüpheye karşı kendisini iki kez güvenceye almaya çalışıyormuş gibi. Yine de (daha önce gözlemlediğimiz gibi), farklı kültür aşamalarında insanın hayvana karşı değişen tutumu, *insanın yaratıktan yaratıcıya –yani dinden sanata– yükseliş tarihinin* yeniden yazılmasında en aydınlatıcı fosil rehberlerimizden biri olma işlevini görür.

Kastettiğimiz anlam hakkında okurlara geniş bir fikir vermek için, baştaki temamız olan bağırsak labirentine yeniden değinerek, Mısır'dan Hristiyanlığa uzanan Klasik din ve sanat çağının gelişimini okurlara hatırlatacağız. Mısır'da, bedeni mumyalama yoluyla çürümeye karşı korunan ölünün (ikizi *Ka*'da) hayatını gayet maddi tarzda devam ettirmesi fikriyle, katı "süper totemci" hayvan kültündeki hayvanın yeniden doğuşu fikrini ve son olarak, ensest ölümsüzlük sembolizmiyle birlikte Osiris mitlerinde insanın ruhsal yeniden doğuşunun ilk şafağını yan yana buluyoruz.[41] Bu nedenle Mısır, hayvan-göbek ile toprak-göbek karışımını temsil eden hayvan başlı tanrılarda ve sfenks piramidinde gördüğümüz gibi, sanatta da insan-hayvan

---

[41] Osiris mitinde belirtilen erkek kardeş-kız kardeş ilişkisi, ne anne ensestinin daha zayıf bir biçimidir ne de kız kardeşle birleşme şeklinde tezahür eder; doğrusu o, ilkel halkların geleneklerinin bize öğrettiği gibi, anne ve karının bir amaca binaen kız kardeşle ikame edilmesidir; o kız kardeş ki ne erkek kardeşi doğurmuştur ne de ona çocuk doğurur. Afrika cenaze törenlerinde, ölü kralı hayata döndüren genellikle kız kardeştir, çünkü tam da onun kralın ya da kralın çocuklarının doğumuyla hiçbir ilgisi yoktur. Kız kardeşin başkalarını hayata uyandıran kişi olarak tanınmasıyla birlikte, ölümlü yeniden doğuş ortadan kalkar ve ruhun yaratıcı gücüne başvurulur. Kültürel olarak birbirine benzeyen Peru'da olduğu gibi Mısır'da da Tanrı diye kabul edilen kral, kız kardeşini eş olarak almış ve bu evlilikten doğan oğlunu tahtın varisi seçmiştir; ama bu durumun arkasındaki saik ritüeldi ve cinsel bir niteliği yoktu değildi; buna uygun olarak her zaman makrokozmik çapta (ay ve güneş) sembolize edilmiştir. Kral kız kardeşiyle evlenir, çünkü kral, yeryüzünde dolaşan Tanrı (yıldız) olarak ölümsüzdür ve bu nedenle yabancı bir kadının çocuklarında üreyemez – doğal bir ölümle ölmesine izin verilmeyeceği gibi.

Bununla ilgili kültür tarihsel ve mitolojik materyal kitabımda bulunabilir: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, ikinci baskı, 1926, bölüm xii, xiii. Yeniden doğuşun sembolü olarak ensest için bkz. Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) ve aynı şeyin manevi önemi için bkz. *Seelenglaube und Psychologie* (1930; s. 127 ve devamı).

melezlerinin klasik ülkesi hâline geldi. İnsanı animalizmden kurtarmayı ilk başaranlar Yunanlardı (*Doğum Travması* kitabımda gösterdiğim gibi); ya hayvan canavarların tanrısal kahramanlar tarafından katledilmesine yol açtılar (örneğin, Oedipus'un Sfenks'i öldürmesi) ya da onları yeraltı dünyasına sürdüler –ki bu da öncekiyle ayı kapıya çıkar. Bu yeraltı dünyası daha sonra tüm canavarları ve başındaki canavar benzeri hükümdarla Hristiyan cehennemi için bir model hâline geldi; yalnız, Hristiyan cehennem anlayışı, Yunan yeraltı dünyası fikrinin ötesinde ahlâki bir niteliğe büründü, tıpkı Hristiyanlığın ruh kavramının, Yunanlıların saf insan ruhunu tinselleştirmesi ve böylece bir anlamda onu yeniden makrokozmik kılması gibi.

Nitekim başlangıçta dünyanın içinin, tüm yaşamın ondan doğduğu ve ona geri döndüğü insanın iç kısmına (karnına) eşdeğer olduğu kabul edilirken, Hristiyanlıkta yeryüzünün kendisi yeraltı dünyasına dönüştü ve gökyüzü, Yunanlılara göre bu dünya içinde hâlâ dünyevi bir yaşam barındıran üst dünyaya dönüştü. Bu bakımdan, tanrıların büyük annesinin eski hâline döndürülmesinde de olduğu gibi, Hristiyanlık eski Doğu'ya ve özellikle Mısır'a Yunanistan'dan daha yakındır. Mısır, yalnızca ideolojik (dinsel) açıdan değil, yeraltı dünyasının ötesindeki yaşama hazırlık olarak görülen dünyevi yaşamında da bir ölüler ülkesiydi. Yunanlılar, gerçekten dünyada ve güneş ışığının altında yaşayan ilk ve belki de tek halktı –bu nedenle onlarda, üst dünya ile ölülerin kansız, ruhsuz bir hayat sürdüğü yeraltı dünyası arasında keskin bir ayrım söz konusuydu. Fakat Yunanlının dünyevi yaşamının tüm çekiciliğine rağmen onu reddedip ölümsüzlüğü aradığı yer, belirsiz Ötesi değil, Klasik sanatın ve Klasik felsefenin orada silinmeyecek bir ifade bulduğu tinsel ama yine de insani bir üst dünyadır. Mısırlılar yerin altında, Hristiyanlar ise yerin üstünde yaşarken, Yunanlılar tüm manevi gereksinimleriyle birlikte yeryüzüne sıkıca kök saldılar; buna rağmen Yunanlıda alt ve üst dünyayla kültür oluşturan bağ, salt biçimcilik içinde taşlaşmadı. Münhasıran dünyevi yönelimiyle Roma örneğindeyse bu taşlaşma yaşamdı. Roma uygarlığı ölümsüzlüğü ne öteki dünyada ne de entelektüel ideolojilerde değil de Yahudi ırkı gibi tamamen ulusal bir ideolojide aradı; bu ideoloji, daha önce hiç eşine rastlanmamış bir dünya egemenliği şeklinde tecessüm etmese de zaman içinde tekrar kilise tarafından bir teokrasiye dönüştürüldü.

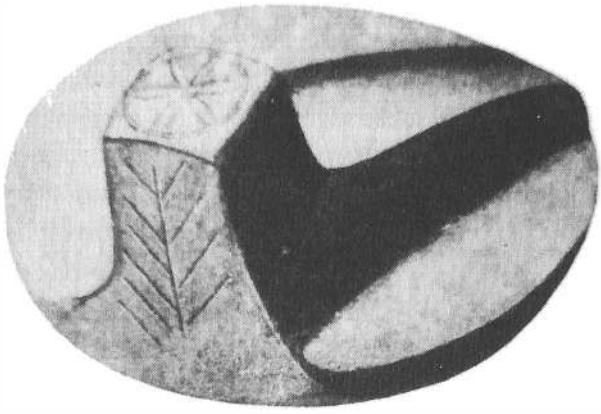
Değişen ideolojide –dinsel, sanatsal ve siyasal– kendini gösteren insan yaşamının düzleminin bu aktarımı, aynı zamanda alt (beden) kültürden üst (kafa) kültüre doğru mikrokozmik gelişimde özgül ifadesini buldu. Bu,

ruhun yerinin alt bölgeden üst bölgeye –makrokozmik açıdan yeraltından cennete, mikrokozmik açıdan vücudun alt kısmından kafaya[42]– kaydırılmasıyla meydana geldi ve bunu yapan da makrokozmik beden sembolizmidir; bu sembolizmde bir yanda bağırsak-karaciğer himayesindeki iki kutbu, diğer yanda astrolojik uygulamasıyla yıldız dinini görüyoruz. Animalist yeniden doğuş fikrinden ruhsal ölümsüzlük ilkesine doğru bu evrimde belirleyici dönüm noktasının antik Doğu dünya görüşü olduğunu kabul ediyoruz; bu dünya görüşü Babil'den başlayıp Mısır ve Yunanistan üzerinden kozmopolit Hıristiyanlığa kadar uzanan, hayvanlara tapınma ve hayvan kültünün binlerce yıl süren zorlu ve dolambaçlı yolunu kat etmiştir. Bununla birlikte, aşağı hayvan dünyasından tanrısal üst dünyaya köprü kuranın ruh, daha doğrusu ruha dair değişen kavrayışlar ve yerelleştirmeler olduğunu da gördük. Daha önce belirttiğimiz gibi, hayvandan üst mertebeye çıkma yolundaki *dinsel* süreçte belirleyici noktaya Babil'de rastlarız. Nitekim Babil'de kurban edilen hayvanlarla yapılan falcılığın yerini giderek yıldızlara tapınma alırken, astronominin doğmasına yol açan hayvanlar adım adım takımyıldızlar olarak gökyüzündeki yerlerine taşındı. Kitonyan-animalist ilkeden tinsel-yaratıcı ilkeye doğru sanatsal gelişmedeki belirleyici noktanın ise Girit-Miken kültüründe bulunduğu kanısındayız. Nitekim bu kültür Mısır, Yunanistan ve Avrupa kültür havzaları arasındaki bağlantıyı kurmuştur. Biz de şimdi labirent sembolünü araştırmak için bu kültüre bakacağız.

Babil'deki bağırsak kehaneti ile Ege kültür havzasındaki labirentler arasındaki benzerlikten yola çıkarak bu konuyu ele alacağız; nitekim Weidner'in epigrafik kanıtları da bu bağlantıyı desteklemektedir. Girit'te geçtiği varsayılan Minotor destanına göre, boğa başlı canavar labirent şeklindeki sarayında yaşıyormuş. İşte Theseus, onun üstesinden gelmeyi ve Atinalıların insan kurban etme haracını sona erdirmeyi başarır ama kendisi an-

[42] Pallas Athena'nin Zeus"un kafasından doğuşu hikaâyesi bana Hıristiyan Logos ideolojisinin ilk Helenik öncüsü gibi görünüyor. E. Hommel (a.g.y., s. 249) onu Yunan anatomisi ve fizyolojisinin kozmolojik bir sonucu olarak yorumlar. Yunan kozmolojisinin bu mikrokozmik kökenine ilişkin çok yetkin bir açıklama yapar: Gökyüzünü (yani kafatasını) temsil eden Zeus"un başının arkasındaki bir delikten Pallas Athena (yani yedi katlı boyun, gök bitkisinin sembolü). Ebe rolü yaşlı demirci- ve gökyüzü tanrısı tarafından oynanır; kafayı açmak zorunda kalır ve böylece anatomik sembolizmde bu açıklığın yakınında kendisine ayrılan yeri Atlas-Faland olarak alır. Dahası, Zeus-göğünün bu açılışından Aeon (Yunanca αιών, omurilik) ortaya çıkar ve ondan da, Klasik karakter fizyolojisine göre, insan ırkını filizlendirecek tohum (bkz. Plato: *Timaus*) ortaya çıkar.

cak Ariadne'nin kendisine verdiği ip sayesinde dolambaçlı labirentten çıkış yolunu bulabilmiştir. Öteden beri bu labirentin Minos'un kraliyet merkezi olan Knossos'ta bulunduğu ve Dedalus tarafından Kraliçe Pasiphaë ile Poseidon-boğa arasındaki birlikten doğan bu canavarın meskeni olma işlevini görsün diye inşa edildiği varsayılıyordu. Böylece bu geleneksel hikâyede, az önce tartıştığımız tüm unsurları, Yunan zihniyetinin damgasını taşıyan mitsel bir anlatıda birleşmiş hâlde buluruz. Giritlilerin bu boğa başlı yaratığı, Minotor'u bir canavar yaparak Mısır hayvan kültüne karşı nefretlerini ifade ettikleri açıktır. Mısır etkisinin bu şekilde Yunanlaştırılması yalnızca tipik Mısır hayvan tanrısının insan yiyen bir canavara dönüşmesinde değil, aynı zamanda edebi gelenekte de kendini gösterir. Diodorus'un bize anlattığına bakılırsa, bazı Mısırlılara göre, Dedalus asırlık Mısır labirentine –Meeris Gölü'nde on iki avlusu ve üç bin odasıyla devasa bir imparatorluk sarayı ki kalıntıları hâlâ durmaktadır– öylesine hayranmış ki onu model alarak Knossos labirentini inşa ettirmiş ama bu labirentten günümüze hiçbir iz kalmamıştır. Pliny, onu, devasa büyüklükte inşa edilmiş olmasa bile, çocuk lunaparklarında inşa edilmiş bir mil kadar uzunluktaki dolambaçlı yollar gibi basit bir labirent olarak hayal etmemek gerektiğini belirtir. Ancak son araştırmacılarımızın çoğu, gerçekte Knossos'taki labirentin asla var olmadığı, hayal gücünün bir ürünü olduğu konusunda hemfikirdir. Hem Herodot'un hem de Strabo'nun kendi görüşlerine göre betimledikleri ve Flinders Petrie'nin 1877-88 kazılarında zemin planını (304,8 metre uzunluğunda ve 243,8 metre genişliğinde) ortaya çıkardığı Mısır Moeris sarayı, Brugsch'a göre, "kanal sisteminin tapınağı" anlama gelen "lepire-hint" (*erpe-ro-hunt*) diye adlandırılıyordu. Welcker ve başka araştırmacılar, tam tersine, Girit'teki sayısız yeraltı mağarasına ve odasına "labirent" denildiğini ve dolayısıyla bunun pratikte bir madenin dehlizleriyle aynı anlama geldiğini düşünmektedirler. Hock, Girit üzerine çalışmasında (Gottingen, 1823), labirent adı verilen mağara benzeri bir kült merkezinin olduğunu, ancak bunun gökteki yıldızlar arasında seyrüsefer eden gezegenler gibi içe ve dışa doğru dönen danslardan esinle inşa edildiğini öne sürer. Ernst Krause, ise *Die Trojaburgen Nordeuropas* (1893) adlı kitabında tüm konuyu etraflıca ele almıştır (kitabın alt başlıkları: "Kaçırılan tutsak Güneş Kadını'nın Hint-Germen Troya destanı, Troya oyunları ve bahar kurtuluşunun kutlanmasında yapılan kılıç ve labirent dansları"). Krause'un makrokozmik yorumunu, Weidner'in labirentin mikrokozmik anlamına ilişkin daha yakın tarihli keşfiyle tamamlamak adına, "labirent kavramın" tarihine denk gelen Krause'un bu ilginç araştırmasına kısaca değinebiliriz.



Troya Meydanı veya Dünyanın Göbeği (M.Ö. 2000)

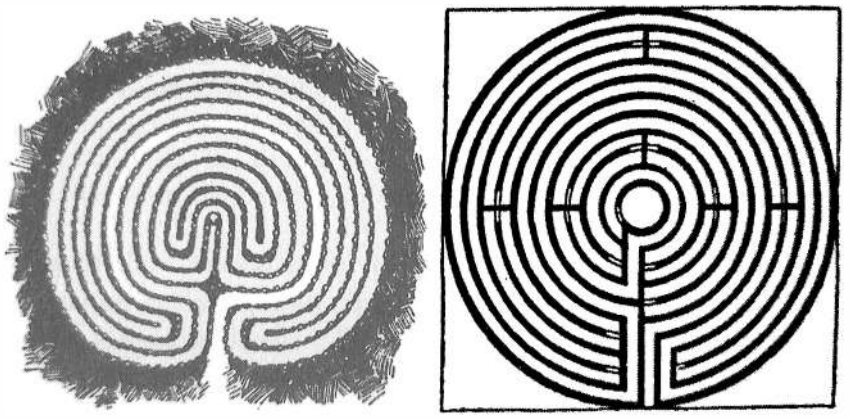


Babil "Bağırsak Sarayı"

Krause'un araştırma sahasına İskandinav labirentlerini dâhil ettiği ve böylece meseleye birazdan göstereceğimiz gibi- sanat tarihi için de büyük önem taşıyan evrensel bir boyut kazandırdığı belirtilmelidir. İzlanda destanında hayvan tuzakları olarak tanımlanan bazı labirent benzeri geçitlere İngiltere ve İskandinavya'da Troy şehirleri veya Troy kaleleri denir.

> *Trojaburg* adı (İskandinav *Trojin, Trojeborg, Tréborg*; İngiliz *Troy-town* veya *Walls of Troy*; Galce *Caer Droida*) antik çağlardan beri kuzey Avrupa'da labirentlere verilmiştir; bu labirentlerin dolambaçlı yolları küçük ya da büyük taşlarla bloke edilmişti veya çimenlerle önleri kapatılmıştı. (a.g.y., s. 2).

Çoğu araştırmacı tarafından tarihöncesi diye nitelenen ve genellikle çocuk oyun alanları olarak kabul edilen bu antik eserler, Girit ve Delos'tan aktarılanlara benzeyen labirent danslarına hizmet etmiş görünmektedir. Bu labirent dansına *Troa* ve *Troja* adı verilmişti, bahar tanrıçasına adanan binicilik gösterisi gibi. Germen dilindeki *Troie* sözcüğünün etraflıca okunması gereken anlamını filolojik açıdan açıklamaya girişirken (s. 10 ve devamı; 37, 47) Krause son derece düşündürücü bazı sonuçlara varır; ki biz onlardan sadece bizim konumuzla ilgili olanlara değineceğiz. "Troie" kelimesinin şato, yelek ve dans için genel kullanımından dolaştırma, sarma, döndürme gibi bir kök anlam çıkarır. Klausen'in (*Æneas und die Penaten*, II, s. 827 ve devamı.) şu Latince kelimelere de verdiği kök anlam budur: *Troja* (*in ludus Trojæ*), *trua* ve *trulla* (karıştırma kaşığı ve karıştırma tavası); ve hatta "domuz" anlamında (İtalyanca *troja*, Fransızca *truie*) troia (bu son durumda hayvanın yuvarlak çizerek dönmesine, yani doğum sancıları içinde kıvranmasına atıfta bulunur.) Yunancada "tro" köküyle başlayan akraba sözcükler hâlâ çok sık kullanılır: örneğin, *trochos* (daire, yarış pisti, tekerlek, gövde duvarı, yılan halkası); *trochmalos*, bir tarlanın sınır işareti olan taş; *troullos*, kubbe; *Trophonios*, dairesel yapıların ustası.



Wisby'den Troy şehri (Gotland)
Bir katedralden labirent

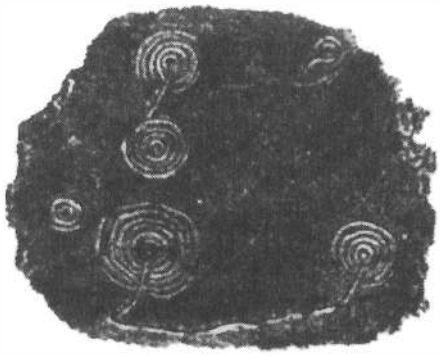
(Kuhn'un *Journal*, Cilt VII'de muhtemel olduğu gösterildiği gibi), Krause,

> tüm "bu ifadelerin (İskandinavca *tro*, İngilizce *true*, Almanca *treu*, Eski Prusyaca *druwis*, Almanca *Glaube*, Litvanyaca *drutas*, Almanca *stark* ve diğerleri) hâlâ var olan eski bir Sanskritçe kelimeye dayandığını" öne sürer: "*dhruwa* (tutmak anlamına gelen *dhar*'dan türemiş); bu sözcük ise sağlam, güvenilir, dayanıklı ve genellikle kalıcı bir şey anlamına gelmektedir." (a.g.y., s. 12).

Şimdi, *tro*, *troi*, *tru* kökü Cermen, Kelt, Latin ve Yunan dillerinde dönme, oyalanma, devir yapma, dans etme ve *Troi* ve *Troyer* de Eski Cermen dilinde "dans" anlamına geldiğinden, Troy şehirlerinin zemin planı ve kullanımı göz önüne alındığında, İngilizce-İskandinavca *Troy castle* ve *Töjebor* ifadelerinin yuvarlak şato veya dans şatosu, hatta belki de çılgın şato diye tercüme edilebileceğini tahayyül etmek kolaydır, çünkü dönme kavramı (Eski Almanca *drajan*, Gotik *traian*, Kelt *troian*, Ortaçağ İngilizcesinde *throwen* – bkz. modern İngilizce *throe*, Almanca *kreisen*) kolayca çarpıtma, dolaştırma, yoldan çıkarma ve hatta büyüleme anlamına bürünebilir (s. 12). Keza Roma'daki Mars rahipleri (Salii) de ilkbaharda (Mart), kendilerine söylenen eski halk türkülerden yaptıkları labirent kılıç dansını *Troa* veya *Troja* diye adlandırmış görünmektedirler. Bu, labirentin karışık kıvrımlarını anan Girit ve Delos'taki Geranos dansına ilginç bir paralellik oluşturur; nitekim Homeros da Dedalus tarafından yapılan dans yerinden ve Knossos'un koro dansından bahsetmemiş midir (*İlyada*, XVIII, 590 ve devamı)?[43]

---

[43] Creuzer, *Symbolik* adlı kitabında bazı eski dini dans geleneklerinde yıldızların rotasını taklit ettiği varsayılan "gezegen dansları" diye adlandırılan danslardan bahseder. Girit labirent dansı da benzer şekilde, bağırsak kültünü gökyüzü ideolojisine bağlayan astronomik bir dans olarak tanımlanmıştır. Krause, muhtemelen *Les Murs de Troie ou L'origine du burlesque* (ünlü peri masalları yazarı Perrault tarafından 1650'de yazılmış, ancak hiçbir zaman tastamam basılmamış) destanının çağdaş Fransa'daki Troy oyunlarına ve Troy danslarına göndermeler içerdiğini düşünür. Çok daha önceleri, "'la tresque'" dansı –İtalyan *tresca*, çiftlerin çember oluşturarak döndükleri dairesel dans (*intrezzata*'dan, karmaşık)– icra ediliyordu.





Northumberland'dan figürlü taş
Borgo yakınlarındaki bir adadan labirent

Dans meselesiyle ilgili mevcut tartışmaları şimdilik bir kenara bırakarak, bu kentleri antik gelenek ve sanatsal gelişimle ilişkilendiren bağlantıyı aramak için, İskandinav Troy kentlerine geri döneceğiz. Krause çobanların anlattığı bir Gal geleneğinden bahseder;

> Buna göre çobanlar "*Caer Droza* dedikleri labirent şeklinde bir figürü cama, surlara veya Troy kalesine oyduklarını" beyan ederler. "Eğer herhangi bir yerde Troy duvarlarının labirent şeklindeki formuna atıfta bulunan bir gelenek olsaydı, onun ismi, *Caer Droia* (Troy kenti) ve *Caer y troian* (dönüşlerin ve dolambaçların kenti) adlarının benzerliğinden dolayı tamamen Galya kökenli bir buluş gibi görünürdü.

Sanat tarihi açısından ilginç bir bakış açısı, bu alan labirentlerinin çok sayıda İtalyan ve Fransız kilisesinin neflerinde mozaik içinde bulunması gerçeğiyle elde edilmektedir.[44] Minotor ile mücadeleyi işlediği söylenen Salzburg Mozaiği gibi bunlar da bize, asıl anlamını şimdi bulmaya çalışacağımız labirent sarmalının daha sonraki kıvrımlı gelişimini gösterir.

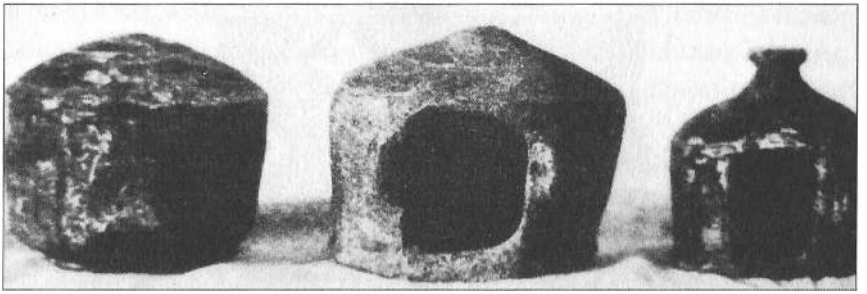
---

[44] Burada, eğri büğrü yolların kıvrımları boyunca öksürerek acele acele yürüyen keşişlerin çektikleri manevi ceza, başlangıçta onunla ilişkilendirilen ritüel dansından ayrılmış gibi görünmektedir.

O hâlde, Girit Minotor destanından Yunan hikâyesine kadar Babil bağırsak labirentlerinin gelişimini takip edersek, hayvan-kitonyan unsurunun sanatsal bir biçim ilkesiyle aşamalı bir şekilde üstesinden gelindiğini görürüz; şimdi bu gelişimin seçilmiş bazı tarihsel örneklerle izini süreceğiz. Girit'te, Mısır hayvan kültünün bir kenara atılmasıyla eşzamanlı olarak, Mısır'da önceden ima edilen labirent motifinin süsleme amaçlı estetikleştirilmesine rastlıyoruz. Öte yandan, Babil'de koruyucu rahmin evrene yansıtılmasını temsil eden ve belki de Mısır Moeris sarayında fiilen gerçekleştirilmiş olan "bağırsak sarayı" burada kurgusal, mitolojik bir gelenek hâline getirilmiştir; Aynı dönemde, labirent spirallerle süslenmiş ergitme demirlerine rastlıyoruz ki bunlar, labirentleri veya dairesel meskenleri temsil ederler ve makrokozmik ölçekte büyütülmüş versiyonlarını Miken kültüründeki tonozlu yeraltı mezarlarından tanıyoruz.

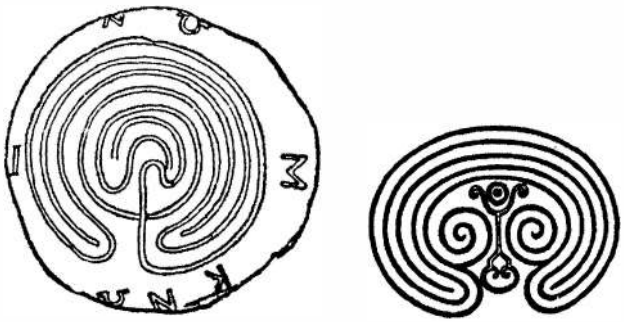


Mikene'den bir mezar dikili taşı



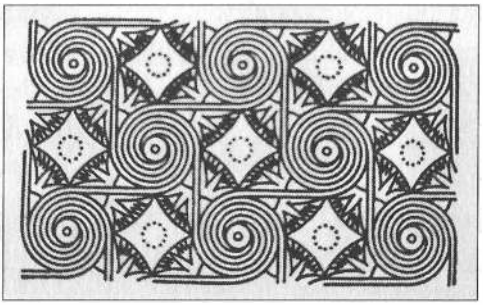
Yunanistan, Phaestos'ta bulunan kül kapları

Onun ne ölçüde Babil, Mısır, Girit, Miken ve Troya üzerinden akıp giden doğrudan bir etki akımı olduğu, farklı yerlerde insana has bir ideolojinin gerçek bir yükselişini temsil etme imkânı kadar önemli görünmüyor.[45] Ama aynı zamanda bir etkinin muhtemel olduğu ve dahi gerçekten kanıtlanabildiği yerde, aynı motifin farklı kültürlerde kullanılması daha ilginç bir sorun olmaya devam etmektedir. Kitonyan-animalist dünya görüşünün yıkılmasıyla birlikte Babil'de astrolojiyle, Mısır'da mimariyle, Ege kültür havzasında sanatla (süslemeyle) ve Küçük Asya'da ulusal sorunlarla (Troya Savaşı) ilişki kurulmuştur.



Knossos'tan çıkarılan bir sikke
Bronz çağına ait bir süsleme

[45] Burada, Krause'nin savunduğu gibi, güney Avrupa üzerinde bir Kuzey etkisi olasılığını tartışmayacağız, çünkü şu an için genel insan taslağının izini sürmek daha önemli görünür. Bu nedenle, araştırmacılara göre Kuzey Troy kentlerinin izleri bronz çağına kadar dayanmaktadır (özellikle bkz. Aspelius, *Zeitschrift für Ethnologie*, Cilt IX, 1877) ve Eski Cermen evleri şeklindeki cenaze kapları (ev kapları denilen) Kuzey'de de bulunmuştur. Scheltema, labirente tekabül eden spirallerin bronz çağının temel süslemesi olduğunu kanıtlamış ve onların kökeninin muhtemelen daireye dayandığını göstermiştir.



Mısır tavan süsü

Homeros'un Troya Savaşları hikâyesindeki (muhtemelen Küçük Asya kıyılarının göçebe Yunan kabileleri tarafından sömürgeleştirilmesinde tarihsel bir öze sahiptir) kadar geç bir tarihte bile, askerî tarihle iç içe geçmiş mit fragmanlarına sahibiz.; bu fragmanlar sadece tarihsel olayları süslemekle kalmaz, aynı zamanda sanatsal geleneğin anlaşılması için de büyük önem taşımaktadır. Zira canavar-adam Minotor'un labirente benzeyen saray-kafesi ile Troya'nın aşılmaz "labirent" kalesi arasındaki ilişkinin yanı sıra, Girit ile Homeros'un anlattığı Troya'nın Miken kültürü arasında başka bir ilişki bulmaktayız. M.Ö. 6. veya 7. yüzyılda İtalyan topraklarında Yunan modelinden sonra yapılmış bir vazo –merak uyandıran Tragliatella vazosu– bize Girit Minotor destanını ünlü Tahta At masalı ile birleştirme imkânı vermektedir. Ernst Krause'un bir monografisini adadığı bu vazo üzerindeki ana çizimde, iki atlı adamın arasında savaşçılar bir labirent sarmalından çıkıyor hâlde görünürler;[46] bu sarmal bir yandan labirente benzeyen Troya'nın kendisini temsil eder, diğer yandan, bana kalırsa, Yunan kahramanlarının zaptedilemez kaleye gizlice girdikten sonra içinden çıktıkları atın iç kısmına bir gönderme olabilir. Ayrıca, Pasiphaë'nin boğası gibi Poseidon'un simgesi olan bu ahşaptan oyma at, vücudun, bağırsakların gerçek içinin idealize edilmiş bir temsiliydi; sanki yeraltı dünyasından kaçıp kurtulmuş kahramanlar bu attan bir kez daha ortaya çıkmışlardı. Geriye, Homeros geleneğinin mitolojik yorumunun labirente benzeyen Troya'yı yeraltı dünyası olarak tasavvur ettiğini ve Helen'in serbest bırakılmasını da hapsedilmiş ay tanrıçasının serbest bırakılması olarak tasavvur ettiğini eklemek kalır. Şim-

[46] *Die nordische Herkunft der Trojasage bezeugt durch den Krug von Tragliatella, eine dritthalbtausendjährige Urkunde* (12 çizimle birlikte; Glogau, 1893).

di önümüzde, tarihî Troya kalesinin efsanevi karşılığı olan Tahta At masalı bulunmaktadır. Demek ki, karnında gizli kahramanlar bulunan Tahta At, Helen destanının makrokozmik ölçekte anlattığı yeraltı dünyasını mitinin aynısını mikrokozmik ölçekte temsil etmektedir.



Troya destanının tarihsel özünün mitolojik aşırı büyümesinden çıkarılması başka bir bahis konusudur[47] ve ben burada, bu şekilde açığa çıkan bağlantıların sanat tarihsel anlamı üzerinde durmakla kendimi sınırlandıracağım. Ben, özellikle sınırlı dinsel sanatın özgür yaratıcı sanata dönüşmesinde temel öneme sahip olduğu anlaşılması gereken bir biçim ilkesini keşfettiğime inanıyorum; nitekim bu ilkenin eski Doğu'dan Yunan kültürüne uzanan seyrini ele alacağız. Söz konusu ilke, bir *estetikleştirici dışadönüklük* ilkesidir. Girit kültür havzasında hâlâ baskın bir süsleme olan iç bağırsak spirallerinin yerinde, yalnızca stilize edilmiş hayvan bedenini (at) değil, aynı zamanda hayvansı temelinden yavaş yavaş kopan insanın sonunda, kitonyan-animalist ilkeye karşı zafer kazanan Olimpos tanrısının idealize edilmiş figürü olarak ortaya çıktığını görürüz. Bu idealleştirme sürecini, *Doğum Travması*'nın sanatla ilgili bölümünde belirttiğim gibi, Yunan sanatının genel gelişiminde adım adım izleyebiliriz. Her şeyden önce Yunanistan'ın hayvan figürlerini (özellikle Sfenks ve Sentor) Doğu'daki atalarıyla karşılaştırın; Mısır tanrılarının hayvan başı, alt kısımları (arka tarafları) hayvanlaşmış olan Sfenks ve Sentor figürlerinin insansı üst bedenine dönüşür; ve bu, bizim daha evvel anlattığımız göbek kültüründen kafa

[47] Bkz. benim halk destanlarının psikolojisi üzerine yaptığım ön çalışmalar, *Imago*, Cilt V (1917).

kültürüne kadar gelişimle oldukça uyumludur.[48] Böylece *sanatsal* (estetik) olanın Dionysosçu-animalist (keçi) olana karşı zaferi ve Nietzsche'nin ilk yapıtında (*Tragedyanın Doğuşu*) çok parlak bir şekilde tasvir ettiği tanrısal-Apolloncu olana doğru ilerlemesi, Yunanlıların ölümsüz bir kültürel başarısıdır. Ve bununla eşzamanlı olarak, Yunanlılar atalarının materyalist ve totemci yeniden doğuş anlayışlarından, tamamen insani bir ruh anlayışına soyutlama yoluyla ulaşmışlardır; bu ruh anlayışı yalnızca ilk kez kendi filozofları (Platon) tarafından enikonu işlenmekle kalmamış, aynı zamanda sanat eserlerinde de ebediyen yaşayacaktır.



Rodin'in Dişi Sentor'u (Ruh ve Beden)

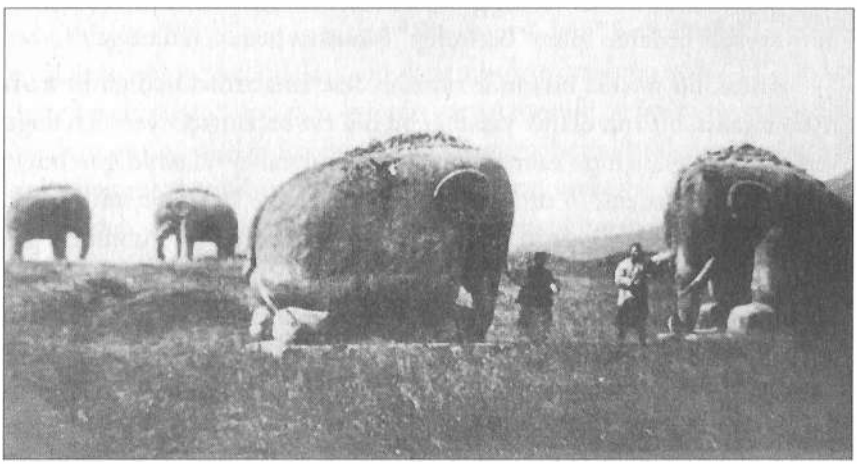
[48] Rodin'in "Dişi Sentor"unda boyun -başın taşıyıcısı- kendini hayvan bedeninden kurtarmaya çalışırken, neredeyse bir yüceltme çizgisine çekilir ki bu kendini en sonunda Rodin'in gövdeden tamamen koparılmış ruhani portre büstlerinde gösterir.

Daha sonra, Hristiyan ideolojisi –hâlihazırda ölülerin ruhundan çok uzak olan– bu insani ruh fikrini (ilk başta ona tanrısallık bahşetmese de) tamamen manevi bir alana yükseltti ve aynı zamanda daha önce kralların, kahramanların veya yaratıcı insanların (sanatçıların) ayrıcalığı olan ölümsüz ruhu demokratikleştirdi. Ruh kavramının demokratikleşmesinin, bin yıldan fazla bir zamana yayılan Hristiyan sanatının filizlenmesinde büyük bir payı vardı; bunun nedeni de soyut sanatsal yaratıcılığın başlangıcında olduğu gibi, genelde dünya için bu soyutlamanın insani özünü nesnelleştirmenin, onu İsa, Meryem ile Çocuk ve benzeri figürlerinde somutlaştırmanın yeniden zorunlu hâle gelmesiydi. Her şeyin gerçekten tamı tamına söylendiği gibi olması gerekiyordu ve bu nedenle Kilise sanatının ortaya koyduğu şey, giderek daha kozmopolit hâle gelen ve sırf Hristiyan sanatının kurtarıcı etkisi için insani nitelikleri yakında kaybolacak olan bir ruh ideolojisinin somut tasviriydi. Gerçekte Hristiyan dogmalarının aksine, ruhban sınıfından olmayanların alanı olarak kalan Hristiyan sanatına, insani unsur tekrar nüfuz etti; bu unsur özellikle anne-çocuk ilişkisinde şimdi tanrısal sevgiyle manen temsil edilirken, başlangıçta onun yeraltın dünyasındaki hayvansal anlamı sembolize ediliyordu. Yavaş yavaş bu yeraltı dünyası Hristiyan cehennemine dönüştü, bundan böyle dehşeti ve tüm yeniden doğuş umutlarının suya düşmesini temsil edecek bir cehenneme. Yine de dünyevi yeniden doğuşa tutunan günahkârı sürekli işkenceye mahkûm eden sonsuz alevlerde bile ölümsüzlüğe duyulan özlemi görebiliriz. Bu anlamda cehennem sadece hayvanlığın sembolü olmakla kalmaz, aynı zamanda dünyevi olan her şeyin sembolüne ve ayrıca dünyevi şeylerin zihinsel ve manevi olandan sonunda mecburi ayrılışının sembolüne dönüşür. Öte yandan, Dante ya da Breughel tipi cehennem ressamları gibi, cehennemi, yeraltı dünyasına sürgün edilmiş dünyevi bir yaşam açısından tasvir etmeyi seçen sanatçılar, aslında bize, hepi topu dünyadaki yaşamın bir kopyasını sunuyorlardı; bu yaşam kendini Hristiyanlığa cennetteki daha yüksek bir yaşama hazırlık olarak sundu.

EV İNŞASI VE MİMARİ

Tanrı'nın mabedi olduğunuzu, Tanrı'nın Ruhu'nun sizde bulunduğunu bilmiyor musunuz?

1 Korintliler (3, 1)



Pekin yakınlarında Ming mezarları (M.S. 1338-1644)

Belli bir kültürel ideolojinin tipik ruh kavramının, yaşayanların ruhu yoluyla ölülerin ruhundan ölümsüz ruha nasıl evrildiğini gördük. Ama ölünün ruhu, canlının ruhunun aksine, eski varlığını sürdürmek ya da yeni bir varlıkta vücut bulmak için ölmekte olan bedenden ayrılan insanın bir parçasının yerine geçmez. Ölüm insanda esasen başka bir yere göçmeyi içe-

ren dönüşümler meydana getirdikten sonra ölünün ruhu aslında olduğu gibi bütün insandır. Ve son olarak, yeraltı ölümünün ve dünyevi doğumun çok üzerinde, dünya-üstü kozmik kürelerde mukim bireyin bedensel tezahüründen bağımsız doğaüstü bir kolektif ilke olan ölümsüz ruh vardır. Yeryüzündeki yaşamın yeraltında devam ettiğini öngören en eski ölü ruhu anlayışı, kaçınılmaz olarak mezar inşasına yol açmıştır. Mezar inşası, ev inşasından daha eski olmasa bile onun kadar eskidir, çünkü ta paleolitik göçebeler dönemi kadar eski bir dönemde mezar inşasına yönelik çabalara rastlarız. Nitekim eğer insan ruhani bir varlık olarak yaşamaya devam edecekse, en eski zamanlardan beri mezar döşemelerinde bulduğumuz gibi gerekli ev aletlerini barındıran bir eve ihtiyacı vardı. Gerçekte, canlı açısından, bir ruh olarak yaşamını sürdüren ceset, bir eve, güvenli bir meskene, serbestçe dolaşabilen canlıdan daha çok muhtaçtır. Bu anlamda, izlerini taş devrine kadar götürebileceğimiz, cesetlerin bağlanmasının, bir insanı belirli bir meskene fiilî olarak –sadece mecazi değil– bağlamanın ilk biçimi olduğu söylenebilir; ve mezarı terk edemediği için orası ev olur. Bu ilk ev, yani mezar daha sonra kendiliğinden ruhun bir yuvası, ölünün ruhunun dünyayı terk ettikten sonra "barındığı" bir insan bedeni hâline geldi.

Ancak bir önceki bölümde sunulan açıklamalardan bildiğimiz kadarıyla, insanın bir ruh olarak yaşadığı bu ölü evi başlangıçta yeniden doğuş yeri olarak değil, içinde kalınacak bir yer olarak tahayyül edildiğini biliyoruz zaten. Bu nedenle, o annenin rahminden ziyade kişinin kendi vücudunu temsil ediyordu. Yeniden doğuş fikrinin kökeni de ana rahmindeki gelişimde değil, daha önce gösterdiğimiz gibi, bizzat ölünün cesedinden çıkıp büyüyen ruh kurtçuğu fikrinde yatar. Dolayısıyla ruh kavramı, en ilkel evrelerinde bile, insanın kendi kendini yaratması fikrini peşinen benimseyen ve bu anlamda, ister öte dünyada yaşasın, isterse de kendinden doğan kurtçuğun sağladığı başka formda varlığını devam ettirsin, insanın en eski yaratıcı başarısını temsil eder. Fakat bu ruh kavramından doğan mezar inşası ve onunla gelişen ev inşası ve nihayet mabed inşası biçimindeki hakiki mimari de kendi kendini yaratma ilkesinin gelişim evreleridir. Keza evin kendisi de koruyucu anne kılıfının bir kopyası olsa da, yine de insanın kendi yarattığı bu şeyin yerine geçiyordu. Öte yandan o, ulaşılamaz olanın yeniden inşası anlamında bir ikame değildi (*Doğum Travması*'nda savunduğum gibi); doğrusu, o kesinlikle anneye olan bağdan kurtulmaya, aslında bir amaca binaen ondan kopmaya yönelik müstakil bir eğilim anlamında bir ikameydi. Sırf ölünün ruhu için kalıcı bir istirahatgâh sağlamaya matuf olsa da

bir mezarın inşasında zaten aşikâr olan bu kendi kendini yaratma eğilimi, yaşayan ruh, yeryüzündeki insan için bir ikametgâh sağlayacak olan evin inşa edilmesi evrensinde daha da aşikâr hale gelir; ve o nihayet ölümsüz tanrısal ruhun barınması için tapınağın inşasında tüm hayvansal ve kitonyan bağların üzerine yükselir. Bu bize, her hâlükârda, mimarlık alanı için, mezar (ölülerin ruhu), ev (yaşayanların ruhu), mabedle (Tanrı'nın ruhu) hayata geçen üç evreli bir gelişim şeması sunar; ve aynı şemanın genel anlamda sanat-ideolojisi için pekâlâ bir anlamı olabilir; şöyle ki, söz konusu şemanın dinsel, toplumsal ve kişisel olarak adlandırdığımız üç sanat ideolojisine tekabül ettiğini düşünmeye fazlasıyla meyilliyiz. Aslında bu paralellik, bir süre önce, en büyük modern sanatçılardan birinin tüm yapıtlarını gördüğümde gayet kendiliğinden zihnimde uyandı. Rodin'in daha sonra geri döneceğimiz tüm yapıtlarında, temsil edilen şeyin biçim ve içeriğinde, önce insanın toprağın rahminden çıkışını, sonra da hayvandan (önceki bölümde değindiğimiz sentor kadın) kurtuluşunu ve nihayet, etkileyici portre büstlerinde, yalnızca dünya kütlesinden değil, vücudun kendisinden de azade olan saf ruhsal unsurun kristalleşmesini görürüz. Sanatçı, tam da bu gelişim sürecinin nihai sonucunu "Düşünen Adam" heykelindeki adamda ve "Düşünce" heykelindeki kadında sembolize etmiştir, tıpkı "El" heykelinde kendi yaratıcı organını evrenin yaratıcısınınkiyle özdeşleştirdiği gibi. Modern sanatçı kişiliği üzerine ileriki araştırmalarımı beklemeden, burada şu kadarını söyleyebilirim ki, her büyük sanatçının kendi içinde bu gelişim sürecinden, en azından bilkuvve geçmesi gerektiğine inanıyorum, velev ki bu sürecin tüm aşamaları her zaman sanatsal ürünler vermese bile. Büyük bir sanatçının tam da o eskizleri ve düşük nitelikte yaratıcı ürünleri, sinesindeki iki ruhun mücadelesine, ölümsüzlük kazanmış ve ancak üst benliğin alt benliğe karşı zaferinin ürünleri diye açıklanabilen dört başı mamur başyapıtlardan daha keskin bir ışık tutabilir.

Mimari gelişmenin öyküsünde açıklandığı gibi, insandaki kendini yükseltme sürecini böylece bir bütün olarak sanatın gelişimine uygularken, yalnızca bu gelişimi tümden es geçmekle kalmadık (gelecek bölümlerde telafi edilecek bir eksiklik), aynı zamanda inşa etme sanatının fiilî gelişimini de dışarıda bıraktık. Şimdi bu meseleye eğileceğiz. İlk adım olarak, tarihsel olarak muhtemelen sadece mezar inşasıyla ilişkilendirilen, ancak ruhsal ve kültürel açıdan başka bir katmana ait olan belirli bir gömme törenine geri dönelim. "Hayvan gömme" diye daha önce değindiğimiz bir âdete atıfta bulunuyoruz: yani cesedin bir hayvanın vücuduna yerleştirilmesi. Bunun

kanıtlarını Bali'deki hayvan biçimli tabutlarda ve Çin'deki Ming mezarlarının hayvan yollarında hâlâ görebiliriz (bkz. Fuhrmann: *Grabbau*, Plates 4, 9). Bali'deki ceset yakma ritüelinde "hayvan" içindeki insanla birlikte tekrar öte dünyadaki krallığa girer.

> Hayvan, insanın hayvani bileşenleriyle yeniden doğar ve insan ruhu halkın diğer üyelerine geri döner. İnsan cesedinin şu veya bu zamanda gerçekten öldürülmüş bir hayvanın vücuduna konulduğu ve daha sonra ikisinin birlikte yakıldığı teorik düzlemde varsayılabilir. Bunun, güneş kahramanın yeraltı dünyasından bir hayvan tarafından yutulduğu, ancak bir şekilde özgürlüğüne kavuştuktan sonra geri döndüğü eski mitlerle bir bağlantısı vardır. (a.g.y., s. 73)



Bali'den boğa şeklindeki tabutlar

Her hâlükarda, insan ruhunun hayvan bedeninden ayrılması fikri, ister mitsel olsun ister yakma ritüelinin fiilî bir sonucu olsun, daha sonraki animist bir inanışa (canlının ruhu) karşılık gelir; bu inanış Fanany mitinde gördüğümüz şekliyle insan bedeni ile hayvan bedeninin pre-animist özdeşliğini varsayar. Bu noktada yılan derisi içinde yanmış, ancak ruhu kurtçukta yeniden ortaya çıkan Afrikalı şefi hatırlamamız yeterlidir. Dolayısıyla, bir *hayvan aracılığıyla* gömülme *bir hayvanın içinde* gömülmeden önce gelmiş olmalıdır. Bu yutulmanın doğal biçimini almış olabilir veya bir ayinin doğasında var olabilir; örneğin Persler ve diğer Doğu halkları tarafından icra edilen bu tür bir ayinde cesetler kutsal köpeklere veya akbabalara bırakılıyordu; bunun ardında yatan saik ise ruhu beden hapishanesinden ve tensel olan her şeyden bir an önce azat etmek. Hakiki mezar inşasının sonunda indirgendiği "tabut (Sarg)" kelimemiz, adını kelimenin tam anlamıyla "et yiyici" anlamına gelen Yunan sarkophag kelimesinden alır (Kleinpaul, a.g.y., s. 70).

Tüm gömme geleneklerinde saklı olan dualizmin bir başka kanıtı olarak, insanların ölülerini gömmek için seçtikleri hayvanların et yiyiciler değil, yalnızca otçullar olduğu öne sürülebilir: örneğin, Afrikalı kabile reisinin cenazesi için boğa kullanılıyordu ya da Asya'daki hayvan içinde gömülme ritüllerinde çoğunlukla fil seçiliyordu. (Bali mezarlarındaki hayvan figürleri sığırlara benzer.) Gerçekten de bu, yılanın (Afrika'da bile tehlikesiz pek çok türü vardır) et yiyen kurtçuğun yerine geçmesinin belirleyici bir nedeni olabilir. Her ne olursa olsun, hayvan mezarı, hiç kuşkusuz, amacı cesedi azami ölçüde korumak olan Piramit çağının Mısır sfenks mezarlarındaki kozmik tapınak mimarisi olarak yeniden ortaya çıktı. Benzer bir anlam Bali'deki sembolik ölü yakma ayinlerine atfedilir muhtemelen; burada hayvanın yerini, yedi gezegen küresine tekabül eden, genellikle yedi kat yüksekliğinde yüksek bir kule alır; kule fikrinin altında yatan saik ise ruhu gökyüzüne yakınlaştırmaktır.[1] Öte yandan baştan itibaren, ölünün ruhu kavramında ifadesini bulan karşıt eğilim, varlığı ruh olarak devam edecek olan canlı kişiyi mümkün olduğunca korumaya yöneliktir. Bu eğilim, hayvan karakterinin kozmik unsurla birleştiği Mısır sfenks piramit-

[1] Burada, yedi katlı kulelerin mikrokozmik temelinin, başı, yani ruhun otağını destekleyen boynun yedi omurunda yattığını hatırlayabiliriz. Keza Persler de yüksek bir binada –Sessizlik Kuleleri denilen– onları yiyecek hayvanlara ölülerini terk ederlerken, daha ilkel ırklar aynı amaç için ağaçları kullanıyorlardı.

lerinde en yüksek aşamasına erişen mezar inşasına dönüştü.[2] Son olarak, kilise mahzeninde ya da şapelde, dünyevi her şeyden kurtulmuş ölümsüz ruhun yeniden doğuş sahnesine şahit oluruz. Aranan şey artık devam eden yaşam ya da bireyin yeniden doğuşu değil, bireyüstü ruhun geçici bedensel hapishanesinden kurtulup kozmik sonsuzluğa yeniden doğuşudur.

Ev inşa etmek ile mezar inşa etmek arasında öne sürülen bağlantıyı doğrulamak adına, aslında çoğu tarihöncesi araştırmacısının, insanların en eski meskenlerinin kaya oyuklarındaki veya yeraltı mağaralarındaki doğal mağaralar olduğunu ve insanların ancak yavaş yavaş yeryüzündeki bir yere ve sonunda dağ zirvelerine çıktıklarını öne sürdüğünü belirtebiliriz.[3] Bu meskenler yapısı itibarıyla tamamen koruyucuydu ve onları aramaya iten dürtü yuva inşa etme dürtüsüne, yani rahimde kaybedilen evi yeniden inşa etme dürtüsüne benzerdi. Bununla birlikte, o aşamada, insan bir süre edilgen kaldı ve mağara sakininin arzu ettiği ilk ev –kelimenin tam anlamıyla ev– ağaçtı. Bu ev de yine koruyucu bir niteliğe sahipti, ama yerden yüksek olması gerçeği, hâlihazırda yaratıcı ifadesini en ilkel yapay evde, kazık temelli evde bulan yaratıcılığa doğru atılmış bir adımdı. Zira bu yapı, çeşitli arkeologlara göre, su kenarında değil, karada, koruyucu ağaç tepesinin "taklidi" olarak ortaya çıkmıştır ve bu açıklama doğru olsun ya da olmasın, kazık temelli ev inkâr edilemez bir şekilde karada bulunmuştur ve insanın bir icadı ve yaratımı olması hasebiyle anne rahminin mağarasından ayrılan ilk barınaktır. Bana öyle geliyor ki, ağaca anneliğin sembolü olarak tapılmaya ancak daha sonra başlandı –yani ağacın koruyucu bir ev hâline gelmesinden önce değil, sonra. Fakat ağaca benzeyen kazık temelli meskende –en azından potansiyel olarak– *bir bütün olarak insanın kendisi* vardır ve o artık yalnızca annenin koruyucu rahim mağarası değildir. Zaten dünyanın tehlikelerinden korunmaya çalışan insan, âdeta kendi ayakları üstünde

---

[2] Keops piramidinin temelini oluşturduğu iddia edilen kozmik sayılardan burada hiç bahsetmedim. Bu sayılara ilkin Max Eyth, *Der Kampf um die Cheopspyramide* adlı romanında işaret etmiştir. Bu romanda yazar, piramidin kenar uzunluğunun dünyanın yörünge periyodu ile belirli bir ilişkiye sahip olduğu ve yüksekliğin güneşten uzaklığıyla belirli bir ilişki taşıdığı yolunda özel bir noktaya değindi. Keza Büyük piramitteki devasa granit sandıkların da özel bir önem taşıdığı iddia ediliyor. Konunun aritmetik boyutu için bkz. Dr. Fritz Noetling, *Die kosmésche Zahlen der Cheopspyramide, der mathematische Schlüssel zu den Einheitsgeserzen im Bajhas aes Weltalls* (Stuttgart, üçüncü baskı, 1921).

[3] Bkz. Hermann Muchau: *Pfahlhausbau und Griechentempel. Kulturgeschichtliche und sprachwissenschaftliche Untersuchung* (altmış resimle birlikte); Jena, 1909.

büyümüş, yetişkin olmuş insandı. Yağmura karşı koruma sağlayan başlangıçtaki yapraktan yapılma çatı, daha sonra, sanki yeryüzüne çıkarılmış eski yeraltı mağarasının çatısını temsil ediyormuş gibi yapay yolla güçlendirdi. Bu ters çevirme veya altüst etme anlamı, bir evin *üst* kısmı için kullanılan Almanca *Dachboden* (çatı katı) sözcüğünde korunmuştur ve Fuhrmann'ın parlak sezgisi, dik çatıdaki ters çevrilmiş tekne görüntüsünü keşfetmiştir; dik çatı yağmura karşı en iyi sığınak (bir gemi) olmakla kalmaz, ayrıca yeraltı dünyasının bir sembolü olarak kötülüğe karşı koruyucu bir anlama da sahiptir. Nitekim eski inanışlara göre, yeraltı gemisinde geceleyin güneş suyun üzerinde gezinir ve bu nedenle, tekne şeklindeki çatıda (özellikle Doğu tipinde), ilk şemsiye olarak bir parça koruyucu yeraltı düzeneğini görüyoruz gibidir (*Der Sinn im Gegenstand*, s. 8).

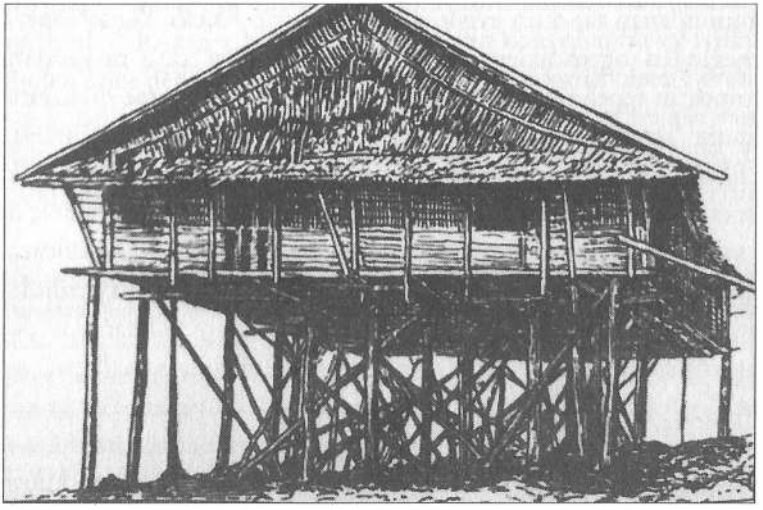
1906 yılında, kardeşi Fritz ile birlikte Celebes adasını keşfeden gezgin ve araştırmacı Paul Sarasin, Yunan tapınağının kazık temelli evden gelişimi üzerine çok tartışılan hipotezini ileri sürdü (*Über die Entwicklung des griechischen Tempels aus dem Pfahlhause*).[4] Ancak bu iki yapıyı bir araya getirdiğimizde aralarındaki benzerlikler çarpıcı olsa da onu bir ev çizgisinde gelişmeye, diğerini tanrılara tapınma yeri formuna bürünmeye sevk eden ideolojik varsayımın hiçbir açıklaması yoktur. Temelde ikisi için ortak olan payda, hayvan-kitonyan unsurun üzerine kendi kendine yaratarak yükselme unsurudur; bu unsur, kazık temelli evde yerden yükselen bir evle, Yunan tapınağında ise gökyüzüne özlem duyan ve havadar bir tepenin üzerinde konumlanan tanrının eviyle sonuçlanmıştır. Ancak Yunan tanrı kültü geleneğinden öğrendiklerimiz, onların toprak ve kaya mağaralarından Olympos'un tepelerine çıkış süreçlerini apaçık takip etme olanağını sunmaktadır. Ve yalnızca bu dünyevi başlangıçların üstesinden gelinmesi, tapınak fikrinin en saf hâliyle gelişmesini sağladı. Nitekim gerçek tapınak, tanrının evini barındırmayan, onun yerine antik Doğu'dakilere benzer devasa kral sarayları ve hayvan mezarlarının bulunduğu Girit-Miken kültürü tarafından hâlâ bilinmiyordu. Ancak Yunan kültürü, nasıl ki yeryüzünde yaşayanlarla yeraltındakiler arasında keskin bir ayrım yaptıysa, tanrıları da yavaş yavaş dağların tepelerine sürmüş ve böylece kültürün insancıllaştığı merkez hâline gelmiştir. Kahramanlarında ete kemiğe bürünen Yunan kültürü, böylece, kendini tanrıların etkisinden ve ayrıca ölülerin, yani ölümün gücünden kurtarmak için giderek daha fazla çabalayan tamamen dünyevi bir

4 *Zeitschrift für Ethnologie*, Cilt XXXIX (1907).

yaşam sürdü. Bu anlamda Grek tapınağı, dünyanın ta içlerinden en yüksek zirvelerine çıkarılmış tanrılar için daha ziyade soylu bir mezar gibidir ve gerçekten de Yunan kültüründe mezar inşasının, tapınağın yüksek mimarisiyle karşılaştırıldığında hiçbir rolü yoktur.



Yunan tapınağı (Paestum)



Kazık temelli ev (Orta Celebes)

Kültürel ve sanat tarihsel bakış açısından bakıldığında eşit derecede önemli olan ve yalnızca kazık temelli evden Yunan tapınağına uzanan gelişmeyi değil, aynı zamanda mağara mezarlığından kutsal anıta kadar uzanan daha kapsamlı bir gelişmeyi de içeren bir gelenek vardır. Muchau'nun işaret ettiği gibi, Yunanlıların en eski tapınağının en önemli bileşeni, yerin altına inen en iç odasıydı (a.g.y., s. 86). Delfi'de bu oda, toprağın ruhu Python için kutsal olan çok eski bir yerdeydi. Python bir yılan olarak yeraltının derinliklerinde bir yarıkta barınıyordu. Onun gök tanrısı Apollon tarafından öldürüldüğü yönünde yeni bir mit oluşturuldu. Ancak, orada toprak tanrıçası Gaia'nın eskiden beri bilinen kehanetlere sahip olduğu Delfi tapınağı gerçekte bir mezardı: yani ejderha Python'un altında gömüldüğü varsayılan "Omphalos" veya "Dünyanın Göbeği" adlı taş. Dolayısıyla Delfi geleneği bize gerçekten de bir yılan suretinde kehanetler sunan kitonyan ölüm tanrıçasının, onun için mağaradaki mezardan bir dağ tapınağı ortaya çıkmış göksel ışık tanrısı tarafından yenilgiye uğratılmasının bir tablosunu sunar. Tapınak ve şehir inşası ve hatta toprakların ve dünyanın düzeni açısından temel önem kazanan Omphalos'un kültürel ve sanat tarihsel anlamı bu bölümün sonunda ele alınacaktır. Burada bizi ilgilendiren mesele, az evvel sözünü ettiğimiz Helen ideolojisine tekabül eden ve gerek oranları gerekse yapısıyla eşsiz bir güzellik ideali olarak kalan Yunan tapınağının gerçek mimarisidir.

Burckhardt'ın işaret ettiği gibi, Yunan tapınağı tüm Helen mimarisinin prototipiydi ve o ancak Yunan kültürünün kolektif ideolojisiyle anlaşılabilir; bu ideoloji özünde Doğu'nun makrokozmik ideolojisine karşıt olarak mikrokozmik ve insancıldı. Nasıl ki Yunanlılar, ölüleri yerin altına ve tanrıları yerin üstüne sürerek saf insan ruhu kavramını geliştirmişlerse, aynı şekilde fiziksel açıdan yanlış olsa da kültürel açıdan muazzam bir ilerleme olan ilk yer merkezli dünya resmini de yaratmışlardır. Sokrates'in insanlığın bakış açısından felsefe yapabilmek için felsefeyi gökten yere indirdiği yolundaki meşhur deyim, bir başka deyime göre insanı her şeyin ölçüsü yapan tüm Yunan kültürü için de aynı ölçüde geçerliydi. Örneğin, büyük mimari yapılar, artık Doğu'da olduğu gibi, göksel tasarımların makrokozmik yansımaları değil, genişletilmiş mikrokozmoslardı: yani yalnızca büyütülmüş değil, aynı zamanda yükseltilmiş insanlardı. Ama bu ideolojik ilkeye bağlı olan ve ancak insanın dünyevi haklarıyla donatılmasıyla anlaşılır hâle gelen, estetik öneme sahip ikinci bir ilke daha vardır. Bu ilke de şudur: İnsanın kendisi bir makrokozmos, her şeyin bir ölçütü hâline gel-

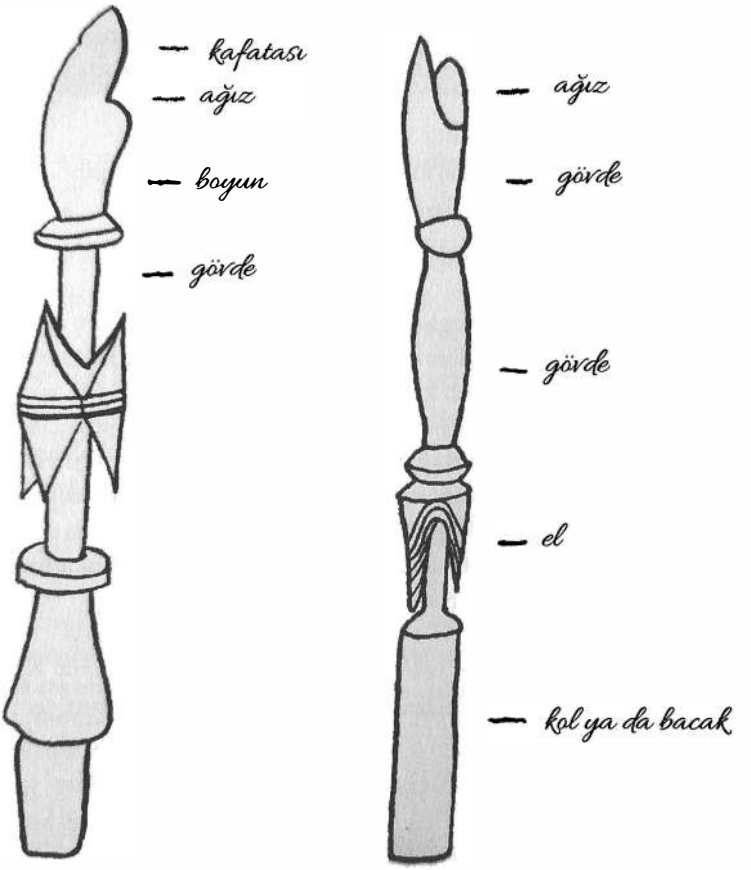
diğine göre, onun her bir parçası zorunlu olarak ayrı ve eksiksiz bir mikrokozmos olmalıdır: Nitekim karaciğer kehaneti bu ilkenin somut, insan ruhu kavramı ise soyut bir ifadesiydi. Böylece, Klasik güzellik üslubunun en önemli sanat ilkelerinden biri ortaya çıktı: Bütünü kendi özünün bir minyatürüyle yeniden üretmek, böylece her bir parça ideolojik olarak bütünü ifade etmeye gerçekten devam eder. Doğu –makrokozmik– mimari üslubunda ise, aksine, bina bölünmezdir ve çok daha büyük bir göksel bir anlayışı küçültülmüş, dünyevi oranlarda yeniden üretme iddiasındadır.

Bunun en güzel örneği sütunda bulunur; sütunun ayaklı direkten dekoratif bir desteğe uzanan gelişimi idealleştirici bir insancıllaştırmayla el ele gider. Kazık temelli evden kutsal binaya geçişi sağlayan Yunan tapınağında, sütunlarına dayanan üst kısım –dekoratif tanrı frizleriyle çatı– bundan sonra dış oranların sadece bir sonucu gibi görünecek iç kısımdan daha önemli hâle gelmiştir. Burada da sütunların işlevi, gökyüzünü, tanrısal üstdünyayı temsil eden üst kısmı, kendini bir sütun misali doğrultmuş insan tarafından yeryüzündeki şeylerden ayrılmış hâlde yükseltmektir. Yunan kutsal binasındaki her bir sütun, bir bütün olarak yapı gibi, bir kez daha eksiksiz bir insan hâline geldi; bu insanın alt gövdesi estetik bir çizgide çözülürken, bolca süslenmiş ve şahsileştirilmiş baş, "sütun başı" olarak bütünü taçlandırır. Yunanın bu başıyla birlikte sütun adamının ilkel habercisi, Güney Denizleri'ndeki ahşap sanat sütununda bulunabilir;[5] onun sanatsal prototipi Klasik güzellik ideali anlayışına uymaz ve insanın üst gövdesi ve kafasıyla birlikte karyatitler (kadın şeklinde sütunlar)[6] gökyüzünün gerçek mabedini veya çatısını destekler; bu yapılar bu aşamada hâlâ insanı aşağı çeken bir yükken, Klasik sütun onu kolaylıkla ve zarafetle havaya kaldırıyor gibi görünür.

---

5 Emil Stephan'ın önemli eseri *Südseekunst*'ta (Berlin, 1907) bu basit ev sütunları resmedilmiş ve açıklanmıştır. Köydeki en yaşlı adam, direğin temel kısımlarını vücut organlarına öykünerek adlandırmıştır ve boyun, gövde veya diğer uzuvlara kıyasla kafa daha düşük bir rol oynamıştır.

6 Karyatit taşıyıcıları, Klasik gelenekte bile, barbar geleneklerin ilkel bir kalıntısı olarak görülüyordu ve aslında Klasik Yunan mimarisinde bu türden yalnızca tek bir örneği biliyoruz. Bunun aslen "bir ev ya da tapınağın inşası sırasında kurban edilen insanların resimli bir sunumu" meselesi olduğu yönünde P. Sarasin'in fikri, bu bölümün sonunda ("yapı kurbanı") ele alınacaktır.



Yunan sütununun kökenine ilişkin daha sonraki bir geleneğe de yeri gelmişken değinelim. Bugün bize bir anekdot, bir atölye hikâyesi gibi görünse de bu anekdot –onu rivayet eden kişinin de düşündüğü gibi– Klasik ruhtan bir şeyler taşımaktadır. Vitruvius, meşhur kitabı *Mimarlık Üzerine*'de söz konusu hikâyeyi şöyle anlatır:

> İlk olarak tüm İyonya'nın tanrısı (Panionius) Apollo'ya, vaktiyle Akhai'da gördükleri gibi bir tapınak dikmeye karar verdiler. Ve bu tapınak düzenine ilk kez Dor şehrinde tanık oldukları için de adına Dor tapınağı dediler. Ama bu tapınağa sütun dikmek istediklerinde, ona uygun sabit bir ölçü olmadığından, hangi oranları kullanıp da bu sütunları hem yükleri taşımaya uygun hem de dışarıdan güzel görünmelerini sağlayabiliriz diye düşünüp taşınırken, erkeğin ayak tabanını ölçüp bunu boyuyla karşılaştırdılar. Erkek ayağının, boyunun altıda biri ol-

> duğunu keşfedince aynı orantıyı sütuna da uyguladılar ve sütun gövdesini, başlık da dâhil olmak üzere taban çapının altı katına kadar yükselttiler. İşte Dor sütunu bir erkek vücudunun orantısını, sağlamlığını ve güzelliğini mimari yapılarda bu şekilde sergilemeye başladı.

Benzer şekilde, Vitruvius'un açıklamaya devam ettiği gibi, Diana'nın tapınağındaki çapı, uzunluklarının sekizde birini temsil eden sütunları için model olarak kadının narinliği kullanılmıştır.

> Pabuç giydirir gibi bir kaide giydirdiler ayağına, örgü örgü dökülen saçlar gibi helezonik kıvrımlar yerleştirdiler başının sağına soluna, lüle lüle kâküller gibi bombeli silmelerle, meyve bezeli kurdelelerle süslediler yüzünü, kadınların upuzun elbiselerindeki pilileri andıran yivler indirdiler gövdesinden aşağıya. Böylece iki kıstasa dayanarak biri bir erkeğin süssüz, sade görünümünde, diğeri bir kadının zarafetinde, süslü ve mevzun sütunlar icat ettiler. Ama beğenileri gitgide daha zarif, daha incelikli hâle gelen, dolayısıyla daha ince oranları tercih eden sonraki nesiller, Dor sütununun yüksekliğini çapının yedi katı, İyon sütununun yüksekliğini de dokuz katı olarak belirlediler.[7]

Bu güzel hikâye, onu otantik olarak kabul etmeyip sadece Klasik geleneklerin geç bir yorumu olarak görsek de sanatsal yaratım teorisi için çok önemli iki yorumu akla getirir. Bu yorumlardan biri, "kadın" sütununun yeniden öne çıkardığı, sanatsal yaratımdaki cinsel anlam sorunuyla ilgilidir; diğeri, Vitruvius'un tüm yorumunu temel aldığı ve birincisiyle ilintili "doğanın taklidi" sorunuyla ilgilidir. Bireydeki yaratıcı dinamizm anlayışımızın, iki sorunun yakından ilişkili olduğu veya sanatsal yaratımın cinsel teorisinin, doğanın bir taklidi olarak sanat anlayışına bağlı olduğu hususunda hiçbir şüpheye yer bırakmadığı bir gerçektir. Zira cinsel dürtü, "yüceltilmiş" biçiminde bile, doğadan başka bir şey ortaya çıkaramazken, yaratma dürtüsü, göstermeye çalıştığımız gibi, başından beri doğadan bağımsız olmayı ve onun öncüllerinin ötesine geçmeyi arzular. Bu anlamda, şu ana kadar elimizdeki tüm materyalde salt cinsel bir dürtüyle karşılaşmadığımız gerçeğinin ötesinde, görüşümüzün kanıtını aramamıza pek ge-

---

7 Vitruvius'a göre, Korint sütunu olarak adlandırılan üçüncü sütun, bir bakirenin narinliğini taklit eder. Bu meşhur saf estetik ölçümlerin gerçekte Yunanın manevi kültürünün her zaman yedi ve dokuz sayılarına atfettiği anlamla mı belirlendiğini veya büyük ölçüde böyle olup olmadığını daha sonra ele alacağız. (çev. Çiğdem Dürüşken, *Mimarlık Üzerine*, Alfa Yayınları, s. 139, 140 141, 2022).

rek yoktur.[8] Aslında sanatta cinsel olandan (organlar kadar hareketten de) kaçınıldığı yönünde bir izlenim edinmekteyiz. Nitekim Stephan da "Bismarck Takımadaları'nın geniş bir alana yayılmış tüm bölgelerinde,

> *kadının kendisinin ve onun cinsiyetini hatırlatabilecek her şeyin sanatta tamamen dışlanmış olmasını son derece şaşırtıcı*" bulur (a.g.y., s. 121; italikler yazara ait[9]).

Gerçek şu ki –daha önce ruh inancına ilişkin açıklamamda belirttiğim ve o zamandan beri uzun uzadıya gösterdiğim gibi– kadın aracılığıyla ölümlü köken, şu ya da bu ölümsüzlük ideolojisi lehine reddedilir ve bu ideolojiler nihayetinde başka alanlarda olduğu gibi sanatta da tezahür eden, insanın yaratıcı bir şekilde kendini biçimlendirmesine yol açar. Kayda değer, hatta aşırı miktarda belirgin cinsel temsillere rastladığımız her yerde benim "cinsellik çağı" dediğim geç dönemin kültürleriyle karşı karşıyayızdır; ve ataerkil ilkenin benimsenmesinin damgasını vurduğu bu çağ neticede fallus kültünü

---

8 "Bu gerçeği göz önünde bulundurduğumuzda," diyor Stephan, "Wörmann'ın 'kadın sanatın başlangıcında durmaktadır' sözü, genel bir önerme olarak kabul görmeyecektir. Ancak eril cinsel organlar bile Bismarck Takımadaları'nda yalnızca iki kez temsil edilir – Lambon'daki bir bekâr evinden alınan bir ev sütunun üzerinde; ve erkeklik organı ise Durour adasındaki bir çubuğun topuzu olarak temsil edilir. Her ne kadar çubuğa fallus benzeri bir karakter atfedilebilse de sütun üzerindeki organlar hiçbir surette belirgin değildir." (a.g.y.).

9 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine* kitabında Klasik düşünceye baştan sona uygun biçimde, göbeği insan vücudunun merkezi noktası olarak tanımlar. Bu merkezi göbeğin değil de cinsel organın oluşturduğu savına yalnızca bir kez rastladım, üstelik oldukça geç döneme ait bir yazarda ve metninin biraz yozlaşmış bir bölümünde. Ancak söz konusu yazar Varro, bu yorumu (i, 1, 7, 17) siyasi nedenlerle kullanıyor gibi görünür: yani Delfi'deki Omphalos'un dünyanın merkezi olduğu fikrine karşı çıkmak için (bkz. Roscher, s. 11, not 19).

Benzer şekilde, literatürün tamamında Büyük Tanrıça'nın meteorik taşının bir *vulva* ya da *μήτρα* olduğuna dair yalnızca tek bir yoruma (R. Eisler tarafından alıntılanmıştır, a.g.y., s. 411.) denk geldim (bkz. Philologus, Ixviii), s. 135 ve devamı). Bu yoruma, karaciğerin "parmağı" denen organın, yerleşik toprak tanrısının fallusu diye daha sonra tanımlanması da dâhildir, çünkü aslında bizzat bu tanrı orijinal toprak tanrıçasından (Ana) ikincil bir türemedir. (bkz. Carl Thulin: *Die Götter des Martinus Capella und die Bronzeleber von Piacenza*; Diessen, 1906). Dahası, onun yan ürünü olan büyülü anatomisiyle beden sembolizminin tüm mümbit geleneklerinde nadiren cinsel gösterimlerin izole örneklerine rastlarız ve bunların da çoğu, yine, sonraki geleneklerin yorumlama becerisiyle öne sürülmüş gibi görünüyor – örneğin Gnostiklerin sıklıkla kaba cinsel sembolizmi, ancak ezoterik anlamıyla eksiksiz kavranabilir (bkz. *Doğum Travması*).

kucaklar. Bu bağlamda, Geç Dönem Hint uygarlığında Lingam'a tapınma ve Etrüsk çöküşünde fallusun aşırı vurgulanması söz konusudur; bu fallus vurgusu Jarchetus ve Servius Tullius adlarındaki mitik krallara görünen yuva-fallus geleneği aracılığıyla Roma'ya geçmiştir. Aslında Romalılar, bu eril sembolü, köklü anaerkillik ilkesini yıkmak ve devletin gelişmesini destekleyen pederşahi idareyi kurmak için bir araç olarak kullandılar. Yine, bize Hindistan ve Afrika'dan aktarıldığı anlaşılan, ateşin kökenini cinsel eyleme atfeden mitler, yalnızca verili olanın üretilen şeye ilk yaratıcı dönüşümü anlamında yorumlanmalıdır. Genel kabule göre, bu başlangıçta pek tâbii gökten inen şimşek gibi, gayet doğal görünen ateşi korumak (ya da en fazla kontrol etme) meselesiydi; cinsel birleşmede açığa çıkan sürtünme ısısının gözlemlenmesi ve yapay yolla taklidi sonucunda ateşin *üretildiğine* hiçbir şüphe yoktur. Bununla birlikte, ateşin üretilmesi gerçekten mitsel ve dilsel açılardan cinsel eylemle bağlantılı hâle geldiyse, bu anlayış ancak iki üretme eyleminin karşılaştırılmasından doğmuş olabilir ki bu da sonuçta cinsel eylemin zaten doğal bir işlevden sıyrılıp erkeğin yaratıcı gücünün sembolü diye yüceltildiğini varsayar. Cinsel eylemin ateşin üretilmesiyle karşılaştırılarak "yaratıcı" kılındığını ve ateşin üretilmesinin cinselleştirilmesinin gerekmediğini söylemekten kendimizi alamıyoruz.[10]

Bu bizi Vitruvius'un öne sürdüğü ikinci soruna, doğayı taklit etme sorununa, şimdi değineceğimiz ateşi üretme mitine geri getirir. Söylenceye göre, insan doğayı taklit ederek ateşi icat ettiği, yani insanın cinsel birleşmede ateşin doğal olarak açığa çıktığını keşfettiği varsayılır; oysa gerçekte insan onu doğadan almış ama yine de kendisi onu yaratıcı bir şekilde üretmek zorunda kalmıştı.[11] Yunan Prometheus destanına fevkalade aşina olan birçok gelenekte, insanın ateşi gökten çaldığı rivayet edilir. Bu demek oluyor ki, Prometheus kibirli bir tavırla ateşi yakma gücünü kendinde bulur, tıpkı sonunda cinselliği doğanın bir hediyesi olarak kabul etmeyi bırakıp kendi-

[10] Görünür cinselleştirme daha ziyade bir erilleştirmeydi, çünkü ısı ve ateş başlangıçta anaç bir karaktere sahipti (balinanın karnındaki ısı, kahramanın saçını yakıyor). Frobenius, Afrikalıların iki ateş çubuğuna "erkek" ve "kadın" demekten kaçınmasının sırf alçakgönüllülükten kaynaklandığını, ancak o çubuklar için "üretici" ve "yapıcı" kelimelerini kullanmalarının cinselliğin yaratıcı dönüşümünü yeterince gösterdiğini düşünür (bkz. *Erythr⊠a*, s. 194).

[11] Afrika'da kralın ölümü üzerine tüm ateşler söndürülürdü ve yeni kralın ilk icraatı, ateşi yeniden yakmak olurdu, bunun amacı da ateşi yakabilme becerisini sergilemekti. Büyücü Virgil'in Ortaçağ efsanesine göre, yeni ateş –çok arkaik bir şekilde– kadının cinsel organından (adamın yardımı olmadan) elde edilirdi.

ne insanları yaratan bir tanrının rolünü biçtiği gibi. İnsanın kendi doğasını inkâr etmesinin bu insani yaratıcı dürtüye ne derece içkin olduğu konusu ileride döneceğiz ama her hâlükârda, insan yaratma dürtüsünden kuşkulanmaya ve kendi cüretinden suçluluk duyup doğaya ve doğayı taklide geri dönmeden önce bu yaratma dürtüsüyle en yüksek başarılarına imzasını atmıştı. Nitekim bu durum tam da Yunan kibri için geçerliydi; üstün yaratıcı güce erişip trajik bir düşüşle kahramanca bireyselliğin derin bağlılığını deneyimlerler. Ve bu muhtemelen Yunan sütununun oranlarının Klasik geleneği ile Vitruvius'un yorumu arasındaki çelişkiyi açıklar. Nitekim Vitruvius doğayı taklit etme ilkesinin Yunan ruhunun en olgun yaratımlarında etkin olduğunun kanıtı olarak kullanmak için aktardığımız hikâyeyi anlatırken, bizim kendi irdelememiz karşıt görüşü haklı çıkarıyor gibi görünmektedir. Biz sütunu insan vücudunun bir taklidi değil de aslında bir soyutlaması olarak görebildik; hatta onun özünü düşünselliğin sembolü olarak kafada somutlaştırma eğilimini de tespit edebildik. Doğanın taklidi hiçbir surette Yunan sütununun oluşumunda önemli bir rol oynamışa benzememektedir, aksi takdirde Vitruvius'un keyifli yorumu kesinlikle gereksiz olurdu. Yunan taş ustaları sütun için ölçümlerini insan vücudundan almış olsalar bile,[12] yine de bu sütunların destekleyeceği tapınak fikrini nereden aldıklarını açıklama meselesi –doğanın taklidinden çok daha geniş kapsamlı– önümüzde durmaktadır. Ama biz bu daha büyük kapsamlı soruya zaten bir yanıt vermiştik ve aynı zamanda bizatihi sütunun, göksel ve tanrısal olanın, başka bir deyişle kutsal tapınağın yeryüzünde inşa edilmesine yol açan kolektif ideolojinin yalnızca kısmi bir ifadesi olduğunu da göstermiştik. Ancak bu kolektif ideoloji, aynı zamanda, toprağa değen insan ayağını bir ölçü birimi olarak alıp onu belirli bir oranda (yedide bir) yerden uzakta ve yukarı doğru *dikey* uygulamak gibi tuhaf bir düşünceyi de açıklamaktadır. Bu, kozmik olanın ve onun özünde dünyevi olanın mikrokozmikleştirilmesidir, İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu yönündeki psikolojik ilke ilk

[12] Aslında en eski uzunluk ölçümleri (dilsel örneklerle kanıtlayacağımız gibi) insan vücudundan alınmıştır ve büyük ölçüde hâlâ kullanılmaktadır (arşın, ayak vb.). Bununla birlikte, Doğu'da, doğal arşının (kolun ön kısmının orta parmağın ucuna kadar olan uzunluğu) yanısıra, özellikle binalar için kullanılan, biraz daha uzun, yapay bir arşın bulunduğunu ve "kraliyet" arşını diye anıldığını not etmek gerekir (bkz. Lepsius: *Die Langenmasse der Alten*; Berlin, 1884). Kralın, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görüldüğü bir zamanda, bu kraliyet arşınının makrokozmik mimari ideolojiyi temsil etmiş olması gerektiğini düşünüyorum.

kez İyonyalı filozoflar tarafından tasarlanmıştı. Bununla insanın sanattaki oranlarının ve biçimlerinin salt bir taklidini kastetmiyoruz, doğrusu, eski Doğu'nun dünya resminin cesurca yeniden değerlendirmesini kastediyor; söz konusu resimde yıldızlar ve onları temsil eden tanrılarla gökyüzü tüm dünyevi ve insani şeylerin ölçüsü yerine geçiyordu.

Klasik sanatta, özellikle Yunan tapınak inşası bağlamında gözlemlediğimiz gibi, insan uyumlu bir ara konuma sahiptir. Kendi mikrokozmik dünyasını ve aynı zamanda dünyevi cennetini -tapınağını- kendi suretinde yaratma noktasına vardı! Lakin yine de tepesindeki gökyüzünü desteklemesi gerekiyor. İnsan bir Atlas misali bu makrokozmik yükün ağırlığı altında inlemeye başlamıştır, tıpkı Yunan kahramanın tanrısallığı yüzünden acı çekmesi ve yaratıcı yükselişinin zirvesinde -Yunan kibri- suçluluk hissiyle tekrar bayağı insan rolüne bürünmesi gibi. Bu, daha sonraki estetikçilerin Yunan sanat ideolojisinde bulduklarını düşündükleri taklit eğilimini açıklar; bu çok kibirli bir tavırla doğanın üstüne çıktıktan sonra doğaya acıklı bir dönüş gibi bir şeye, bireysel yaratıcı varsayımına kendi kendine dayatılan bir sınırlamaya işaret eder. Dolayısıyla taklit teorisi (bu bağlamda diğer tüm estetik teoriler gibi), sanatsal üslubun bir açıklaması değil, başlı başına kültürel durumdan doğan bir ideolojidir. Klasik estetikle temsil edildiği haliyle bu doğanın taklidi anlayışı, bana göre, insanın kendi yaratıcı gücünün yadsınmasının ifadesidir; bu yadsımanın nedeni de insanın kendisinin basitçe onun bir mahlûku ve hatta salt üreme aracı olduğu yüksek yaratıcı kuvveti takdir etmeye insanı zorlayan yaratımdaki suçluluk duygusudur. Hıristiyanlık bu yaratılmış olan ve yaratıcı dualizmini, daha sonra, her iki veçhesiyle de uç noktalara taşıdı: bir yanda, onun ilahının "insan olduğu" eksiksizliği ve diğer yanda, yüce ruhani Tanrı anlayışı. [13]

---

[13] Beden sembolizminin Ortaçağ kilise inşasında hem sütunda hem de tüm mimari alanında ayrıntılı uygulaması hakkında Karl Borinski'nin iyi belgelenmiş çalışmasına bakınız: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1924; s. 55-70). "Augustine, bu mikrokozmosun makrokozmosla derin ve düzenli uyumuna, araştırma gerektiren orantı ve ilişki konularına (ve hatta iç yapı, anatomi açısından) ve bu konuların sanatçı için önemine sürekli atıfta bulunarak, Klasik sanat kuramı ile onun on beşinci yüzyılda yeniden uyanışı arasında köprü kurar." (a.g.y., s. 69). Ancak Borinski ideolojiler arasındaki farkı da keskin bir şekilde tanımlar: "Klasik sanatçı-inşaatçı için tapınak, insan figürünün ana hatlarının ve oranlarının yasalarına uyar; Hıristiyan için tam tersine beden bir tapınaktır." (a.g.y., s. 59). Bu Hristiyan anlayışı daha sonra Rönesans döneminde insancıllaştırıldı ve Barok tarafından mecazileştirildi (bkz. Maria Brzoska: *Anthropomorphische Auffassung des Gebäudes und seiner Teile. Sprachlich untersucht an*

Nasıl ki Yunan tapınağı esasında kozmik bir kutsal yapının insan suretine bürünmesini temsil ediyorsa, kilise de onun ruhanileşmesini temsil eder. Bu nedenle, kilisenin, anne rahminin yerini alan koruyucu mağaradan başka bir şey olmadığı yolundaki biyolojik çizgideki sembolik yorumunda psikanalizle aynı fikirde olamayız. Kilise mimarisi, mezar yapısının bu ilkel koruyucu karakterinin üstünde yükselmekle kalmaz, aynı zamanda, dinsel mimaride maneviyatın temel sembolü olmak için evsel yapılarda insan vücudunun kendini yaratıcı bir şekilde biçimlendirmesinden doğar. Bu anlamda Fuhrmann, kilise kapısını, artık yeraltı dünyasına karından bir giriş olarak değil de ağız (dişleriyle, boğazıyla vb.)[14] olarak ayrıntılarıyla yorumlarken kuşkusuz haklıdır (Grabbau, s. 53). Nitekim katedral tam da hayvansal bir yeraltı dünyası kavramında kafada konumlanan manevi bir ruh kavramına dönüşümünün (daha önce irdelediğimiz) en yüksek mimari ifadesini temsil eder. O hâlde eğer kilise, bütün bir insandan ziyade ağzı, çenesi ve boğazıyla bir insanın kafasını temsil ediyorsa, Fuhrmann'ın çanın "çınlayan bir ağız" olduğu yolundaki yaratıcı fikri sırf bir metafor olarak değerlendirilmemelidir. Zira bu ağız (*Mund*) aynı zamanda Fuhrmann'ın başka bir dilbilimsel göstergesine göre *mundus*'tur, yani bütün dünyadır; ve bu tam da Hristiyanlıkta salt tinsel bir organ (Baş) hâline gelmiştir. Her ikisi de esasen ağızdan gelse de *Logos*, başın içinde *Pneuma*'nın yerini almıştır. Böylece kilise, animizm öncesi beden sembolizminin çoğunu korumuştur; ama katedral mimarisinde bu, üst-dünya açısından yeniden işlenmiş veya en azından yeniden yorumlanmış gibi görünür. Yine de bu izahta, mimarlığın en yüksek başarılarında tekrar etmeye devam eden kitonyan motifleri, aşılmamış bir ilkelliğin kanıtı olarak ele almamalıyız. Doğrusu, insan hiçbir zaman hayvani doğasından uzaklaşmaz –zaten bunu ne arzular ne de arzulaması gerekir– ama ister dinsel ister sanatsal, isterse de bilimsel nitelikte olsun, tüm sorunların çıkış noktası bu apaçık ifadenin ötesinde yatar; her şey şu soruyla başlar: Bu asli insanlık olgusu karşısında zamanın kültürünün ya da onun bireysel taşıyıcısının tutumu nedir?

Quellen aus der Zeit von 1525-1750 (Jena'da yayımlandı, beim kitabım yazıldıktan sonra,1931'de). Ortaçağ'da binanın böyle insan suretine bürünmesinde insan doğaya (ve onun merkezi olarak kendisine) geri sürülürken, özgün sanatsal yaratıcılık doğanın üzerine yükseldi.

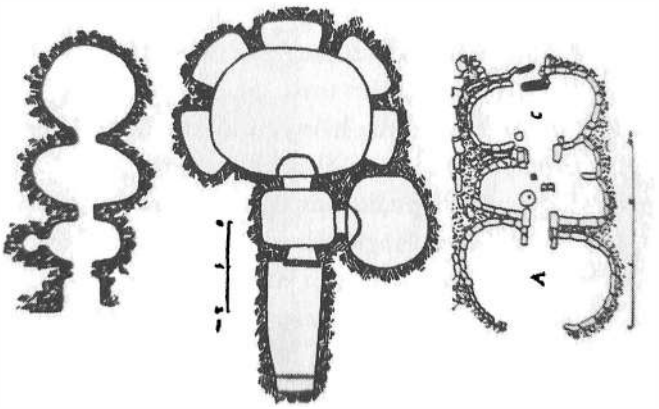
14 Burada, Yeni Gine'nin yerlileri arasındaki uygun örneklere başvurur; "Bu törensel veya ruhsal evlerin girişi yüz suretinde tasavvur ediliyordu. Kapı ağza karşılık geliyordu ve kapının üzerinde burun ve gözler gözüküyordu." (*Neu-Guinea*, s. 23).



Koro bölmesi (Valenciennes, Müze)

Öte yandan eğer mümin kişinin doğaüstü varoluşun ulvi dünyasına girdiği kilise kapısı, ağzı temsil ediyorsa, korkunç ve tehlikeli hayvanların (stilize şeytanların buruşuk yüzleri ve ejderhaların gırtlakları) sembolleriyle ifade edilen yeraltı dünyasının çenelerine dair eski kitonyan mefhum, bina cephesinin veya belki de iç mekânın (koro bölmeleri) salt bir süslemesi olarak ortaya çıkar ve kendisine verilen sanatsal biçimle korkutucu karakterinden sıyrılır. Genellikle, kutsal binaların mimarisinde plastik sanatlar, çağın kolektif ideolojisine hizmet eder ve tinselleştirilmiş sembollerin dekoratif bir süsüyle Tanrı'nın evini eski kitonyan mağara özelliğinden arındırır. Ev inşası yoluyla mezar yapımından kutsal mimariye geçişte sürecin izlerini gayet belirgin bir şekilde sürebiliriz. Akdeniz kültür havzasında bol miktarda bu-

lunan atriyum mezarlar, yerleşim düzeni itibarıyla (iki örneğini verdiğimiz) kilisenin orta kısmına ve bitişik yan şapellerine karşılık gelmektedir. Yan şapel elbette bugüne kadar cenaze töreni için kullanılagelmiştir ve aslında ana binanın kendisine [Hz.] İsa'nın mezarı gözüyle bakılabilir. Açıkçası, buradakiyle aynı temel fikir antik Doğu'nun kral mezarlarında da bulunabilir; bu mezarlarda yan ve dış odalar ölen yüce insanın ölümsüzlüğünü paylaşmak isteyen sıradan ölümlüler arasında mezar yeri olarak rağbet görüyordu. Öte yandan, bugünün kilisesi, başlangıçta bir mezar yeri olduğuna ilişkin tüm bu tafsilatlı bilgilere rağmen,[15] aynı zamanda sonsuz yaşamın, müminin Tanrı'nın evine her gün girip çıkarak yeniden yaşayabileceği manevi yeniden doğuşun sembolü hâline geldi.



Erken Bronz Çağı'na ait mezarlar ve evler

Burada yine, bedenin meskeni olan mezardan ruhun meskeni kutsal yapıya (Tanrı'nın evi) doğru tek bir sanat formunun nesilden nesile gelişiminde etkili olan hayvan ölümlülüğünün ruhsal ölümsüzlüğe dönüşümüne, aynı yaratıcı yeniden oluşuma rastlarız. Bu süreç boyunca biyolojik karın ideolojisi mikrokozmik ölçekte manevi baş ideolojiye dönüşür ve buna uygun olarak dinsel yeraltı sembolizminin yeniden şekillenmesi yapay üst-dünya

[15] Bu kitap yazılmaya devam ederken, A. H. Allcroft tarafından *The Circle and the Cross* (Londra: Macmillan) adlı kitap yayımlandı; bu kitapta kilisenin başlangıçta yuvarlak bir gömme yeri olduğunu kanıtlamak adına bol miktarda materyal yer almaktadır; Yuvarlaklık çağrışımıyla "circus" [daire, meydan] kelimesi dilbilimsel açıdan "church" (kilise), "Kirche" sözcüğüne yakındır.

sembolizmi içinde makrokozmik ölçekte kendini gösterir. Gotik katedralde en yüksek ifadesini bulan bu gelişme, hayal bile edilemeyecek kadar uzak bir geçmişte başlamış ve çeşitli aşamalardan geçerek gelişmiş gibi görünür; burada söz konusu gelişim sürecinin ana hatlarına her hâlükârda sanatsal anlamıyla ilgisi ölçüsünde kısaca değineceğiz. Daha sonra ruh kavramına ve ondan kaynaklanan ideolojilere yol açan bir düalizmin ilk bulanık işareti, geç taş devrinin bir kafatası kültünün izlerinde zaten fark edilebilmektedir; Üst Paleolitik Kültürde (özellikle Güney Avrupa'da) tüm gövdenin yanı sıra başın gömülmesi hadisesi söz konusudur ve konuyla ilgili keşifler, başın gövdeden zorla kesildiğine dair hiçbir şüphe bırakmaz: yani başın kasıtlı olarak korunduğunu söyleyebiliriz.[16] Bu geleneğin anlamı konusunda görüşler farklıdır, ancak herkes bunun pratik bir tedbir değil (yerden tasarruf etmek gibi) kültürel bir tedbir olduğu konusunda hemfikirdir. Burada, yine, görüş ayrılığı, meselenin kendisine içkin dualizmi ortaya koyar, çünkü başın kesilmesi hem bir kişiliğin esas parçasını koruma eğilimini hem de ölüyü yok etme ve onu zararsız hâle getirme yönündeki karşıt eğilimi işaret eder.[17] Her hâlükârda, bugün ilkel ırklar arasında hâlâ sürdüğü şekliyle baş kült ile karşılaştırıldığında, kişisel gücün otağı olarak başın büyülü anlamının, ruh inancının başlangıcı olarak kabul edilebileceği sonucuna varabiliriz.[18] İnsan başına atfedilen aynı yüksek kültürel değer, başlangıçta kafatasının bir parçası olan, ancak sanatsal vazo formunda semboller olarak bugün hâlâ aramızda bulunan, aynı derecede *kafa şeklinde bardakların* antik dönemdeki kullanımında da görülür. Vazo formlarının gelişiminde bile, yaratıcı başarısıyla aynı dualizmin izleri sürülebilir. Paleolitik çağa ait bugüne kadar gelmiş herhangi bir türde kabımız olmamasına rağmen, onların o çağda var olduğunu kestirmek için çeşitli nedenlerimiz vardır (örneğin bkz. Schuchhardt, a.g.y., s. 41). Ne var ki Üst Paleolitik Çağa

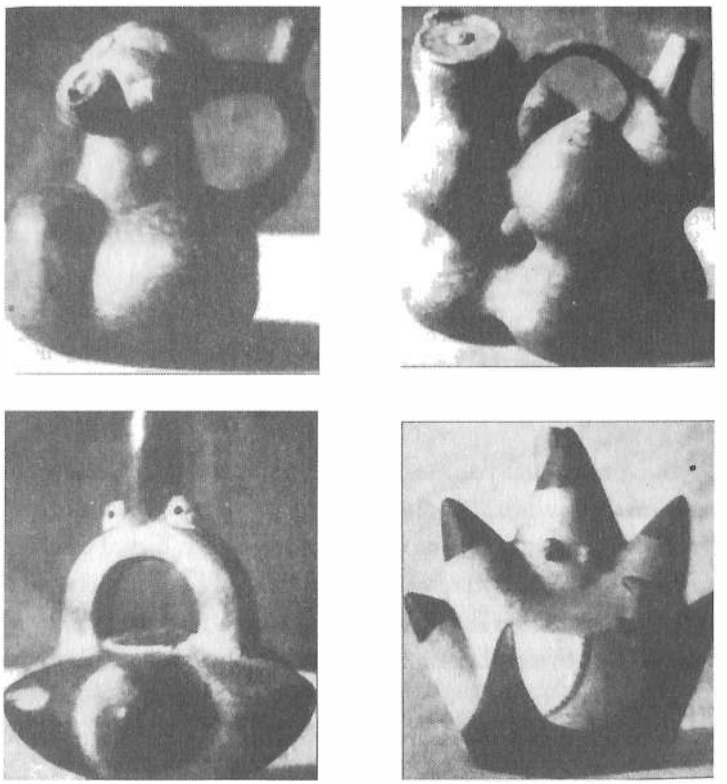
---

16 R. Schmidt: *Die diluviale Vorzeit Deutschlands* (1912).

17 Dr. Joachim von Trauwitz-Hellwig'in *Urmensch und Totenglaube* (Münih, 1929) kitabındaki kapsamlı teorisine bakınız, burada cesetlerin yakılmasının bile kendi dualizminin olduğu gösterilmiştir: bir yanda, ölünün mümkün olan en eksiksiz imhası söz konusu; diğer yandaysa, nihayetinde ölünün ruhunu özgür bırakma amacı doğrultusunda kaybettiği (hayati) ısıyı geri kazanma arzusu söz konusudur.

18 M. Ebert: "Die Anfange des europdischen Totenkultes" (Präbist. Zeitschrift, XIII-XIV, 1922) ve Anckermann: "Totenkult und Seelenglaube bei Afrikanischen Volkern" (Zeitschrift für Ethnologie, 1918). Bu yazarların her ikisi de ruh inancından önce bir ölü kültünün geldiğini kabul eder. Ebert, çeşitli gömme türlerinden yola çıkarak, paleolitik çağın ruha inancına sahip olmadığını ve bu inancın olsa olsa neolitik insanla ortaya çıktığını savunur.

ait kurukafa tasların günlük yaşamda alelade nesneler olarak kullanılmış olması aynı oranda ihtimal dışı görünmektedir. Baltık'ın Litorina çağından kalma, Campignian'dan gelenler gibi bilinen en eski kaplarda hiçbir surette kafa şekline rastlanmaz.[19] Böyle bir şekil için ideolojik bir model arayacaksak, kadın memesi hemen kendini gösterir ve meme her hâlükârda ilk doğal besin kaynağı olarak önceliğe sahip olacaktır. Sonraları bu meme şekli daha eski Lausitz çanak çömleklerinde (tunç çağı) "süsleme" olarak keşfedilmiştir; genelde bu tür yorumlara karşı çıkan Schuchhardt (a.g.y., s. 191) bile bu süsleme yorumunu kabul eder; ancak bu yorum vazonun tamamının, içme kabı işlevi gördüğü için doğal olarak memelere sahip olan bir kadın bedenini temsil ettiği düşünülerek açıklanabilir.



Peru'ya ait kil kaplar

[19] Bazen, "meme" formunun (resimlere bakınız) yanı sıra, memenin şematize edilmiş bir modelini andırmasına rağmen, kafa şeklindeki kâseye pekâlâ karşılık gelebilecek yarım küre şeklinde bir çanak da bulunmuştur.

Burada ("Süsleme" başlığı altında ele alacağımız) vazonun baştan sona gelişim süreci ve önemi konusuna girmeyeceğiz, ancak düşünce çizgimizi takip ederek, *Doğum Travması* kitabımdaki görüşlerimi (s. 150) desteklemek amacıyla Fuhrmann'ın daha önce alıntıladığım bir görüşüne atıfta bulunabilirim sadece. *Der Sinn im Gegenstand* kitabında (s. 2) Fuhrmann iki tür vazoyu birbirinden ayırt eder: hayvanların memelerinden veya belki de bir kadının göğüslerinden kopyalanan vazolar[20] ve en eski silindir veya boru seramik tekniğinin gelişmesine ilham vermiş hayvan bağırsağı şeklindeki vazolar.

> Bu nedenle tencere, insan karnının doğasına uygun bir temsil sunar: yani bir deri ile kaplanmış ve mideyi ortasında tutan sonsuz bir spiral olarak düzenlenmiş bağırsaklar; başka bir deyişle, besin deposunu muhafaza etmeye yarar.

Dolayısıyla, pratik önemi çok büyük olan seramik sanatı alanında, bedenden baş ideolojisine doğru benzer bir gelişim sürecine rastlıyoruz ki bu süreci başka alanlarda da gözlemleyebiliyoruz. Bu minvalde kültürel amaçlar için kullanılan kafa şeklindeki tas, manevi beslenmeyi sembolize eder ve düşmanın kafatasından su içen ilkel, kendi susuzluğunu gidermekten çok düşmanının gizli güçlerini ele geçirme derdinde olduğu bir gerçektir. Fakat aynı zamanda, Üst Paleolitik döneme ait kuru-kafa taslar, insanın geçici doğadan ve doğal beslenmeden kurtulma arzusunun ne kadar eskilere dayandığını ve sonunda ruh inancına ve ölümsüzlük ideolojisine evrildiğini gözler önüne serer.

"İlkel kafa kültü"nden kilise yapımında gözlemlediğimiz o ruhani kafa kültüne giden bir başka yol, sanat için daha ziyade zanaata ait olan seramikten daha önemliydi; bu yol, mezar anıtının ilkel ata direğinden ölünün portresine uzanan evrimidir; bu süreçte münferit ve kişisel olanın karakteristik ifadesi olarak kafa giderek daha önemli bir rol oynar. Kutsal direkten (kutsal ağacın yerine geçen) ölüyü temsil eden plastik ata figürüne uzanan bu evrim sırasında, kafatası direği Frobenius'un ona atfettiği büyük rolü oynasın ya da oynamasın, direğin temel formunda heykelin plastik prototipinin önümüzde durduğuna şüphe yoktur.[21] Ölülerin gerçek kafataslarının kullanımının –deyim yerindeyse en eski portrelerin– Frobenius'un benimsemeye meyilli gö-

---

[20] Fuhrmann'a göre (a.g.y.) sıvıları deri şişelerde saklamak gibi çok eski bir gelenek dilbilimsel olarak aynı temel anlayışa bağlıdır (Fransızca *outre = uterus; Bocksbeutel, Beutel* = Fransızca *bouteille*, İngiliz *bottle* [şişe]), öyle ki her bir şişe, meme ucu üste gelecek şekilde tabanı üzerinde duran bir memedir.

[21] Meringer'e göre, Almanca "Bild" (resim) kelimesinin orijinal anlamı muhtemelen yontulmuş direk (*Indogermanische Forschungen*) idi.

ründüğü kadar genel olup olmadığı yolundaki can sıkıcı soru, burada genel sorun kadar önemli değildir.[22] Direk (başka bir gelişim çizgisinde tapınağın destek sütunu hâline gelir), ağacın yerini almıştır; ağaç her yıl budandıktan sonra kendini yeniler ve böylece bitkisel yeniden doğuşun sembolü hâline gelir, tıpkı kurtçuk ve yılanın hayvanlar âleminin sembolü hâline gelmesi gibi. Ata direğinde ve onunla birlikte insan da bu gidişata uygun şekilde ağaca dönüşür ve insanlığın ağaçtan doğduğuna yönelik dünya çapındaki inanç, insanın kendini yenileyen ağacın içine bu şekilde girmesinin doğal bir sonucudur.[23] Böylece, kabaca oyulmuş direk, insansılaştırılmış ağacı temsil eder ve bu ağaç da gitgide insan suretine bürünür ve yontulmuş kafada son noktasına varırken, aynı zamanda mimaride sütun şeklini alıp tapınakta tecessüm eden ölümsüzlük kavramının taşıyıcısı hâline gelir.





Afrika'da bulunan kafa şeklinde bardak
Kurban tası, Dahomey, Fransız Batı Afrikası

---

22 "Kafatası heykeli" —yani, bir iskelet kafatasının kafaya modellenmesi— Yeni Gine'nin yanısıra Yeni Hebridler'de de bulunmuştur ve Yeni Mecklenburg'da bu şekilde modellenen kafatasları figürler üzerindeki kafalar olarak kullanılmıştır. Vatter (*Religiöse Plastik der Naturvölker*, s. 62) ilkel plastikteki kafanın çarpıcı şekilde aşırı büyük olmasını, vurgunun bedene yapıldığı Orinyasiyen kültürünün paleolitik heykelinin aksine, "kuvvetlerin otağının" kasten vurgulanması diye açıklar.

23 Her ikisi de kitonyan güçlere sahip görünen ağaç ve yılanın (kurtçuk) bu esasen ruhsal önemi, Küster'in haklı olarak işaret ettiği gibi, kahraman kültünde ve ona karşılık gelen anıtlarda ikisinin birleşmesine yol açmıştır. Yunan'daki ağaç kültünün kökeni Evans tarafından Girit etkisine atfedilir ("Mycennæan Tree- and Pillar-Cult", *Journal of Hellenic Studies*, 1901) Ferguson (*Tree and Serpent Worship*; Londra, 1872) bunun izlerini Doğu'dan alınan ilhamda aramaya çalışır.

Doğrusunu isterseniz, bizzat [Hz.] İsa sahiden direğe bağlı hâlde ölen ama yine de onunla sonsuza kadar yaşayan ve yeraltı dünyasının ejderhasını yenerek kitonyan yeniden doğuşun ötesine geçen ve gökyüzünün manevi mertebelerine yükselen bir "ağaca dönüşen insan"dır. Ve nasıl ki orijinal ahşap ağaç sütunlar mimari olarak daha dayanıklı taşta yaşamaya devam ediyorsa, sütun temelli tapınak da yükselir de yükselir, ta ki katedralde tüm dünyevilikten arınıp makrokozmik ölçekte gökyüzünü, mikrokozmik ölçekte ise başı sembolize eden üst kısmı temsil edene kadar. Buna rağmen, mezarı andıran kasvetli atmosferiyle kilise, hâlâ bir yeraltı meskeni olarak tasavvur edilir; nitekim (Fuhrmann'ın bir zamanlar belirttiği gibi) kilise yeryüzünde durmasına ve onun üzerinde dikilmesine rağmen prensipte yeraltındadır. Mimari yapı, gün ışığına çıkarılmış bir yeraltı mağarasını, deyim yerindeyse mağara ile ağacın (sütun) birleşimini temsil eder; başka bir deyişle o, yeryüzünden göğe doğru uzanan ve çeşitli gelişim evreleri, değişik mimari formlarda uygun ifadesini bulmuş olan bir ideolojinin ifadesidir. Bu formülasyonu son noktasına kadar taşırsak, inşa sanatına içkin olan bu iki eğilim, bir durumda, insan karnından evdeki (bağırsak sarayı) uzamsal tipe veya kalenin (Troya) koruyucu karakterine uzanır; diğer durumdaysa, vücudun üst kısmından (boyun, kafa) tapınak kulelerinin ilham verici stiline veya katedrallerin maneviyatına uzanır. Birinci durumda, koruyucu örtüsü (sıcaklık, kürk) ile hayvan ana-bedeni,[24] ikinci durumdaysa yapının insana has dikilme özelliği (kule) yapı için doğal ve ideolojik arketipi oluşturur; ve buna uygun olarak yapı ya bir hizmet binasıdır ya da kutsal bir yapıdır. "İdeolojik" arketip diyorum çünkü ev, tüm cismani sembolizmine rağmen, anaç korumanın doğasının salt bir kopyasından çok daha fazlasıdır: bunun çok ötesine geçmiştir ve anaç koruyucu örtüden özgürleştirmiş ve kendi bağımsızlığına kavuşmuş yaratıcı egonun simgesi haline gelmiştir.

Ancak, yeraltı mezarından ve onun göksel karşılığı olan kutsal yapıdan, yeryüzüne ve dünyevi meskenlere giden yolu izlemek için, tüm kültürel gelişim için önemine daha önce değindiğimiz mikrokozmikleştirmenin ideolojik saikini ele almamız gerekir. Bu saik çok eskiden beri gelen dünya merkezi anlayışıdır[25] ve dünyanın "göbeği" olarak tasvir edilmesi, kozmo-

[24] Fuhrmann *Haus* (ev) ile *Haut* (saklama), ve *ville* (şehir) ile *Fell*, *Hülle* (kürk, örtü) arasındaki dilbilimsel bağlantıları inceler (*Peru*, I, s. 27). 184.

[25] Örneğin, bu inanışa başkenti Cuzco'nun (= göbek) makrokozmik ölçekte burç işaretlerinin bir anıtı olarak, mikrokozmik ölçekte de erkek ve dişi yarımlar halinde planlandığı Peru ve Yeni Gine'de de rastlanır. İnka'nın bedeni, Cuzco yakınlarındaki

sun insansılaştırılmasını ifade eder ki eğer pratik-teknik gelişme de aynı şekilde ideolojisini bulacak idiyse bu insansılaştırmaya gerekliydi. Zira Omphalos kavramıyla sadece dinsel ve mitolojik inanışlar bağlantılı değildi. Bilimsel teknikler (örneğin, jeodezi ve mesafe ölçümü), şehirlerin ve yolların düzenlenmesi gibi pratik işler ve devlet ve ulus gibi dünyayı etkileyen ideolojiler, insandan dünya ölçeğine doğru makrokozmik genişlemeden çıkmıştır. Sanat meselesinden çok uzak olan bu özel alanlara burada değinmeyeceğiz, ancak bu önemli bağlantıların bilinmesinin, dolaylı da olsa sanatın anlaşılması üzerinde bir etkiye sahip olduğu gün yüzüne çıkmıştır; çünkü o, insandan dünyevi olana giden yolun doğrudan bir yol olmadığı, gökyüzünü ve bir bütün olarak dünyayı dolanan dolambaçlı bir yol olduğu yönündeki paradoksal gerçeği açığa vurur. Başka bir deyişle, dünyevi kültürün maddi değerlerle ürettiği her şey mikrokozmos ile makrokozmos arasında yer almakta, ancak ikisi arasındaki ideolojik ilişki sayesinde meyvelerini verebilmektedir. Dolayısıyla bu etkinin nasıl işlediğini, insan tarafından yaratılan gerçekliğin etnolojik veya sosyolojik incelemesi yoluyla keşfedemeyiz, ancak onları ortaya çıkaran, en saf biçimde dini geleneklerde tezahür eden ve sanatsal yaratımda somutlaştırılan ruh aracılığıyla keşfedebiliriz. Burada bile sanatın kendine özgü bir niteliği vardır; öyle ki sanat bir orta yolu, daha doğrusu bir aracılık rolünü benimser; bu rolle yalnızca hâkim ideolojiyi işlemekle kalmaz, aynı zamanda bizzat bu gelişme sürecini biçimsel olarak somutlaştırır. Bu nedenle, sanat meselesinin paradoksu, belli bir hâkim sanat üslubunun doğasının ancak onunla paralel diğer kültürel başarılara bakılarak, bunların ideolojik gelenekleriyle bağlantılı şekilde tespit edilebileceği gerçeğinde yatmaktadır; bu gelenekler de yine ancak sanatın doğasının anlaşılmasından türetilebilir. Çözümsüz gibi görünen bu açmazı, burada tüm etkili faktörleri eşzamanlı ve dönüşümlü olarak ele alarak, insan yaratıcılığı gibi çok karmaşık bir mesele üzerinden olabildiğince çözmeye çabalıyoruz.

Dünyanın merkezi olarak göbek kavramının kültürel işlevi ve daha özelde Yunanla bağlantısı açısından kısa bir incelemesini yapmadan önce, makrokozmik ölçekte kendini yüceltme olarak sanatsal yaratıcılık görüşümüzün olumsuz bir kanıtı olduğuna işaret edebiliriz. Bu kanıt, antik

---

Tampo tapınağına, yani Peru dünyasının göbeğine gömülmüştür, akciğerler, kalp ve bağırsaklar çıkarıldıktan ve vücudun kendisi mumyalandıktan sonra. (Fuhrmann: *Reich der Inka*; 1924). ; s. 26, 35).

Doğrusunu isterseniz, bizzat [Hz.] İsa sahiden direğe bağlı hâlde ölen ama yine de onunla sonsuza kadar yaşayan ve yeraltı dünyasının ejderhasını yenerek kitonyan yeniden doğuşun ötesine geçen ve gökyüzünün manevi mertebelerine yükselen bir "ağaca dönüşen insan"dır. Ve nasıl ki orijinal ahşap ağaç sütunlar mimari olarak daha dayanıklı taşta yaşamaya devam ediyorsa, sütun temelli tapınak da yükselir de yükselir, ta ki katedralde tüm dünyevilikten arınıp makrokozmik ölçekte gökyüzünü, mikrokozmik ölçekte ise başı sembolize eden üst kısmı temsil edene kadar. Buna rağmen, mezarı andıran kasvetli atmosferiyle kilise, hâlâ bir yeraltı meskeni olarak tasavvur edilir; nitekim (Fuhrmann'ın bir zamanlar belirttiği gibi) kilise yeryüzünde durmasına ve onun üzerinde dikilmesine rağmen prensipte yeraltındadır. Mimari yapı, gün ışığına çıkarılmış bir yeraltı mağarasını, deyim yerindeyse mağara ile ağacın (sütun) birleşimini temsil eder; başka bir deyişle o, yeryüzünden göğe doğru uzanan ve çeşitli gelişim evreleri, değişik mimari formlarda uygun ifadesini bulmuş olan bir ideolojinin ifadesidir. Bu formülasyonu son noktasına kadar taşırsak, inşa sanatına içkin olan bu iki eğilim, bir durumda, insan karnından evdeki (bağırsak sarayı) uzamsal tipe veya kalenin (Troya) koruyucu karakterine uzanır; diğer durumdaysa, vücudun üst kısmından (boyun, kafa) tapınak kulelerinin ilham verici stiline veya katedrallerin maneviyatına uzanır. Birinci durumda, koruyucu örtüsü (sıcaklık, kürk) ile hayvan ana-bedeni,[24] ikinci durumdaysa yapının insana has dikilme özelliği (kule) yapı için doğal ve ideolojik arketipi oluşturur; ve buna uygun olarak yapı ya bir hizmet binasıdır ya da kutsal bir yapıdır. "İdeolojik" arketip diyorum çünkü ev, tüm cismani sembolizmine rağmen, anaç korumanın doğasının salt bir kopyasından çok daha fazlasıdır: bunun çok ötesine geçmiştir ve anaç koruyucu örtüden özgürleştirmiş ve kendi bağımsızlığına kavuşmuş yaratıcı egonun simgesi haline gelmiştir.

Ancak, yeraltı mezarından ve onun göksel karşılığı olan kutsal yapıdan, yeryüzüne ve dünyevi meskenlere giden yolu izlemek için, tüm kültürel gelişim için önemine daha önce değindiğimiz mikrokozmikleştirmenin ideolojik saikini ele almamız gerekir. Bu saik çok eskiden beri gelen dünya merkezi anlayışıdır[25] ve dünyanın "göbeği" olarak tasvir edilmesi, kozmo-

[24] Fuhrmann *Haus* (ev) ile *Haut* (saklama), ve *ville* (şehir) ile *Fell*, *Hülle* (kürk, örtü) arasındaki dilbilimsel bağlantıları inceler (*Peru*, I, s. 27). 184.

[25] Örneğin, bu inanışa başkenti Cuzco'nun (= göbek) makrokozmik ölçekte burç işaretlerinin bir anıtı olarak, mikrokozmik ölçekte de erkek ve dişi yarımlar halinde planlandığı Peru ve Yeni Gine'de de rastlanır. İnka'nın bedeni, Cuzco yakınlarındaki

sun insansılaştırılmasını ifade eder ki eğer pratik-teknik gelişme de aynı şekilde ideolojisini bulacak idiyse bu insansılaştırmaya gerekliydi. Zira Omphalos kavramıyla sadece dinsel ve mitolojik inanışlar bağlantılı değildi. Bilimsel teknikler (örneğin, jeodezi ve mesafe ölçümü), şehirlerin ve yolların düzenlenmesi gibi pratik işler ve devlet ve ulus gibi dünyayı etkileyen ideolojiler, insandan dünya ölçeğine doğru makrokozmik genişlemeden çıkmıştır. Sanat meselesinden çok uzak olan bu özel alanlara burada değinmeyeceğiz, ancak bu önemli bağlantıların bilinmesinin, dolaylı da olsa sanatın anlaşılması üzerinde bir etkiye sahip olduğu gün yüzüne çıkmıştır; çünkü o, insandan dünyevi olana giden yolun doğrudan bir yol olmadığı, gökyüzünü ve bir bütün olarak dünyayı dolanan dolambaçlı bir yol olduğu yönündeki paradoksal gerçeği açığa vurur. Başka bir deyişle, dünyevi kültürün maddi değerlerle ürettiği her şey mikrokozmos ile makrokozmos arasında yer almakta, ancak ikisi arasındaki ideolojik ilişki sayesinde meyvelerini verebilmektedir. Dolayısıyla bu etkinin nasıl işlediğini, insan tarafından yaratılan gerçekliğin etnolojik veya sosyolojik incelemesi yoluyla keşfedemeyiz, ancak onları ortaya çıkaran, en saf biçimde dini geleneklerde tezahür eden ve sanatsal yaratımda somutlaştırılan ruh aracılığıyla keşfedebiliriz. Burada bile sanatın kendine özgü bir niteliği vardır; öyle ki sanat bir orta yolu, daha doğrusu bir aracılık rolünü benimser; bu rolle yalnızca hâkim ideolojiyi işlemekle kalmaz, aynı zamanda bizzat bu gelişme sürecini biçimsel olarak somutlaştırır. Bu nedenle, sanat meselesinin paradoksu, belli bir hâkim sanat üslubunun doğasının ancak onunla paralel diğer kültürel başarılara bakılarak, bunların ideolojik gelenekleriyle bağlantılı şekilde tespit edilebileceği gerçeğinde yatmaktadır; bu gelenekler de yine ancak sanatın doğasının anlaşılmasından türetilebilir. Çözümsüz gibi görünen bu açmazı, burada tüm etkili faktörleri eşzamanlı ve dönüşümlü olarak ele alarak, insan yaratıcılığı gibi çok karmaşık bir mesele üzerinden olabildiğince çözmeye çabalıyoruz.

Dünyanın merkezi olarak göbek kavramının kültürel işlevi ve daha özelde Yunanla bağlantısı açısından kısa bir incelemesini yapmadan önce, makrokozmik ölçekte kendini yüceltme olarak sanatsal yaratıcılık görüşümüzün olumsuz bir kanıtı olduğuna işaret edebiliriz. Bu kanıt, antik

---

Tampo tapınağına, yani Peru dünyasının göbeğine gömülmüştür, akciğerler, kalp ve bağırsaklar çıkarıldıktan ve vücudun kendisi mumyalandıktan sonra. (Fuhrmann: *Reich der Inka*; 1924).; s. 26, 35).

Doğu'nun kültürel açıdan yetenekli diğer Samilerinin aksine, sanatı bir kenara bırakın, maddi bir kültür bile üretmemiş, ancak ahlaki dinler kurma yolunda kendini tüketmiş olan Yahudi ırkıdır. Kültürel-tarihsel anlamda ele alındığında, bu gerçek, diğer ulusların yaratıcı etkinliğinin, üretken sanatçının psikolojisi hesaba katıldığında engellenmiş nevrotik bir üretim olduğunun anlaşılmasına ışık tutabilir. Yahudilerde sanatın yanı sıra eksik olan şey, ilk bakışta makrokozmos ile mikrokozmosun kültürel bağıntısı gibi görünür; bu bağıntının çeşitli ilişkileri ve ideolojileri içindeki izleri, antik Doğu'dan Klasik çağa, oradan da ta Hristiyan Ortaçağına uzanan süreçte kültürel açıdan faal bir etki olarak sürülebilir. Yahudi "Tanrı kavramında", Tanrı'nın yapay bir sembolü şöyle dursun, Doğulu hükümdarlar tarafından mikrokozmik ölçekte sembolize edildiği gibi, Tanrı'nın dünyevi bir temsilcisine yer yoktur; çünkü herkesin bildiği gibi, onun temsiline izin verilmemiştir. Yahudiler, Doğu kültüründen tapınak hariç kozmik ihtişamın dünyevi temsilinden hiçbir şey almadılar; hem onlara göre tapınak Tanrı'nın evi değildi, sadece onun kelamının, bir amaca binaen sinagogda bir araya toplanmış olan çocukları tarafından duyulabileceği bir yerdi. Yine de Eski Ahit, spesifik bir Yahudi zihniyeti tarafından değiştirilip yorumlanmış olmasına rağmen, eski Doğu'nun tüm manevi kültürünün bir özeti gibi okunabilir.[26] Bu kitabın ideolojisi bütün olan biteni insandaki iyi ve kötü içgüdülerin dışa vurulması diye "psikolojik" açıdan yorumlana bir ideolojidir; dolayısıyla bu içgüdüler, yasa ve yasak ve bunlara karşılık gelen ödül ve ceza kavramları açısından yeterince ifade edilebilir.[27] Antik Doğu makrokozmosuna özgü mitik dünya görüşüne karşı Yahudi tutumunun tipik bir örneğini, bizi daha yakın bir temamıza geri döndürecek olan Babil Kulesi hikâyesinde bulabiliriz. Bu bilindik hikâye (ki tam da seçildiği yer itibarıyla Doğu'nun kültürel merkezi olan Babil'e işaret eder), haddini aşınca ahlâken kınanmış olan insanın yaratıcı gücüne karşı apaçık bir bozguncu tutum sergilerken,[28] Yunan kültürü onun "kib-

---

26 Bkz. özellikle Alfred Jeremias: *Das Alte Testament im Lichte des alten Orients.*

27 Dini bir bakış açısından bakıldığında, bu tutum Mısırlı Ölülerin Yargıçları'nda önceden haber verilirken, Hıristiyanlığı da etkileyen Zerdüşt öğretisi, iyi ve kötü ikiliğini dünyayı yaratmanın manevi ilkesi mertebesine yükseltti.

28 Başka bir örneği, Babil-Sümer'deki Tufan anlatısının İncil'e geçerken ahlâkî açıdan "yeniden yorumlanmasını" *Selenglaube und Psychologie* (s. 110-18) kitabımda ele aldım. Burada yine İncil haddini aşan insanın cezalandırılacağını ve yeni yaratılışın Tanrı'nın eliyle gerçekleşeceğini buyururken, orijinal anlatı – bu bağlamda Kule hikâyesi de- pratikte ilahi yaratımla mukayese edilen bir insani yaratıma işaret eder.

rine" trajik bir tepki gösterdi. İncil geleneğine göre, tüm insan ırkı, tek bir ortak dille, tanrılara meydan okuyan ve bu durumun bir sembolünü bir *şehrin* inşasında bulan bir potansiyele kavuşturulur (Tekvin xi, 4). Bu şehirde inşa edilen kulenin tepesi "göğe erişmektedir". İnsanı, kozmosun yaratıcısı olan Tanrı'nın yanına kültürel yaratıcı olarak koyan bu muazzam plan, bildiğimiz gibi, halkın dilini "karıştıran" ve "onları yeryüzünün dört bir köşesine dağıtan" Yehova tarafından boşa çıkarılır. Biz bu "dillerin ayrılması" konusunu daha sonra ele alacağız. Burada biz, İncil hikâyesinde ideolojik olarak reddedilen kulenin inşasının hem mikrokozmik hem de makrokozmik sembolizmiyle ilgileniyoruz.

Roscher (a.g.y., III, s. 9) İncil'deki anlatımda, yedi katlı devasa kulesiyle Babil'in ancak "orbis terrarum"un [yerküre sahnesi] merkezi ve tüm insanlığın orijinal evi olarak anlaşılabileceğine inanır. Teorisini desteklemek için, I. Hehn'in yedi rakamı üzerine yazdığı bir kitaba atıfta bulunur.[29] Bu kitapta Babil'in kat kat kuleleri kozmosun sembolleri olarak yorumlanır ve en tepede oturan tanrı kozmosa egemendir. Roscher tahtın muhtemelen dünyanın merkezi olarak tasarlanıp tasarlanmadığına dair bir soru da ekler ve kulelerin adlarının buna uygun olması gerektiğini düşünür ("Yedi Evrenin Evi" vb.). Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, antik mimaride önemli bir form olan yedi katlı kulenin kökeni, E. Hommel tarafından boyun omurgasının yedi katmanlı yapısına dayandırılır, baş da onu taçlandıran kubbe yerine geçer. Şimdi, Roscher'in bu binayı dünyanın veya yeryüzünün merkezî noktasının işareti olarak tasavvur etmesi, söz konusu binanın makrokozmik bir karşılığını sunuyor gibi görünmektedir. Aynı zamanda, insanın manevi yükselişinin bu kozmik sembolleri –dünya kuleleri– mikrokozmik yoruma göre tam da dünyanın göbeği, merkezî olarak kabul edilen noktalara dikilmişti. Şayet insanın doğanın üzerine yükselmesi haklı çıkarılacaksa, bu yükselişin mimari işareti, dünyanın göbeğinin başlangıçta öyle göründüğü kitonyan-hayvan sembolü üzerine dikilmek zorundaydı.

Burada yine makrokozmosu insancıllaştırma (mikrokozmikleştirme) sürecindeki dönüm noktası olarak Yunan, kült merkezlerinin (özellikle Delfi) gelişiminde, insanın kitonyan bağımlılıktan manevi bağımsızlığa kadar uzanan tüm gelişim aşamalarından geçmiştir. Ejderha Python'un mezar taşı olarak daha önce karşımıza çıkan Delfi Tapınağı'ndaki Omphalos (gö-

[29] Hehn: *Siebenzahl und Sabbat bei den Babyloniern und im Alten Testament*. Yedi rakamının genel anlamı daha sonra ele alınacaktır.

bek taşı), E. Maass'ın görüşüne göre,[30] Toprak Ana'nın en eski sembollerine ve tapınaklarına aittir, çünkü kubbeli biçimi ve bunun sağlandığı açıklık, rahmi (uterus) akla getirir. Diğer yazarlar,[31] Omphalos'un toprak ana (Ge) ile olan bu bağlantısını reddetseler de onun mezara benzeyen biçimi (Rohde'nin kitabı *Psyche*, I, s. 132'de zaten dikkat çektiği) hâlâ açıklanmayı beklemektedir; zira dünya-göbek fikrinin anlamı (birazdan gösterilecek olan) zikrettiğimiz yazarın, bu minyatür Tholos'un yalnızca bir yanlış anlama ve masallar yüzünden dünyanın göbeği –yani merkezi– olarak adlandırılmaya başlandığı yolundaki sözüyle gizlenemez. Geleneklere uyarsak, toprak tanrıçasının eski kutsal hazinesi olan "göbek" taşının (Omphalos), Apollon Tapınağı'nda bulunduğunu anlarız; bu tapınakta tanrı toprağın ruhu (ejderha) Python'u öldürdükten sonra, tahtını görevden alınmış ibliskâhinin mezarının üzerine kurmuştu; kısacası bu, toprak ananın rahmini simgeleyen, mezar şeklindeki dünya merkezine (göbek) yerleştirilmiş ve zihinsel ışık tanrısının (kehanet tanrısı) şanına adanmış bir başka bina örneğidir. Yalnızca bu formülasyondan hareketle, aydınlığa kavuşturulan hususlara dayanarak, geleneksel anlatımlarda yan yana bulunan çelişkileri, kitonyan bağımlılığına karşı kazanılan zaferden manevi bağımsızlığa uzanan aynı gelişmenin parçası olarak açıklayabileceğimiz gün gibi ortadadır.

Öte yandan bu gelişme, aynı zamanda, tam da dünyanın göbeği kavramının neden antik kültür-milletler arasında bu kadar önem kazandığına ışık tutmaktadır. Bu sorunun yanıtı, birey (mikrokozmos) ile evren (makrokozmos) arasındaki bir bağlantının tüm ilkel biyolojik sembollerinin arasında yalnızca göbeğin bu *bireysel* sembolik anlama sahip olduğu gerçeği göz önüne alındığında bulunur. Kendi kendini yaratan bir güç olarak tinselleştirilmiş biçimiyle söz konusu sembolik anlam, nihayetinde bir insani dünya-sistemini ortaya çıkarır. Zira rahim, anne bedeni, hatta göbek bağı bile, egonun dışında sürekli var olan parçalardır ve deyim yerindeyse bağımlılığın simgeleridir; göbek ise, bu asli bağlantının tek işareti olarak *bireyin kendisinin* bir parçası olarak kalır.[32] Bu nedenle, sembolik olarak yorumlandığında göbek, hem insanın hayvani kökeninin hem de benliğinin ve bağımsızlığının görünür işaretidir; evrenle kaybolan bağ olarak göbeğin sembolik anlamına uygun şekilde, bu noktada insan, kozmosla ye-

30 *Österreichische Jahreshefte*, XI (1908), s. 10 ve sonrası.

31 Örneğin Farnell, *Cults of the Greek States*, IV (1907), s. 303.

32 Rudolf Meringer'in *Nabel* (göbek) ile *Narbe* (yara) arasındaki dilbilimsel ilişkiye değindiği makalesi: "Omphalos, Nabel, Nebel" (*Worter und Sachen*, V; 1913).

niden birleştirmek, hatta kendisini kozmosun içinde büyütmek için kendi dünya sistemini kurmaya başlar. Ayrıca göbeğin hayati öneme sahip organlara (karaciğer, diyafram) yakınlığı sebebiyle ruhun (yaşam gücünün) otağı olarak da görülebileceği gerçeğini (ki etnolojik verilerle kanıtlanmıştır bu, bkz. Roscher) göz önüne aldığımızda göbek inanışının itici gücünün ruhun ölümsüz güçlerinin anne rahminden (mezar) bireye aktarılmasında yattığını da keşfetmiş bulunuyoruz.





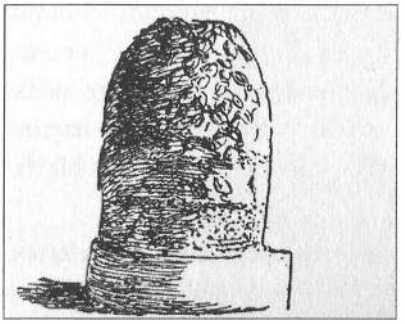
Yeni Gine ve Yeni Zelanda'dan ata figürleri başın önemini gösterir.

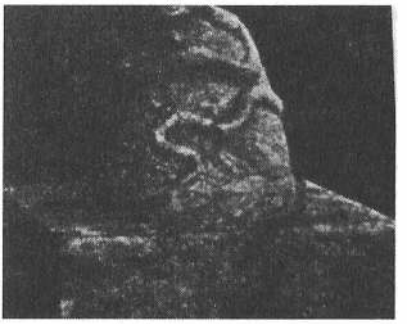
Ancak eski Yunan'da ideolojik anlamda kendini tamamladığı haliyle yaratıcı sürecin bu insancıllaştırılması yoluyla, Klasik kültürün gelişmesinde dünyanın göbeği fikrine atfedilen pratik önemi anlayabiliriz.

Eğer erken dönem Doğu'nun dünya resmi, karasal coğrafya için model teşkil eden "göksel coğrafyaya"[33] yöneldiyse, burada dünya, Omphalos kavramının yardımıyla insancıllaştırıldı; yani bu semavi coğrafyayı bir beşerî coğrafya takip etti ve bizim dünyevi coğrafyamız ilk defa bu beşerî coğrafya sayesinde mümkün oldu. Nitekim dünyanın göbeği ilk başta yalnızca belirli bir ülkenin merkezi olarak kabul edildi ve bu nedenle, hiçbir ilkel kültürün sahip olamayacağı bir coğrafi bilginin var olduğu kabul etmemize gerek yok. Ancak daha sonraki bir tarihte ve iktidara gelmiş uygar ırklar arasında ülkenin göbeği dünyanın göbeği hâline geldi ve bu göbek üzerine onların kozmik hırslarını simgeleyen bina dikildi; çünkü o, insanın kendini göbekten "yaratıcı bir şekilde" inşa ettiğini temsil ediyordu. "Omphalos" taşında, annenin (Toprak) rahminden doğan insanın göbeği, bir bakıma artık annenin bedenini değil de kendi bedenini simgeleyen bir yapı formunda büyür. Tapınak formunda o, bir yaratıcının yüce gücüne yönelik insani bir övgü olarak yorumlanabilir; ama dünyevi şehri taçlandıran bir "gökdelen" olarak o, Babil hezimetinin İncil'deki anlatısının bir ahlaki kınama niteliğinde olduğu insan kibrinin bir ifadesiydi. Yapılan işi boşa çıkaran dillerin birbirine karışması, onu, ırkların kendilerini dünyanın merkezinde (örneğin "Orta İmparatorluk" olarak Çin) konumlanmış olarak tasavvur etmeleri gerektiği bir ulusun ya da devletin ideolojisinin bir sembolü –gerçekte bir kaynağı değilse de– olarak görmemiz gerektiği konusunda bizi uyarır. Aslında hangi şehrin imparatorluğun ve dolayısıyla dünyanın gerçek merkezi olmaktan gurur duyacağı

[33] Bkz. *Eberhard Schrader: Die Keilschriften und das Alte Testament*, üçüncü baskı, Zimmern ve Winckler tarafından gözden geçirildi (Berlin, 1902-3), s. 158: "Gördüğümüz gibi, her tanrının kendi *τεμένος*'u, kendi tapınağı, kendi gök parçası vardı; ve bu nedenle, aynısının yeryüzünde de olması gerekliydi. Bu parça onun ülkesidir, alanı onun tapınağına aittir... Gökyüzünün bir aynası olarak yeryüzü (ya da gerçekte, tam tersi) fikrinden hareketle, Doğu'da tekrar tekrar karşılaşılan ve amacı her bir ülkeyi müstakil bir bütün olarak temsil etmek olan ülkelerin bölünmesi ortaya çıktı. İnsan kendi içinde bir mikro evrendir ve toprak-birimi de böyle olmalıdır. Dünyanın kendisi gibi, bu özel parçası da gökyüzünün ayrı bölümlerini yansıtmalıdır. Ve tanrılar nasıl yukarıda hüküm sürüyorlarsa, ülkenin kendi bölgelerinde de hüküm sürerler ve onların yapıp ettikleri ve ülkenin kaderini tayin edişleri, göksel hareketlerinde gözlemlenebilir, tıpkı onların işlerinin en küçük mikrokozmosta, yani insanda gözlemlenebildiği gibi. Böylece burçlar ortaya çıkmıştır."

konusunda şiddetli anlaşmazlıklar söz konusuydu. Antik Yunan'da Delfi ve Branchidz için de bu geçerliydi;[34] keza eski Judea'daki Kudüs ve Shechem şehirleri için de; ve bugün çok büyük devletlerimizin çeşitli başkentleri için de bu durum geçerlidir.[35]





Delfi'deki mermer Omphalos'lar

Münferit dünya göbeğinin coğrafi-politik açıdan daha fazla ideolojikleştirilmesi için, onun belirli bir yerde konumlandırılması önemlidir. Roscher söz konusu yeri, "zirve yeri" (*Höchstlage*) diye adlandırır. Her ne kadar Omphalos'un ülkenin en yüksek noktasında konumlandırılması fikri (çok yaygın), az önce izini sürdüğümüz gelişmede yalnızca bir ara bağlantı gibi görünse de daha sonra olanları anlamak istiyorsak, ona dair bilgi sahibi olmamız zaruridir. Nitekim Delfi bağlamında, Roscher şimdilik şu sonuca varmıştır: Gerçek göbek olarak kabul edilmesi gereken şey, Omphalos (merkez) taşları değil, kâhinlerin içtiği kehanet gücü taşıyan kaynak suyunun aktığı toprak yarıktır. Onun yanında dikilen konik taş, bu durumda

---

[34] Muhtemelen Homeros'un doğum yeri olma şerefine mazhar olmak için yedi Yunan şehri arasındaki ünlü rekabet, küçük milletler arasındaki bu tür bir rekabetin bir örneğidir; ayrıca İlyada"ya göre bu beraberinde Troya savaşının felaketini de getirmiştir (zikrettiğimiz destandaki Paris'in elması üzerindeki çekişmeye dair efsanevi girizgâhı düşünün).

[35] Buna ilginç bir örnek olarak, Paris'in yüzyıllar boyunca Fransız imparatorluğunda sahip olduğu merkezi önemini ele alalım. Bu önem, antik Kelt dünyanın göbeğinin, biraz daha kuzeydeki Carnutes bölgesinden, Hı-ristiyan Ortaçağı'nda Paris ve Saint-Denis'e kaymasına bağlanmalıdır (bkz. L. Olschki: *Der ideale Mittelpunkt Frankreichs im Mittelalter, Wirklichkeit und Dichtung*; Heidelberg, 1913. Ayrıca, J. Loth: "L'Omphalos chez les Celtes", *Revue des Etudes anciennes*, Cilt XVII, 1915). A 192

sadece tapınak ziyaretçilerini kutsal yere yönlendirmeye hizmet edecekti. Omphalos araştırmasının kültürel ve arkeolojik boyutlarına girmeden, korumuzun amacı açısından şu husus hatırlamak yeterli olacaktır: Dünyanın göbeği fikri, ister bir yarık ister bir mezar olsun, başlangıçta tamamen kitonyan bir fikirdi. Bu nedenle, söz konusu yeri işaretlemek için Omphalos taşının kullanılması, doğal bir oyuk olarak göbeğin üzerinde ideolojik bir yükselmeyi ifade eder; bu taş aynı zamanda göbeğin "sanatsal" bir temsiline de karşılık gelir. Konik olarak tasarlanmış bu göbeğin,[36] peyzajdaki en yüksek noktasına taşınması, mimari alanda yarık veya mezar üzerine dikilen tapınakta kendini gösteren aynı yükselme eğiliminin başka bir ifadesinden ibarettir.

Roscher tarafından toplanan materyali bu bakış açılarından incelersek, Samiler arasında da yaygın olan dünyanın göbeği için seçilen zirve noktası fikrinin kutsal binaların dikilmesiyle bağlantılı olduğu hemen ortaya çıkar; öte yandan daha köklü olan batık dünya göbeği fikri, dünyevi şehir (ve yol) planlamasının temeliydi. İlkinin en bilindik örneği –Yunanistan'dan sonra– Filistin'dir. Filistin'in başkenti Kudüs, Omphalos anlamı bakımından Delfi'yi bile geride bırakır. Delfi, yaklaşık bin yıl boyunca genellikle Akdeniz ülkelerinin sakinleri tarafından dünyanın kutsal göbeği olarak kabul edildi, ancak Roscher'e göre, Kudüs'teki Omphalos'un varlığının en az iki yüzyıl önce uzandığı kanıtlanabilir ve o, Ortaçağ boyunca ve günümüzün Siyonizmine kadar etkili olmuştur. En önemli dünya dinlerinden en az üçü için –Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam– Kudüs her zaman en yüksek dereceden kutsal bir mekân olagelmiştir. Peygamberler İşaya ve Hezekiel, Yeruşalim'in ülkeler arasındaki konumunu ve zirvelerin zirvesi olarak Yehova'nın mabedini över. Bu zirve noktasıyla, Kudüs'ün ve Tufan'a yakalanmaktan kurtulan tüm Filistin arasında bir bağlantı söz konusudur ve dolayısıyla yalnızca insanlığın Tufan'dan sonra yeniden doğuşu değil, aynı

[36] Omphalos taşının kubbe şeklini göbek olarak anlamı ile bağdaştırma çabası, tıbbi açıdan, yeni doğan bebeğin göbeğinin ilk bakışta aslında biraz koni şeklinde olduğu fikrine yol açmıştır (P. Näcke: *Arch. für Krim. Anthrop.*; 1912; s. 350). Ancak böyle bir sanat eserinin bu "gerçekçi" açıklaması, ideolojik yoruma işaret eden karmaşık gelenekler açısından geçerli olmayacaktır. Zira sonuçta göbeğe konik bir şekil veren ve onu yukarı diken yükselme eğilimi de göz önünde bulundurulduğunda, her şeyden önce rahim, mezar, göbek bağı ve göbeğin simbiyotik bir temsili ile karşı karşıya olduğumuz anlaşılır. Göbek bağının temsili gibi görünen şeylere aslında birçok Omphalos taşında rastlanmaktadır; ve eğer bunlar aynı ölçüde yılan diye yorumlanabilirse, aynı yeniden doğuş anlamı söz konusu olacaktır (bkz. Resimler).

zamanda ilk insanın fiilî doğumu da bu yüksek yerdeki göbeğe atfedilir ve sonunda burası Cennet ile özdeşleştirilir (bkz. Roscher'in Âdem efsanesindeki Omphalos üzerine tezi).



İki Kelt Omphalos'u

Kutsal binaların dağların tepelerine dikilmesine yol açan zirve göbeğinin bu makrokozmik uyumlu konumunun aksine, özellikle Akdeniz'in Romalı ırkları (Etruria, Latium) tarafından şehir inşasında uygulanan bir usul söz konusudur. Bu usule göre, şehir daha önce işaretlenmiş, *mundus* adı verilen bir merkezin etrafında inşa edilir. Bu merkez, müstakbel şehrin geometrik merkezini oluşturan dairesel bir çukurdur ve bu çukura tüm meyvelerin ve diğer kutsama hediyelerinin ilk semereleri dökülür. Bundan sonra yeni şehrin sınırları, bir kazıma ritüeliyle merkez olan *mundus*'un etrafına çizilen dairesel bir sınır çizgisiyle belirlenir. Alt kısmı "*Dis Manibus*" (ölülerin ruhlarına ve yeraltı dünyasının tanrılarına adanan) diye kutsanmış çukurun kendisi (*fossa*), daha sonra *lapis manalis* adı verilen yuvarlak bir taşla doldurulup kapatılır. İmdi, Roscher, *mundus*'u, dünyanın göbeğinin özel bir formu olarak değerlendirmektedir ve burada dünyanın göbeği, prensipte dairesel olan şehir duvarlarının ve hendeklerin ona uyduğu yuvarlak bir çukur olarak temsil edilmektedir. Roscher –eskilerin yaptığı gibi– *mundus* ve *urbs* ifadelerini birleştirmenin bile mümkün olduğunu düşünür; çünkü

daha önceki anlayışa göre dünya, "orbis terrarum" ve ufuk (gökyüzü) gibi yuvarlaktır ve yeraltı dünyasının, alt *mundus*'un da buna uyumlu olması için aynı şekle sahip olması gerekir.

İtalyan şehir inşa etme ritüelinin ifşa ettiği *mundus* hakkındaki bu yorum, ev inşa etme gibi şehir inşa etmenin de yeryüzüyle sembolize edilen karın sembolizmine (alçak göbek) dayandığı, göksel maneviyatı simgeleyen tapınağın ise yüksek göbek üzerine dikildiği yönündeki görüşümüzü tamamen doğrular. Bu açıdan bakıldığında sadece ev, yerden kalkıp üst, yüksek benliğin temsilcisine uzanan tapınaktan daha çok, anaç korumanın temel karakterini taşır. Öte yandan, tüm egonun yaratıcı şekilde kendini yükseltmesi, evin mimarisinde bile ifadesini bulur, her ne kadar evin temeli ve yeraltı mahzeni yerin altına inse de.[37] Benzer şekilde, evlerin bir bileşimini temsil eden kent, bazı anaç özellikleri kesinlikle korumuştur,[38] her ne kadar burada da kendini genişletme ve ulusal rekabet gibi faktörler yavaş yavaş bu tabloyu ticaret ve iletişimin pratik eğilimleri doğrultusunda değiştirse de. Belki de kule bu dönüşümün en eski sembolüdür, çünkü orada artık Tanrı'nın evine değil de şehir planlamasının amacı ve merkezi olarak küstah gökdelene rastlarız. Yine de bu insan kentinin ve onun simgesi olan kulenin bile dünyanın göbeğine dikilmiş olması bakımından eski makrokozmik anlayışla bir bağlantı –göbek bağı da denilebilir– devam etmektedir. Dünyanın bu insanileştirilmesi, daha

---

37 Beş yüz yıl önce Batı Almanyalı Yahudi bir doktor tarafından İbranice yazılmış bir tıp ansiklopedisinde iki anatomik çizim yer alır: biri insan vücudunun önden bir kesitini sunar, diğeri ise her birinde insan vücudunun bir organı saklanmış olan katlara ve odalara bölünmüş kule benzeri bir evi (Max Hirsch, *Archiv für Frauenkunde*, III, 1917, s. 129).
Evin insansı sembolizmiyle ilgili bol materyal için bkz. Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols* (Berlin, 1912)
Bu "insanın temel yapısıyla kurulan ilişki" en saf hâliyle Çin mimarisinde korunur; burada, kutsal yapılarda makrokozmos olarak insan, neredeyse dünyayı dolduruyormuş gibi temsil edilir: tapınağın orta kapısı başa karşılık gelir; iki yan kapı ise kollara ve bacaklara karşılık gelir vb. (Fuhrmann: *China,* I, s. 23). Bunun aksine, Çin'in seküler binası, Doğa ile uyumlu bir dayanışmanın ifadesi gibi görünmektedir. O. Sirén'e göre, zengince süslenmiş pagodalarda bile, Avrupa yapılarında olduğu gibi yeryüzünden süzülerek yayılan geometrik bir soyutlamanın karşısında değil de topraktan filizlenip serpilen bir çeşit egzotik bitkinin önündeymiş gibi hissedersiniz kendinizi (*History of Early Chinese Art*, Cilt IV, 1930). Yalnızca Gotik mimari, mimarinin bu iki doğal ilkesini en güzel birkaç katedralinde birleştirir.

38 Bir şehrin kuşatılması ile bir kadının elde edilmesi arasındaki sembolik yakınlığın Ortaçağ türkülerinde işlenmiştir, bkz. benim kitabım *Um Städte werben.* Bu tema Troyalı Helen destanında da rol oynar.

sonraları Omphalos'ların, Atina ve Roma'nın bize devrettiği milyon taşlarına dönüşmesini de açıklar. Peisistratidler tarafından 6. yüzyılın sonlarına doğru dikilen ve kabaca şehrin ortasında duran on iki tanrının sunağı, yalnızca dinsel bir merkez olarak değil, her şeyden önce Atina ve Attika'nın tüm sokak ve yol sistemi için merkezî bir milyon taşı olarak da işlev gördü. Benzer şekilde Roma'da da şehrin ortasında, Forum Romanum'da, Konstantin'in "Umbilicus urbis Roma"sı [Roma Şehrinin Göbeği] ve İmparator Augustus tarafından M.Ö. 28'de yaptırılan "Milliarium aureum" [Altın Milyon Taşı] duruyordu. Bu anıtlardan ilki şehrin ve imparatorluğun merkezi, ikincisi ise tüm Roma yol sisteminin temel milyon taşı sayılıyordu.

Kasabayı ve kırsalı şehrin merkezinden çevreye doğru düzenlemeyi öngören bu gelenekler, bir kez daha dünyanın mikrokozmik ölçekte insan temelindeki kültürel gelişimini yansıtır. İlk mitolojik çalışmam *Kahramanın Doğuşu Miti*'ni (1909) yazma sürecinde, mitik doğum efsanelerini materyal olarak kullandığım kahramanların çoğunun aynı zamanda şehirlerin kurucuları olarak ünlenmiş olması beni etkiledi. Bu gerçek ile mevcut temamız arasındaki bağlantı şu türden bir şey gibi görünüyor: Kahraman şehir kurucusu, başıboş bırakılmış ve genellikle hayvan bir sütanne (Roma dişi kurdu gibi) tarafından emzirilen bir bebektir; bu nedenle, bir yandan çok küçük yaşta anne korumasını kaybetmiştir ve bu mahrumiyeti kurduğu şehirde telafi ederken, diğer yandan bu koşulların gereği olarak kendini yaratıcı bir şekilde geliştirmeye mahkûmdur. Bu türden en eski edebi gelenek Sümer kültürünün Sami fatihi Kral Sargon (yaklaşık M.Ö. 2800) sayesinde günümüze kadar gelmiştir; bu kişi bir yazıtta kendisinin Sümerli tanrıların annesinin kimsesiz oğlu olduğunu ve dolayısıyla Sümer halkının meşru kurtarıcısı olduğunu ileri sürer. Aynı gariban efsanesi, Yahudi milletinin lideri [Hz.] Musa'ya da atfedilir. [Hz.] Musa da benzer şekilde iki kültürün birleşmesinin bir ürünüdür. Bu efsanelerin en ünlüsü ise kazazede ikizler Romulus ve Remus tarafından Roma'nın kurulmasıdır. M.Ö. 753'te Etrüsklere karşı bir sınır karakolu olarak kurulduğu söylenen Roma'nın kuruluşuyla ilgili bol miktarda gelenek, şehirlerin kuruluşunu belirleyen fikirleri, Roma ulusu tarafından dünya hükümdarlığıyla somutlaştırılan fikirleri yeniden şekillendirmemizi sağlar.

Roma imparatorluğunun başkentinin kuruluş efsanelerine yedi rakamı damgasını vurmuştur; bu rakam daha önce belirttiğimiz gibi hem yüksek benliğin bir izdüşümüne hem de onun yaratıcı temsiline isnat edilir ve onu ifade eder. Nitekim Roma'nın yedi tepesi, E. Hommel'in öne sürdüğü

gibi, her biri kendi adını (*Palatium*, *Cælius* vb.) taşıyan yedi katlı sema anlayışına dayanır ve bu önerme İncil'in ilk yedi kralı bağlamında Romulus efsanesiyle bağdaşmasından destek alır. Romulus, yedi kralın ilkidir. Kabil gibi bir şehir kurar, bu şehre adını verir, kardeşini (yine Kabil gibi) öldürür ve (ilk şehre adını veren) Enoch (Hanok) gibi göğe yükseltilir. Daha da geliştirilebilecek olan bu benzerlik, ilk mimarın ve şehir kurucusunun anne kaybını telafi etme dürtüsüyle inşa faaliyeti yürüttüğünü[39] ama bunu tanrısal bir şekilde yaptığını göstermesi açısından önemlidir; yani psikolojik dille konuşursak, kendisini manen yeniden yaratma eyleminin kozmolojik bir kavrayışıyla bunu yapar ve buna uygun şekilde yaratımına kendi adını verir. Bu bakış açısından bakıldığında, evrenin mimarı olarak gökyüzü tanrısı fikri anlaşılır hâle gelir: tanrının evreni inşa etmesi gibi insan da şehri inşa eder. Alexander Polyhistor'a (M.Ö. 80 dolayları) göre şehir kurucu Enoch, aynı zamanda astrolojinin de mucididir ve Atlas ile özdeştir –aynı şekilde oluşturulmuş bir dizi eklemin (boyun omurunun) en üstteki, yedinci ve sonuncusu; nitekim (Tekvin v, 21-4) o aynı zamanda "[Hz.] Âdem'den sonra yedincidir" ve bu itibarla birinci dünya haftasını sona erdirir.[40] Hommel'e göre, yedi kollu şamdan figürlerinin yer aldığı Hanuka festivali, muhtemelen, Enoch'un göksel gizemlere mazhar oluşunun ve göksel şehre nakledilmesinin yıldönümüdür. Ancak Romalılar yedi tepe ve yedi kraldan oluşan şehirlerinde yedinci gezegenin tanrısı Saturnalia'nın bayramını hemen hemen bu sezonda kutluyorlardı ve yedi gün önce de Septimontium bayramı –yedi kat semaya karşılık gelen yedi tepe– kutlanıyordu.

Sıradan vatandaşların günlük yaşamını bile etkileyen bu makrokozmik bağlantıların yanı sıra, kent kurma efsanesi, sanat yapıtında kendi kendini yaratıcı biçimde ebedileştirme kuramımız açısından temel öneme sahip olduğu anlaşılan bir insani dürtüyü de içerir. Şehir kurucuları Romulus ve

---

39 Anne hayvan, yalnızca Roma'nın kuruluşunda değil, aynı zamanda, örneğin, Aneas'ın Latium'da kendisine "Troya dişi domuzu"" tarafından işaret edilen yerde, yeni bir Troya'nın kuruşunun tanıdık öyküsünde de rol oynar. Benzer şekilde, Epirus bölgesinde, Hellenus, Xanthos çayının sol kıyısında Byopator (sığırların yuvası) şehrini kurarken, efsaneye göre, bir inek oracığa yatarak Hellenus'a rehberlik etmiştir (Krause: *Trojaburgen*, s. 282).

40 Enoch'un boyun omurunun yedincisini simgelemesi gibi, insanlığın İncil'deki ilk babası Âdem de, popüler gırtlak tanımıyla "Âdem elması" diye boyunda konumlandırılmıştır. Ama yedi boyun omurunun en üstteki kozmik açıdan gezegenlerin en yükseğine tekabül eder ve daha sonraları ona, Yahudilerdeki haftanın yedinci gününün adı verilmiştir (Şabat, *Saturni dies*, Cumartesi).

Kabil'in kardeş katlinin lanetini taşıdıklarını belirtmiştik ve bunda çok eski ve yaygın bir âdet olan yapı kurbanının yansımasını görmek kolaydır.[41] Birçok ilkel halk tarafından hâlâ uygulanmakta olan bu çok eski âdetin izleri, doğrudan kendi mimari süslememizde bulunabilir; bu âdet yaşayan insanları –tercihen yeni doğmuş çocukları– yeni yapıların temel duvarlarının altına gömmeyi içeriyordu. Herhangi bir gelenekte bu âdetin kökenine dair hiçbir ipucu bulunmamıştır. Rudolf Kleinpaul, bu gömülen kişileri gerçek anlamda "kurban" diye nitelendirmeyi reddeder, çünkü tarihin o evresinde yeni yapıda kurbana ihtiyaç duyacak herhangi bir koruyucu ruh veya tanrı yoktu; Kleinpaul buradaki niyetin ruhlar yaratmak, bir başlangıç yapmak olduğunu ileri sürer. Ne var ki yaratıcı gücün derin anlamı itibarıyla, bu "ev ruhlarının" kurban diye nitelendirilmesi akla yatkındır, çünkü onlar, yaratılan her şeyin, eğer yaşama kapasitesine sahip olacaksa, varlığını yok edilen bir hayata borçlu olduğu fikrinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Hangi yönden bakılırsa bakılsın, yapı kurbanı âdeti, mimarlık ve prensipte tüm diğer sanat yaratımlar meselesinin dualist doğasını bir kez daha doğrular. Her şeyden önce bu âdet, hem anne sembolü olarak hem de binanın içinde yeni bir hayata kavuşabilsin diye yatırılan çocuğun mezar yeri olarak eve güçlü bir ışık tutmaktadır. Dahası bu âdet, yapının doğal süreçlerin salt bir kopyası (taklidi) olarak tasarlanmadığını, ruhen yeniden yaratılışı temsil ettiğini ve bunun, yapıyı canlandırmak için ruhunu özgür bırakan, duvarlarla çevrili kişinin ölümüyle mümkün olduğunu açığa vurmaktadır.

Tahmin edileceği üzere, yapı kurbanı âdeti de aynı şekilde yaratıcı bir tinselleşme sürecinden geçmiştir ve bunun izleri bugüne değin ulaşan mimari süslemede görülmektedir. Bir yetişkinin veya çocuğun bütün vücudunu yeni bir yapıya duvarlarla kapatmaktan sonra, birçok yerde sadece başın gömülmesi gelenek hâlini aldı, Yukarı Paleolitik dönemde olduğu gibi. Hatta eski Roma efsanesinde anlatılan tarihî açıdan önemli bir vakayı da biliyoruz. Söz konusu efsaneye göre, Tarquinius Superbus'un saltanatı sırasında Capitol'deki (şehrin başı) Jüpiter Tapınağı'nın temellerinde bir insan kafası (*caput toli*) bulunmuş. Kleinpaul'un öne sürdüğü gibi, bu kafa muhtemelen oraya kasıtlı olarak yerleştirilmişti ve öyle rastgele bir parça değildi. Bu görüş, sa-

[41] Hiç şüphesiz *mundus* içine konan ilk meyvelerin adak olarak sunulması yapıya sunulan böyle bir kurbanı da temsil ediyor. İlkel toplumlarda –örneğin Hawaii'de– bir adam, ahşaptan bir tanrı suretinin yapımına yarayan bir ağaç kütüğünün yanına gömülür ve Kalebue'nin (Doğu Kongo) maskı ölü kültündeki olağanüstü sihirli güçlerini, ancak bir kölenin kurban edilmesiyle kazanırdı (Vatter, s. 41).

dece Akdeniz'de değil, aynı zamanda İskandinav kültüründe de gerek kutsal gerekse dindışı binalarda saklanan hayvan ve insan başlarından oluşan süslemelerce de doğrulanmaktadır.[42] Bunların sanatsal öncülerinden, Vitruvius tarafından bile öldürmek yerine utandırmak için halka teşhir edilen köle modelleri olarak yorumlanan karyatitlerdden daha önce bahsetmiştik. P. Sarasin onları kesinlikle yapı kurbanının yansımaları olarak tarif eder; bu savı için dayandığı kanıt ise "Minahassa'da bulunan karyatit sütun biçiminde kazık temelli eski bir ev" idi. Onunla neredeyse aynı zamanda Otto Schell,[43] Germen evlerinin yapılarında hâlâ tanınabilen bir dizi süslemeyi, yapı kurbanının kalıntıları olarak yorumladı. Ona göre bu insan ve hayvan başları (atlar, baykuşlar, yarasalar) aynı zamanda bölge sakinlerini tehdit eden kötü ruhları kovmak için tılsım işlevi görüyordu. Muchau'nun görüşüne göre,[44] "bu hayvan kafatasları, bronz çağının kazık temelli evleri kadar erken bir tarihte, korunma amacıyla yapıya iliştirilmişti. Kendisi ayrıca şunları söyler:

> Yunan mimarisi, birçok örneğinde, çift boynuzlu öküz kafatasının ön kısmının tapınak figürlerini metoplarına[45*] yapıştırmıştır. Bunlar dekorasyonun bir parçası gibi görünse de belli ki eski bir âdetin uygulamasını temsil ederler. Gerçekte kurban edilmiş olan öküzlerin kafatasları bu şekilde çıkıntı yapmış olabilir ya da bütün beden yerine hayvanın en değerli organı olarak görülen başı kurban edilmiş olabilir yahut buradaki niyet, Germen halkında olduğu gibi kötü ruhları savuşturmak olabilir.

Öte yandan yapı kurbanının bu caydırıcı önemi, bana, muhtemelen binanın inşası için gerçek hayatın feda edilmesinin uyandırdığı suçluluk duygusundan kaynaklanan sonraki bir özellik gibi görünmektedir. Dolayısıyla, paradoksal bir şekilde, kurbanın kendisi, tam da bu kurban nedeniyle bölge sakinlerine eziyet eden kötü niyetli intikamcı ruhlara karşı korunma işlevi görmektedir. Burada yine karşımıza ölümün derin dualizmi çıkar: bir yandan ölü tamamen ortadan kaldırılırken; diğer yandan manen, yani yara-

---

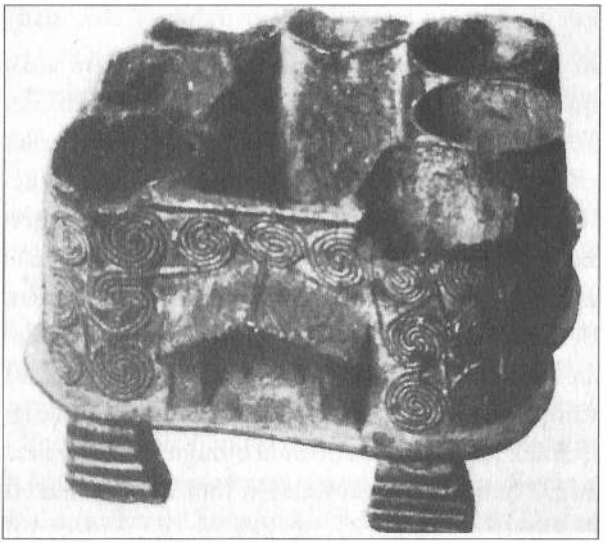
42 Burada tartışılan tüm materyalin kaynağı için bkz. Muchau, *Pfahlhaus und Griechentempel* (1909; özellikle s. 256 ve sonrası, 290 ve sonrası ve 296).

43 "Abwehrzauber am Bergischen Hause," *Globus*, 6 Haziran 1907, s. 335. Bu konu son zamanlarda ayrıntılı şekilde ele alınmıştır, bkz. Fr. Kohlbrugge, *Tier- und Menschen-Antlitz im Glauben und Abwehrzauber der Welt* (Bonn, 1924). (Özel bir konu olan kem göz (nazar), Seligmann tarafından incelenmiştir.)

44 *Heimat der Indogermanen*, s. 285 ve sonrası.

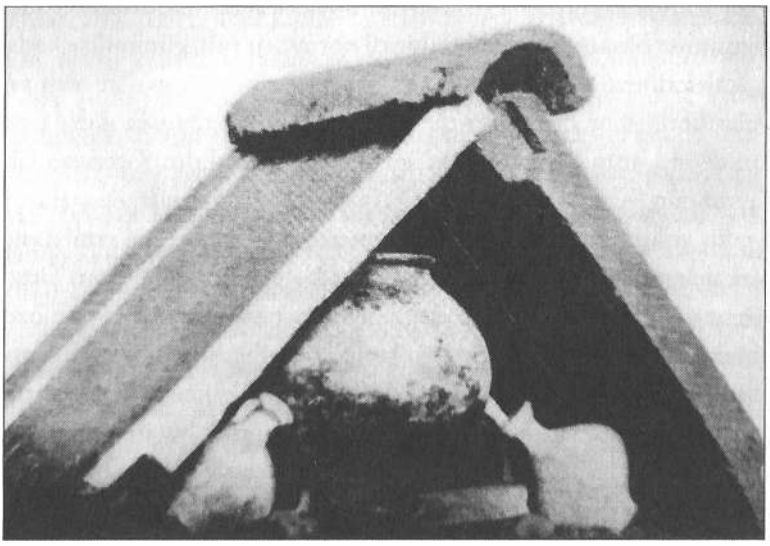
45 * Metop: Antik Yunan Mimarlığında frizi bezemek için kullanılan ve triglifferin arasında yer alan kare biçimli mermer levha (ç.n).

tıcı bir şekilde yaşamasına izin verilir. Böylece sonunda, artan bir suçluluk duygusunun baskısı altında, bu ikincil koruyucu ruh, günümüze kadar gelmiş, kalelerimize, saraylarımıza ve manastırlarımıza musallat olan tanıdık hayalet korkusuna dönüşmüştür. Ama bu, yapı kurbanına daha fazla ışık tutan ev inşasının başka bir özelliğiyle de bağlantılıdır. Kitonyan labirent anlayışından (bağırsak sarayı) ev fikrinin geliştirilmesinde, sarmal labirentten çıkış yolunu bulmanın zorluğu her zaman sorun teşkil etmişken, labirent kalelerde (Troy) zorluk doğal olarak içeri girmekte yatar. Şimdi, bu labirent yapılar sadece rahim değil, aynı zamanda mezar (ev ve özellikle tapınak söz konusu olduğunda) anlamı da taşıdığından, bu zorluklara özel bir sembolik anlam atfedildiği açıktır; ölümsüzlük inancıyla bağlantılı olan bu anlam bir eve girip çıkmayla ilgili sayısız popüler hurafelerle günümüze kadar gelmiştir. Nitekim önceden altında cesetlerin bilfiil gömülü olduğu ev, iki işlevi ayrıldıktan sonra dahi mezar anlamını koruyorsa,[46] yapı kurbanı fiilen evde sonsuza kadar yaşayan ve evde yaşayanlara riske girmeden evi terk etme imkânı sağlayan ölüyü temsil ediyor gibi görünmektedir.



Melos'ta bulunan ev kabı (M.Ö. 2000)

[46] Bu mezar-ev paralelliğinin kalıcılığı, külleri korumak için kullanılan ve "ev kapları" denen eşyalarla da kanıtlanmıştır. Bunlar, ölülerin ölmeden önce yaşamları boyunca yaşadığı gerçek evlerin küçük modelleridir. Bu ev kapları hem Villanovan kültüründe hem de Kuzey Almanya'da bulunmuştur (bkz. Muchau, a.g.y., s. 241 ve devamı ve Schuchhardt, s. 257 ve devamı).



Roma ev kabı

Öte yandan burada bir kez daha kurban fikri en derin anlamıyla ortaya çıkar: yaşayanlara varoluşu ve yaratıcı üretkenliği garanti eden çürümekte olan ölüdür. Ve eğer bugün bir sanat yapıtında yaşayan ruhtan ya da candan yalnızca mecazi anlamda bahsediyorsak, sanatçı çoğu kez, aslında bir yaşamın eserde ebediyen yaşayabilmesi için feda edilmesi gerektiğinin gayet farkındadır. Yalnız, başlangıçta, doğal süreçler içinde, bu bir başkasının hayatı –bizim gerçek bina kurbanımızın– iken, modern sanatçı genellikle ancak kendi hayatı pahasına kalıcı eser üretebilir. Öte yandan bu anlamda, Romulus'un kardeşini katletmesi –Kabil gibi– aynı zamanda, bir şehrin kurucusunun şehre yaşam ve Roma ideolojisinin kanıtladığı gibi sonsuz yaşam bahşetmek için sunmak zorunda olduğu bir yapı kurbanı olarak da anlaşılmalıdır.[47] Şehir kurucusu Kabil'in İncil'de anlatılan efsanesinde olduğu gibi, bu binanın kurbanını bir kardeşe dönüştüren mitsel gelenek,

[47] Romulus efsanesi hakkındaki bol miktarda literatürde tek bir çalışma –Kretschmer'in yakın tarihli çalışması (*Glotta*, I, s. 288 ve devamı)– Remus'un ölümünü bir yapı kurbanı diye açıklar. Efsaneye göre (bkz. Roscher'in *Lexikon* kitabı), ikizler hayatlarının kurtarıldığı yerin yakınlarında bir şehir kurmaya karar verirler. Daha sonra girdikleri münakaşanın neticesinde şehrin kurucusu Romulus kardeşi Remus'u öldürür. Yerel geleneğe göre (Livy'de korunduğu üzere), Remus, yarısı inşa edilmiş duvarların üzerinden atladığı için kardeşi tarafından dövülerek öldürülmüştür.

mit oluşumunun tipik ikiz temasının bir örneği olarak kabul edilebilir ve her iki hikâyede de kardeşlerin ikiz olarak nitelendirilmesi bunu varsayımın ötesine taşır. Buradaki temel fikir, ölümsüz egonun eserde yaşaması için ölümlü "ikizin" feda edilmesi gerektiğidir. Bu açıdan bakıldığında, İncil'de anlatıldığı haliyle Kabil'in kardeş katli, Tanrı tarafından verilen hayatı kendini yüceltmek için kullanan insanın küstahlığının kınanması olarak görünmektedir. Nitekim, gençliğinden ötürü duyduğu kibir yüzünden Habil yapı kurbanı olmayı hak eder ve Kabil şehri kurarken ona, Yahudi ırkının kabile ideolojisine uygun şekilde kendinin değil de oğlu Enoch'un adını verir.[48]

Böylece, daha önce formüle edilmiş, tüm sanatsal yaratıcılığın altında yatan ve ideolojik olarak eski Doğu kültüründe, estetik olarak Yunanistan'da ve dinsel olarak da Hristiyanlıkta tezahür eden birincil ilkeyle yeniden temas kurmuş oluyoruz: maddi ve manevi değerlerin –kültür, sanat ve dinin değerlerinin– doğanın bir taklidi olarak değil de insanın evrene yansıması olarak yaratılması; insanın makrokozmikleşmesi onun kendisinden hareketle yaratılan ve ancak onun aracılığıyla var olan yeni bir manevi gerçekliğe onu yönlendirir. Bu süreçte esas olan, ölümlü insanın insancıllaştırılmış dünyada kendisini hayatta tutacak kültürel değerleri kendinden yola çıkarak yaratmak için ölümsüz kozmos (takımyıldızlar) boyunca yürümek zorunda olduğu dolambaçlı yoldur. Fakat bu amacı gerçekleştirmek için, insanın gerçek yaşamının bir kısmını, dünyevi mutluluk olanaklarını, semavi evrene benzer manevi bir kozmos yaratarak feda etmesi gerekir; böylece bizatihi kendisi dünyaların yaratıcısı olur, ama aynı zamanda, onun aracılığıyla ondan yarattığı kendi dünya malzemesi de olur. Bu nokta, önümüzdeki bölümde göstereceğimiz gibi, baştan sona mitolojinin anlamıdır; nitekim mitoloji insani (dünyevi) ve göksel (kozmik) güdüleri çözülmez bir birlik içinde eritir. Ama bu tam da insanın yeryüzünü fethetmek için gökten başlamasını işaret eder; en mükemmel ifadesini insancıllaştırılmış mitleriyle Yunan kültürel ideolojisinde bulan bir fetih. Dolayısıyla insan önce kozmosun mitsel yaratıcısı olmalı, ardından da dünyevi her şeyin; böylece insan nesnel ifadesini sanatta bulan beşerî kültürün de yaratıcısı olur.

---

[48] Kabil hikâyesinin yorumu hakkında bkz. benim kitabım *Seelenglaube und Psychologie*, s. 158 ve sonrası.

MİT VE METAFOR

Dünya, tinin genelleştirilmiş bir formu, onun sembolik resmidir.
Novalis

Son iki bölümde, sadece halkların genel kültüründe önemli bir yer işgal etmekle kalmayan, aynı zamanda her kültür döneminin sanatsal üretimleri için önemli bir işlev oluşturan mitsel geleneklerle sık sık karşılaştık. Mit, şimdinin özgül kültürel katmanını daha önceki geleneğin üzerine yerleştirir ve bu nedenle, en azından yüksek formlarında, mevcut ideolojiler hakkındaki bilgimiz için en iyi ve bazen tek kaynağıdır. Önceki bölümlerde ele aldığımız, dinsel ya da sanatsal yaratıma yol açan ölümsüzlük ideolojileri ya çağdaş ifadelerini ya da sonraki yorumlarını, ister ilkel ister kültüre sahip olsun, halkların birçok mitsel geleneğinde bulur. Bu mitlerin tümü "mikro-makrokozmik" şema üzerine inşa edilmiştir; öte yandan bu şemanın içinde ilkel makrokozmik modelden daha gelişmiş mikrokozmik sanat biçimlerine doğru bir gelişimi ayırt edebiliriz. Burada mitin kendine has özelliği, sadece ideolojiyi deyim yerindeyse teorik biçimde sunmakla –elbette bunu çeşitli ölçülerde yapar– kalmaz, aynı zamanda onu, her hâlükârda anlatı formuyla ele ele yürüyen şiir sanatının bir öncüsü gibi görünecek şekilde yorumlamasıdır. Bununla birlikte, bir halkın kahramanlarından ya da kurtarıcılarından bahsettiği mitte, kahramanın yaratıcı etkinliği bir yapıp etme (ya da acı çekme) etkinliği olarak görünürken, sonraki zamanların münferit şairi hakiki yaratıcılığını bizzat öyküyü kurmakta bulur. Ne var ki bu derin farklılık, yalnızca kahramandan şaire psikolojik geçişle açıklana-

maz; söz konusu farklılık ideolojik açıdan yaratıcı miti metafora dönüştüren eşzamanlı ve paralel bir süreçten kaynaklanır ve bu süreç modern şiire dekoratif bir süsleme olarak yansır. [1]

Fi tarihine ait kaba bir makrokozmik mitle başlayalım, zira bu mit bizi doğrudan onun oluşması meselesine götürecektir. *Edda* kitabında bize, dünyanın, parçalanmış dev Ymir'in vücudunun organlarından yapıldığı söylenir:

Ymir'in etinden dünya
Kemiklerinden dağlar
Saç tellerinden ağaçlar
Terinden deniz
Ve kafatasından gökyüzü yaratıldı.
Vafthrudismal

Grimm, *Deutsche Mythologie* kitabında (IV, s. 464 ve devamı) çeşitli versiyonlardan oluşan ayrıntılı bir anlatı sunar; burada kemikler olarak dağlar, dişler olarak kayalar, kafatası olarak bulutlar, ter olarak bulutlar, saçlar olarak ağaçlar vb. ile karşılaşırız ve bunun yanı sıra tanrıların dünyayı onun uzuvlarından yaratmak için devi parçalara ayırdığı görüşü de yer alır; başka bir rivayette ise devin kendi uzuvlarından dünyayı yarattığı anlatılır. Dünyanın tanrılar (insanlar) tarafından mı, yoksa onlardan mı yaratıldığına dair bütün halkların mitolojilerinde işlenen şüphe motifi, hiç de akademik meseleymiş gibi görünmemektedir; bu motif aslında mitlerin oluşumunda belli başlı motiflerden biri olarak vazgeçilmez bir yere sahiptir.

Vedalar'daki aynı türden bir başka Hint-Germen geleneği, ilk yaratılmış varlık olan Viraj'ın tanrılar tarafından kurban edilmesini ve dünyanın tüm parçalarının onun çeşitli organlarından yapılmasını sağlayarak asli muammayı çözer. Rigveda'nın geç döneme ait bir ilahisinde korunan başka bir Veda geleneği, tanrıların dünyayı ilkel dev Purushu'nun parçalanmış bedeninden nasıl yarattıklarını anlatır: kafasından gökyüzü, ayaklarından dünya, gözünden güneş, ruhundan (ağzından) ay, yağından veya bacaklarından hayvanlar ve insanlar yaratılmıştır; Indra ve Agni tanrıları ise onun ağzından çıkmıştır. Ancak bu hikâyede, bana öyle geliyor ki, iki

[1] Kahraman ve onun varisi olan şair arasındaki ilişki için bkz. kitabım *Don Juan and the Double* ve bu kitabın "Şiir Sanatı ve Kahramanı" bölümü.

farklı gelenek daha başından ayırt edilebilir ve bu gelenekler ayrı ayrı incelendiğinde belki de bizi çelişkili versiyonların ötesine taşıyacak ilk adım atılabilir. Hikâyenin başlangıcı –takımyıldızlarıyla birlikte yerin ve göğün yaratılışı– herhangi bir bedensel parçalanmayı öngörmemektedir, daha ziyade insanın evrene kozmik uzantısını temsil eder: yeryüzüne değen ayak, yeryüzünün kendisi, göğe uzanan baş yükselip büyüyerek gökyüzünün kendisine dönüşür; Schopenhauer'in bir teriminiyle burada (ki bu terim onun tüm öğretisini içerir) "makanthropos" ile karşı karşıyayızdır. Doğrudan hikâyeden çıkardığım bu yorum, bizzat Vedalar'daki başka bir yaratılış hikâyesiyle doğrulanmıştır; bu hikâyede dünya bir yumurtadan gelişir ve yumurtanın içinde insan suretindeki embriyo döllenmeden doğuma kadar büyür. Yumurtanın asli varlığı bölündüğünde yarısı yeryüzü, diğer yarısı da gökyüzü olur; embriyoyu taşıyan bölümden dağlar, nemi tutan ince zardan şimşekler ve bulutlar, damarlardan denizler ve vücudun neminden okyanus meydana gelir. Embriyonun kendisi ise güneş olur. Uygar halkların kozmolojisinde çok büyük bir rol oynayan bu Dünya Yumurtası doktrini, hep az önce Makanthropos diye adlandırdığımız bir devin geçtiği şiddetli bedensel parçalanma hikâyesinin kökeninden daha sonraki bir kökene sahiptir hiç kuşkusuz.[2] Bu nedenle devin parçalanma hikâyesi, en azından bu Hint-Germen Yaratılış geleneğinin orijinal biçimi gibi görünmektedir; ve hâlihazırda dünya olan Makanthropos'un daha küçük mikrokozmoslara bölünmesinin, dünyanın yaratılışına dair bizim benimsediğimiz açıklama olan organik olan her şeyin daha küçük varlıklara bölünerek gelişiminin temel sürecini yansıtıp yansıtmadığı sorusunu öylece ortada bırakmalıyız. Daha sonraki bir Brahman doktrini, her hâlükârda, bu kaba yaratılış teorisinin, bize oldukça Hristiyanca gibi gelen dinsel bir kurban açıklamasına dönüştüğünü gösterir. Buna göre, dünya başlangıçta yaratıcının, Yaratılanların Efendisi Prajapati'nin kurban edilmesinden yaratılmakla kalmamış, aynı zamanda rahiplik ritüelindeki mistik kurbanın tekrarıyla sürekli yenilenerek günümüze kadar gelmiştir. Evrenin yenilenmesi ve idamesi için her gün Yaradan'ın bedeni parçalanıp yeniden oluşur, aksi takdirde evren dağı-

[2] Robert Eisler'in abidevi çalışması *Weltenmantel und Himmelsgelt*, özellikle Eros'un da ondan geldiği Dünya Yumurtasına dair Orfik doktrinleri incelemektedir (s. 416 ve sonrası). Kozmolojik bir kavram olarak yumurta hakkında bkz. Lukas, *Zeitschrift für Volkskunde*, IV, 227 ve yine onun kitabı *Grundbegriffe in den Kosmogonien. Castren* (*Finnische Mythen*, çev. Schiefner, s. 287), yumurta mitinin sadece Finlandiya değil, Hindistan, İran, Çin, Fenike ve Yunan mitlerinde de bulunduğunu belirtir.

lıp parçalarına ayrılırdı. Böylece kurbanlık rahibin kendini özdeşleştirdiği Tanrı'nın kendini feda etmesiyle –en azından sembolik bir hayvan kurban etme töreninde– dünya sürekli yeniden yaratılır.

Bu gelenekte Tanrı'nın yaratıcı şekilde kendini feda etmesine yapılan vurgu bizi asıl meseleye geri getirir. İlk yaratılışın kendini feda etmenin veya kurban edilip parçalanmanın bir sonucu olup olmadığı sorusu ortada kalabilir; Şimdi bizim tek ihtiyacımız, tüm bu yaratılış versiyonlarında ortak olan ve yapı kurbanında karşılaştığımız fikri, yani belli ki dünyanın inşasının da yaşayan bir kurban gerektirdiğini vurgulamaktır; çocuk odası ve misafir odası oyunlarımıza kadar uzanan sonraki gelenekler, yalnızca efsanevi savaşların ve oyunların-müsabakaların değil, aynı zamanda gerçek savaşların da temelde şu soruyu gündeme getirdiğini gösterecektir: Kurban olma görevini kim üstlenecek? Her hâlükârda, bu Hint-Germen Yaratılış versiyonları, insanı aktif ya da pasif olarak dünyanın yaratıcısı yapan makanthropik bir olguyla karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Dolayısıyla bu mitler bize, dünyayı kendi suretinden çok kendinden hareketle yaratan sanatçının yalnızca ilk değil, aynı zamanda en büyük tipini de gösterir. Fakat çürüme sürecini (hayvanın) yeniden doğuş sürecine dönüştüren, daha önce ele aldığımız en ilkel ölümsüzlük ideolojisini göz önünde bulundurarak, dünyanın yaratılışı için insanın feda edilmesinin kökeninin aynı ölümsüzlük duygusunda yattığını savunmak isterim ve Hristiyanlıkta hâlâ sürdüğü şekliyle kurban olmak, ölme, çürüme ve dirilişin birbirleriyle bağlantılı olduğunun gönüllü bir kabulünden ibarettir. Doğal olarak insanlar bu özveriyi başkalarına yüklemeye ya da ceza olarak göstermeye çalışırlar; ama asıl sorulması gereken soru şudur: İnsanlar metamorfoz inancı lehine cinsel üremeyi reddeden ve böylece ölümü yalnızca bir biçim değişikliği olarak gören fikre nasıl vardılar? Zira bu mitler de insanın doğasında kökeni cinselliğe dayanan biyolojik bir yaratıcı dürtünün saklı olduğu yolundaki yüzeysel çıkarımla çelişir. Nitekim insan üremesinin olmazsa olmazı olan cinsel organların Yaratılış'ta hiçbir rolü yoktur; öncelikle son derece gelişmiş Doğu uygarlıklarının kozmolojilerinde bu organlardan bahsedildiğinde bile olumsuz bir olayla anılırlar: söz gelimi erkek üreme organı kesilir, tanrı eril üreme gücünden yoksun bırakılır, hadım edilir.

Mitlerdeki bedensel parçalanma motifi ile hadım olma ve yeniden doğuş kavramları arasındaki ilişkiyi, *Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* adlı kitabımın dokuzuncu bölümünde uzunca ele aldığım; orada bu konuyla birlikte dünya-ebeveynleri mitine yüklenen maddi anlamı bireysel psiko-

lojinin bakış açısından irdeledim. Bu bağlamda, bizi burada ilgilendirdiği kadarıyla, ister bireysel ister kozmik olsun, tüm Yaratılış mitlerinin, ev yapılarının kökeninde rastladığımız türden bir gelişme göstermesi dikkat çekicidir. Yaratma başlangıçta anneye ait bir özellikti ve sonra yavaş yavaş "kişisel" hâle geldi: yani, ister bir birey ister bir dünya olsun, ilkin anne tarafından yaratılan şey, daha sonra bireysel ego, kahramanın kendisi tarafından inşa edildi; ancak nispeten geç bir dönemde, ataerkillik ve ataerkil haklar döneminde, eril üreme ilkesine yaratıcılık atfedildi. Özellikle *Seelenglaube und Psychology* kitabımda ve bilhassa "Cinsellik Çağı" bölümünde anlattığım bu süreç, *Kahramanın Doğuş Miti*'nde (1909) işlediğim materyalde belirleyici bir geçiş evresi içinde bize sunulur. Orada kahraman anneden doğar, baba tarafından ifşa edilir ve hayvan tarafından beslenir ve korunur. Dolayısıyla bu evrensel kültürel mitler, yükselen baba ideolojisinin –cinsel ölümsüzlüğü ima eden– yalnızca ailenin eski anaerkil örgütlenmesiyle değil, aynı zamanda hem babanın soyunu reddeden hem de kendini anneden bağımsız kılmaya çalışan kahraman olarak bireyin kendi kendini yaratma eğilimleriyle de mücadelesini temsil eder. Dolayısıyla anneden doğumun yerini sudan doğum alır ve annenin beslenmesi hayvan emzirmeyle ikame edilir; bu sonuncusu muhtemelen annenin yerine geçen hayvanın besleme, sıcaklık ve koruma sağlamasıyla taşıdığı önemi vurgulamaktadır.



Yeryüzünün gökyüzünden ayrılması (Antik Mısır)

Ancak ben o zaman bile kahramanın sudan doğuşunu, dünyanın makrokozmik çapta sudan doğduğunu anlatan mitlerle ilişkilendirebiliyordum. Dünyanın makrokozmik çapta sudan doğuşu (Frobenius'un anlattığı Okyanusyalılara ait dünya kutbu mitleri), insanın sudaki cenin pozisyonuna ve onun doğum süreçlerine dayandırılabilsin ya da dayandırılamasın fark etmez, mitlerde kesinlikle insan ile kozmik doğumun özdeşleşmesi, ebeveynlerden gelen bireysel soyu reddetme ve onu kozmosun ebedi doğumuyla ilişkilendirme eğilimi yer almaktadır. Şimdi, Frobenius tarafından "dünya-ebeveyn mitleri"[3] diye bir sınıf içinde, bir araya getirmiş bir dizi mit vardır ki, bana öyle geliyor ki bunlar, bireyin, kahramanın yaratık rolünden yaratıcı ve hatta kendinin yaratıcısı rolüne yükseldiği gelişim evresini psikolojik açıdan sembolize etmektedir. Bu mitlerde genç oğul birleşik ilk ebeveynleri ayrılmaya zorlar (çoğu zaman cinsel ilişki sırasında), böylece baba gökyüzü olarak yukarı doğru hareket ederken, anne yeryüzü olarak aşağıda kalır. Baba olarak gökyüzüne ve anne olarak yeryüzüne duyulan bu inanışa, tüm Okyanusya, Çin, eski Hindistan, Samiler, Yunanlılar ve Kuzey halkları arasında ve hatta Amerika ve Afrika'da bile rastlanır. Bununla birlikte, son kertede, dünya, ebeveynler tarafından değil, onlardan yaratılmış ve dolayısıyla, bu ebeveynler tarafından kendi yaratım olgusu geçersiz kılınan oğul tarafından yaratılmış olarak temsil edilir. Bu aynı zamanda, bu "dünya-ebeveyn" mitlerinin bazılarında yer alan ve anne ile babanın ayrılmasının ardından gerçekleşen anneyle ensestin anlamı gibi görünmektedir. Oğul böylece anneden kendi babası olarak doğar ve bu sayede kahramanca ölümsüzlüğün bu yeniden doğuşu sağlanmış olur.

Her ne olursa olsun, bu ebeveyn mitleri her hâlükârda kültürün ancak nispeten geç bir aşamasında ortaya çıkmış olabilir, çünkü bu mitler sadece babanın üremedeki yerinin bilgisini değil, aynı zamanda bunun toplumsal ölümsüzlük ideolojisinde kabul edilmesini de gerektirir (bkz. *Seelenglaube und Psychologie*). Sonuçta, F. Borck'un derlediği hâliyle, dünya resminin en eski tasavvurları da ensest olgusunu içeren bu aile karmaşalarını taşımaz.[4] Borck dünya resminin ilk biçiminin toprak, hava ve sudan oluşan üç krallığın doğrudan gözlemlenmesinden doğduğunu düşünür; bu krallıkları Mezopotamya'da Sümerlerin tanrısal Üçlüsü'nde tecessüm etmiş hâlde buluruz. İkinci biçimi ise, onlara göre yerin ve göğün dörde bölündüğü pusu-

[3] *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Cilt I (Berlin, 1904), s. 268 ve sonrası.

[4] *Die Geschichte des Weltbildes* (*Ex Oriente Lux*, III, *Heft* 2-5), Leipzig, 1930.

lanın dört noktasının biçimidir; bu fikir, ayın dört evresi fikriyle bağlantılı olarak, ilk tanrı tasavvuruna yol açar. Sonunda, insanın dünyası gitgide beşinci bir parçanın şeklini alır; Borck'un görüşüne göre yeryüzündeki Tanrı dağı fikri de bu tasavvura aittir. Borck insanın meskeni olarak yeryüzünün artan öneminin, altıncı dünya olarak havanın ve yedinci dünya olarak yeraltı dünyasının kökenini de açıkladığını düşünmektedir, her ne kadar "Sümer dünya resminin biçimsel sisteminin yedi dünya fikri üzerinde ısrarıyla birlikte, bu tasavvurla çok ilgisinin olduğunu kabul etse de" (a.g.y., s. 5). Öte yandan, Doğu'nun gökyüzü resminin yedi katlı bölünmesinin, ona doğrudan bağlı olmasa da insanın (ve bu bakımdan yüksek hayvanların) omurgası ile yakından bağlantılı olduğunu görmüştük. Her hâlükârda, orijinal resim ne olursa olsun, insanın yaratıcı dürtüsünün doğuşunun bu açıklaması çerçevesinde biz sadece, Borck'un değinmediği mikrokozmik unsurlar ile insani unsurların bağlantısıyla ilgilenmekteyiz.

Dünya-ebeveynleri mitlerinde ifade edildiği gibi, yaratıcı bireyin, kahramanın babalık ilişkisinden kurtuluşu, belki de özgün ve kesinlikle apaçık antitezini, kahramanın annelik kökeninden kurtuluşunu konu edinen bir dizi mitte bulur. Bu mitlerin klasik örneği, Frobenius'un esasen Okyanusya'da derlediği ama aynı zamanda eski Doğu kültürlerinden Yunan mitolojisine de sızmış olan "balina mitleri"dir. Zaten Yunan mitolojisi her zaman olduğu gibi burada da tüm mitolojik düşüncelerin toplanıp birleştiği noktadır; bunun da gayet anlaşılır nedeni Yunan kültürünün, bireyin kendi kendi yaratmasının zirvesinde kahramanca özgürleşme sürecini tamamlamasıdır ki daha sonra Hristiyanlık bu sürece tepki olarak ortaya çıkacaktır. [Hz.] Yunus'un İncil'de anlatılan öyküsünün örnek teşkil ettiği yutma mitleri ana hatları itibarıyla şöyle bir forma sahiptir: Kahraman, ister delikanlı ister yetişkin olsun, büyük bir canavar tarafından (genellikle annesi, erkek kardeşleri vb. ile birlikte) yutulur. Bu canavarın karnında bir süre denizde yüzer; sonra (birçok versiyonda) açlığını bastırmak için balığın kalbini keser, balığın içinde bir ateş yakar, ta ki sonunda canavar tarafından karaya kusulana ya da canavarın karnını açarak kendi yolunu bulana kadar. Frobenius'un –güneşin doğuşu ve batışı– güneş yorumuna karşı, o zamanlar, her tarafsız araştırmacının nazarında meydan okunamayacak kadar bariz doğum-sembolizmini öne sürmüştüm.[5] Bu bağlamda, ister doğum süreci ister güneşin seyri olsun, insanları mitsel sembollere iten *motife* işaret

[5] Otto Rank, *Kahramanın Doğuş Miti*, çev. Gökçe Yavaş, Pinhan Yayınları, 2016.

etmek isterim. Şimdi, geleneğin açığa vurduğu motiflerden birinin, bireyin kendi kendini yaratma eğilimi olduğunu apaçık fark ederiz; bu eğilim, kendini, anne rahminin parçalanması ve doğumun kahramanca gerçekleşmesinde ifade eder. Bu eğilim aynı zamanda mikrokozmik ve makrokozmik sembollerin kaynaşmasını da açıklar; bu kaynaşma sayesinde birey, biyolojik doğumun olağan seyrinin üzerine çıkar ve sürekli yeniden oluşan göksel cisimlere öykünür. Bu anlamda balinanın karnında geçen dönem aynı zamanda güneşin her gün battığı ve ertesi sabah yeniden doğduğu yeraltındaki dönemi de temsil eder. Öyleyse bireyin kendi kendini yaratma eğiliminin her noktasında olduğu gibi, burada da benliğin mitsel formda yeniden doğuşu (ensest) olarak görünen ve sanatsal alanda benliğin (eserde) ebedileşmesi olarak kendini yansıtan ölümsüzlük ideolojisine rastlarız.

Hans Schmidt (*Jona*, 1907) tarafından incelenen uygar halkların "yutma" mitlerinde, tipik bir kahramanca eylem olarak canavara karşı kazanılan zaferi buluruz ve kahramanın ilk ve esas emeli olan ebeveynlerden kurtuluş tam da benliğin doğuşuna yol açar. Efsaneye özgü bir tarzda bu emelin, bu aşamada annenin yaptığı ilk kurun yerini alan bir bakirenin kur yapmasıyla ilişkili olduğu doğrudur. Böylece Lycophron'daki eski bir geleneğe göre, Herakles bir köpekbalığının boğazından aşağı atlayarak Hesione'ye karşı zafer kazanır ve canavarın karaciğerini içeriden kesene kadar canavarın içinde üç gün kalır.[6] Lycophron'a göre Perseus da bir deniz canavarı tarafından yutulur ve canavarı yaşamın otağı diye kabul edilen karaciğer yoluyla öldürür. Bu gelenek ile onunla başladığımız kozmik parçalanma mitleri arasındaki bağlantıyı, Babil Yaratılış mitinde, Yedi Tabletin Öyküsü'nde (Enuma elis, yaklaşık M.Ö. 2000) buluruz. Bu öykü en genç tanrı Marduk'un dünyayı ilk deniz diye tasavvur edilen Tiamat'tan yaratışını anlatır. Tanrılara başkaldıran Tiamat'ı, ancak en genç tanrı alt edilebilirdi; o da mızrağıyla Tiamat'ın içini, kalbini kesip parçalaması, yani onun hayatını yok etmesi gerekiyordu, bu arada tanrıların buyruğuyla kendi bedenini de ikiye bölerek bir kısmını göğe, diğerini okyanusa çevirecekti.

Bu eski gelenekte evren, ne dünya-ebeveyn mitlerinde olduğu gibi ilk çiftten ne de parçalanma mitlerinde olduğu gibi bireyin vücudunun parçalarından doğar; evren ilk annenin bedeninden dev ya da tanrı olarak doğar.

---

[6] Midilli'li Hellanicus'un daha eski versiyonunda (M.Ö. beşinci yüzyılın ikinci yarısı) Herakles canavarın bağırsaklarına iner ve onları parçalar (bkz. Welcker: *Alte Denkmäler*, III, 378).

Dünyanın (ölü) bedenden yaratılmasının koşulu olan hazırlık niteliğindeki ölüme yapılan vurguda bir fark daha vardır. Şimdi, Tiamat'ı ister makrokozmik çapta ilk madde (Tia-mat, ilk su) olarak, isterse de mikrokozmik çapta anne (-beden) olarak kabul edelim, Babil miti kesinlikle bu asli sembolün yaratıcı tanrı tarafından ele geçirilmesini anlatmaktadır. Yaratıcı tanrı daha sonra, İncil'de, dünyayı ve içindeki her şeyi, salt kendi kelamıyla var eder. Belki de bu kelamla yaratılışın İncil'deki tek istisnası –bize ilk şair kadar çekici gelen– insanın Tanrı tarafından kendi suretinde yaratıldığı Tekvin öyküsüdür; fakat bu yaratılışın nasıl olduğu hemen söylenmez, çünkü insanın topraktan geldiği ancak daha sonra bir lanetle Cennet'ten kovulmasıyla doğrulanacaktır. Şimdi, kovulmak açıkça bir ölüm anlamına sahiptir ve bu anlam yalnızca ikincil düzeyde insanın kökenine geri yüklenmiş gibi görünmektedir. Öte yandan başka bir yerde de belirttiğim gibi,[7] kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılması hikâyesinde, eril dünya resmi anlamında hakiki içeriği yeniden şekillendirme girişimi o kadar barizdi ki, bu hikâye yaratıcı diye nitelendirilemez; tanrı hâlâ yaratıcı olarak görünmektedir ve insan ölümlü bir mahlûk olmaya mahkûmdur. Zira insanın (beşerin) topraktan yaratılmasında, anneden gelen orijinal soy hâlâ devam ediyor görünmektedir;[8] yalnız, önümüzde, dünyanın insandan mitsel yaratılışının antitezi durmaktadır. Hristiyan etkisi altında ortaya çıkan sonraki gelenekler, daha sonra bu paralelliği olduğu gibi taşıdı ve ilk insanı, dünyanın ilk yaratılışının tam tersi olarak ortaya çıkardı. Ortaçağ efsanelerinde ilk insan olan Âdem yedi maddeden yaratılmıştır: topraktan beden, taştan kemikler, sudan kan, çimenden kıllar, güneşten gözler, rüzgârdan nefes, bulutlardan düşünceler.[9] İnsanın yürüdüğü bu yol –be-

---

7 *Volkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien* (1912); yeniden yayımlandığı yer: *Psychoanalytische Beitrage zur Mythenforschung*, ikinci baskı (1922).

8 İnsanın yaratılışı, birçok ilkel halk tarafından toprakla ilişkilendirilmiştir, bunun nedeni muhtemelen insanın ölümle gittiği yerden yeniden dirilmesi gerektiğini öngören aynı tersine çevirme ilkesidir. (Bu konudaki materyal için bkz. Chantepie: *Lehrbuch der Religions-geschichte*, 1, üçüncü baskı, s. 36 ve sonrası, ve *Ehrenreich: Mythen und Legenden der südamerikanischen Völker*, s. 33).

9 R. Köhler: Kleine Schriften, II, s. 1 ve sonrası; ayrıca E. Barsov tarafından 1886'da yayımlanan on altıncı yüzyıla ait bir elyazması metin (V. Jagic: "Slavische Beiträge zu den biblischen Apokryphen, 1: Die altkirchenslavischen Texte des Adambuchs", *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Viyana, 1893). Hastings'in *Encyclopadia of Religion and Ethics*, Cilt I, s. 86'de ona göre Âdem'in yedi maddeden oluştuğunu belirten *Book of the Secrets of Enoch*'a (xxx, 8 ve sonrası) atıf vardır.

denden yapılmış dünyadan, topraktan yaratılmış insan (Âdem) aracılığıyla ruhtan doğan İsa'ya geçerek– sanatçının doğuşunu da içerir. Sanatçı ilkin, evreni makrokozmik çapta kendisinden yaratırken dünyanın heykeltıraşı olarak görünür; o zaman, bölünme ve büyütme temelinde bu fiilî "yaratımın" seyri içinde, canlı olanın (Tiamat) öldürülmesi temelinde sembolik bir biçim yaratımı doğar; ve bu nihayetinde dünyanın Kelam ile hiçlikten doğduğu saf şiirsel forma varır.

Ama kelamın İncil'deki yaratıcı gücünün kökeni, bugün bildiğimiz gibi, Kelamın sihirli anlamında yatar; bu anlam bugün bile sövgü ve lanet sözlerinde yaşayan sihirli kelimelerin yaratıcı olduğu kadar tehlikeli yanıtla birlikte bize kadar gelmiştir. Bu nedenle, Yahudiler Tanrı'nın adını boş yere ağzına almış olabilirler; aslında onun gerçek bir adı yoktur, Kadir-i Mutlak, Rab diye anılır. Ama o, kelam aracılığıyla halkına kendisini, hâlâ rahibin yorumlamak zorunda olduğu sembolik işaretlerle konuşan Doğulu öncüllerinden çok daha yüksek ölçüde ifşa eder. Semitik tanrının kelamı hiçbir şüpheyi kabul etmez; o herhangi bir şekilde yorumlanabilecek semavi bir ipucu olarak değil, her türlü yorumu başlangıçta yasaklanmış ve bilgisi ilkel sihirli kelimeler gibi gizli tutulan bir yasa olarak vahyedilmiştir. Bununla birlikte Yahudilere, yalnızca Tanrı'nın adını boş yere ağzına almakla kalmayıp aynı zamanda onun herhangi bir suretini yapmaları da yasaklanmıştı; bu da her nevi resim sanatının yokluğunun yanı sıra Yasa'nın söylediği söze değişmez inançlarını açıklar. Ayrıca, Yahudilerin diğer halkların sahip olduğu kültürel materyalleri yoktur ve bu, toprakları ya da yurtları olmadığı için değil –sonuçta Kenan'da bir yurtları vardı ve onu kaybetmişlerdi–, yaratıcı kelamın aksi takdirde Hristiyanlıkta doruğa ulaşan tinselleşme yönünde doğrudan kültürel bir gelişim sağlamaya yetersiz olduğu için. Yaratıcı sihirli kelimenin İncil'deki anlamına, daha sonraki Helenistik filozoflar tarafından geliştirilen Pneuma ve Logos doktrinini eklersek, Hristiyanlığın ruhunu elde ederiz; her ne kadar onun büyüklüğü bu tinselleştirmeden (ki bu onu gerçekten animist ruh kavramına yaklaştırmaktadır) ziyade ondan modern birey için yeniden doğuşun bile mümkün olduğu insancıllaştırmada yatmaktadır. Yalnız, Ortaçağ mücadelelerinde, geçici gücünü daha yeni kazanmış olan Kilise, manevi olanın tarafında yer alırken, aynı zamanda mit ve efsanelerinde insani olana vurgu yapar. Eski Ahit'te insana can veren şey hâlâ nefesken, Hristiyanlıkta insanın ruhu zaten candır; İncil'de sadece dünyanın geri kalanını yaratan Logos, burada ruhu da yaratır. Eski Ahit'te Tanrı ağız olurken, Yeni Ahit'te ruh olur.

İnsanın Yeni Ahit'te ruhanileştirilmesinin nedeni, Kelamın sadece güçlü bir yaratıcı kuvvete sahip olması değil –Rab bir tek onunla makro ve mikro kozmosları yaratır–, ayrıca Kelamda tezahür eden ruhun bizzat Kelam kalıcı olduğu için kalıcı bir şeyler yapmasıdır. Organik malzemeden yapılmış dünya, tıpkı efsanevi yaratıcısı kahramanın ölmesi gibi, bir gün ölebilir; oysa Kelam veya Logos aracılığıyla oluşan ruh kalıcı ve ölümsüzdür. Dolayısıyla Hristiyanlık, Logos-yaratılışını Eski Ahit'te ölümlü yegâne mahlûk olan insanı kapsayacak şekilde genişletir. Kaba zanaatkârın, ister annenin bedeninden, isterse de kendinin tanrısallaştırılmış (büyütülmüş) benliğinin bedeninden dünyayı yaratması aslında yalnızca Kelamla yaratıştan ya da ruhtan yaratılıştan önce gelen ilkel aşamayı temsil eder. Bununla birlikte, her ikisinin de kökeninde, maddeden şekil verme ve ruhtan yaratma, bireyin kendini yaratılmış olmaktan yaratıcı konumuna yükseltmesindeki ilk yaratıcı dürtüdür. Eylemden konuşmaya ve oradan da "saf düşünceye" uzanan gelişim süreci her zaman saf düşünsel olana sürekli artan bir vurguyu içerir, her ne kadar bu gelişimin yöntemi hâlâ büyülü bir karakter taşısa da. Söz konusu gelişme, mimarinin gelişiminde gördüğümüz gibi, iç bedenden, bağırsaklardan boyun ve gırtlak yoluyla[10] –ses– kafaya yükselme ile paraleldir bedensel sembollerde.[11] Bu nedenle, en azından kadında benin içinde bulunan ve her hâlükârda alt bedene ait olan cinsel organlarla birlikte iç kısımlar, dünyanın yaratılışında hiçbir rol oynamaz: aslında Tiamat mitinde ve ona karşılık gelen kahramanlık hikâyelerinde iç organlar, karaciğer, bağırsaklar, vb., yaratılış başlamadan ya da kahraman bakireyi sahiplenmeden önce şiddetle çıkarılır. Bunun sebebi (ve muhtemelen daha sonraki zamanlardaki aktüel yorumu) estetik olabilir; ama benim görüşüme göre, çekirdek ile kabuğun bu ayrışması (muhtemelen moda üzerinde bile etkisi olan) ölümsüzlük inancıyla bir başka bağlantıdır. Yaşamın ve dolayısıyla sonraki ruhun asli otağı başlangıçta alt bedende –karaciğer, karın, böbrekler ve ancak daha sonra kalpte– konumlanmıştı.

---

[10] Eski bir fizyolojik Logos doktrinine göre (Eski Ahit'te de geçer) yedi kademeli boyun kulesinden Logos'un Pneuma'sı, sesi çıkar; bu ses İbranice ve Yunan fikirlerine göre sesli harflerin yedi aşaması ve diyatonik gamın yedi tonu halinde düzenlenir (E. Hommel).

[11] Aynı gelişme, kültür evresine göre farklı biçimlendirilen (veya sanatsal olarak süslenen) vazoda da görülmektedir; o ilk başta rahim için bir semboldür (Fuhrmann tarafından toplanan materyale dayanarak *Doğum Travması* kitabımda gösterdiğim gibi), sonunda boyun, kulaklar, ağız vb. ile bir vazo (kafa) haline gelir.

Dünyanın vücudun dış kısımlarından yaratılmasında niyet onu kozmik olana benzetmek veya onun bir kozmik olanın uzantısı kılmak suretiyle içsel olanın ölümsüzlüğüne katılmasını sağlamaktı. Burada ölümsüzlüğün insandaki gerçek otağıyla ilgili aynı belirsizlikle karşılaşıyoruz: Ölü gömme geleneklerindeki değişikliklerin altında yatan aynı neden ayrıca ruhun konumlandırılmasındaki değişiklikleri de belirler. Böylece, vücudun alt kısmındaki yaşam otağı, bir zamanlar alt bedenin tek bir organında onunla birleşmiş[12] ama sonunda kafaya yerleşen ruhun otağından yavaş yavaş ayrıldı. Erkeğe maddi anlamda "vücuda getiren" kadının alt "ağzı", sonunda erkeğin üst ağzıyla özdeşleşti ve bu ağızdan sadır olan konuşma, Logos sözde sanatsal biçimini aldı.

Öyleyse söz aynı zamanda entelektüel insanın onu kullanarak özgürce yaratımda bulunabileceği sanatsal bir malzemedir ve sonuç itibarıyla söz sanatı, sanatsal yaratımın doruk noktasıdır. İncil dilinin gücü, hem abidevi içerik açısından (bütün yüksek Doğu kültürlerini kendi içine çeken) hem de onun tam da özünü oluşturan biçimsel anlam açısından kendini gösterir. Demek istediğim, İncil sadece dünyanın yaratılışını ve insanın doğuşunu anlatmakla kalmaz, aynı zamanda ifade gücüyle onu fiilen temsil eder: yani o, kelimelerle bir dünya yaratmaktır ve bu olguda onun eşsiz edebi görkemi yatar. Eğer bu ilkel şiirsel yaratımdan, dildeki başka bir güçlü sanatçıya, Homeros şiirlerinin ozanına geçersek, farkı hemen kavrarız: İncil aslında dünyayı kelimelerle yaratır, Homeros sadece o dünyayı tasvir eder; dilin niteliğinden dolayı değil de şiirin ruhundan dolayı "sadece" dedim, çünkü Homeros'un dili de İncil'inki gibi benzersizdir. Homeros'un dili hakkında yorum yapmadan önce, kendi dilinde doğal ifadesini bulan şiirinin temel karakterine değinelim. İncil'in her yerinde evrendeki ve yeryüzünde olan biten her şeyi kendi sözüyle etkileyen yaratıcı Tanrı'nın adı geçer; oysa ne tanrılar tarafından yaratılmış ne de onlar tarafından yönetilen Homeros dünyasında, olan bitenleri kontrol eden şey, insani tutkulardır: İlyada'nın ilk sözcüğünün –μήνις– sebebini ortaya koyduğu "Aşil'in gazabı" ve Odysseus'un onu onca yıl evden uzak tutan macera zevki, her ne kadar kendisi mecburen bundan tanrıların kötü niyetini sorumlu tutsa da.

Homeros dilinin kendine özgü işaretinin benzetme olduğu iyi bilinir; küçültme niteliğine ise "süsleme" sıfatında rastlarız.[13] Karl Meister'inki

---

[12] *Seelenglaube und Psychologie*, son bölüm, "Natur und Geist," s. 188.

[13] En yaygın olanının (her halükârda Avrupa şiirinde) sıfat olduğu bu yakıştırmaların yapısı için bkz. E. Elster: *Literaturformen*, II (Halle, 1911), s. 160 ve devamı.

kadar derin bir çalışma[14] bile bunu açıklarken şunu göstermekten öteye gidemez: Bu sıfatlar ağdalı deyimleri veya şiirsel dolguyu temsil etmeyip genellikle şair tarafından yazılan epik şiirin arkaik niteliğinin kanıtıdır.

> Tıpkı tunç kalkanlar ve savaş arabalarının, demir ve binicilik çağının şiiri tarafından elde tutulması gibi, o eski günlerin görkemi ve şanından kalan bir şeyler de dilin yapısında dahi korunur (s. 244).

Ancak, şairin bu eskitilmiş dille ifade ettiği, eski dilin ve kültürel özelliklerin Homeros'un dünyasına böylece sızması, şiirin bu aşamasının ayırt edici özelliği olarak kalmıştır ve bu nedenle bu tür epik formun bir parçası değildir. "*Mahabharata, Æneid* ve *Nibelungenlied* metinlerindeki tipik sıfatlar Homeros'un canlılığının ne kadar da gerisinde kalıyor!" der Meister. Ama Homeros'un dilinin has niteliği, yalnızca pitoresk olmakla kalmayıp bazen kelimenin tam anlamıyla plastik olan ünlü benzetmelerinde bulunabilir. Nitekim onlara, daha sonra ele alacağımız diğer metafor türlerinin aksine *mekânsal* metaforlar demeyi tercih ediyorum, çünkü onlar salt görsel olandan katı (somut) olana yükselir. Başka bir deyişle, Homeros'un epik sanat dilinde, sözün özgün yaratıcı gücü, sanatsal bir gerçekliğin yaratılmasından ziyade, içerikte, yenilenen kültürel yapılara tutunmasında ifadesini bulan kayıp bir gerçekliğin *yeniden canlandırılmasında* yatar. Homeros'un metaforunun bu kendine has niteliğini daha da netleştirmek için, onun modern metaforun ustası Marcel Proust'ta bulunan en doğrudan modern antitezinin niteliğine değinmeliyiz. Homeros'un mekânsal metaforunun aksine Proust'un metaforu zamansaldır; yani o, şimdinin geçmişle zamansal bağlantısını kurarak geçmişi hayata döndürmeye çalışır, tıpkı Homeros'un plastik sunum yoluyla geçmişi canlı bir biçimde önümüze koyduğu gibi. Bununla birlikte, zamanın ve mekânın kavramsal ve olgusal açılardan farklı olması gibi, bu iki tür metafor da birbirinden farklıdır. Mekân somut bir mefhumken, zaman ise soyut bir mefhumdur, bu nedenle Homeros'un metaforu plastikken, Proust'un metaforu zihinseldir. Aslında, Proust'un metaforunun zamansal niteliği, yalnızca onun ünlü benzetmelerinin, tek bir devasa metafor olarak kabul edilebilecek külliyatının (*Kayıp Zamanın İzinde*) bir niteliğidir.[15] Modern şairde neredeyse apaçık bir zo-

---

[14] *Die homerische Kunstsprache* (Leipzig, 1921).

[15] Arnaud Dandieu'nun takdire şayan eseri *Marcel Proust, sa révélation Psychologique* (Paris, 1930), Heinz Werner'in kapsamlı çalışmasından etkilenmiş olsa da bu metafor

runluluk olan Proust'taki entelektüel bakış açısı temelde meselenin, ancak geçmişin nevrotik bir ifadesi olarak ortaya çıkabilecek geçmişi yeniden fethetme isteğinden ziyade fiilî yaşam sürecini kişide sürdürme isteği, ölüm ve ölüm korkusuna dair fikirler olduğunu ortaya koyar.

Proust'un metaforlarının ayırt edici özelliği, yani bu metaforların yalnızca diline değil, tüm yapıtlarına hâkim olması gerçeği, muhtemelen Homeros için de geçerlidir ve gayet vurgulu bir biçimde Shakespeare için de tabii; gerçi ben Shakespeare'in metaforlarını diğerlerininkinin aksine *dinamik* diye nitelendiriyorum. Bu, Shakespeare'in dramatik formunun bir sonucu değildir; tam tersine, onu dramaya iten husus muhtemelen metaforunun dinamik niteliğiydi. Shakespeare'in metaforları, diğer ikisinden, geçmişle şimdiyi mekânsal ya da zamansal açıdan ilişkilendirmemeleri, onları üst üste yığmaları, bazen neredeyse tumturaklı söz izlenimi bırakacak kadar üst üste yığmalarıyla ayırt edilir. Bunun da ötesinde, tüm yapıtları hem dramatik biçimi açısından hem de sıklıkla kişileştirilmiş metaforlar olarak görünen münferit karakterleri açısından dinamik bir metaforu yansıtır: Nitekim Othello ilkel biri gibi olabildiğince kıskançtır; Shylock bizzat altın şeytanı gibi insanlığa sığmayacak ölçüde hırslıdır. Yalnızca Shylock figürü örneğinden hareketle, temsildeki bu benzetme yönteminin özgün bir kimliğe tekabül ettiğini gösterebilirim: Shylock altın şeytanını gerçekten de bünyesinde barındırır, tıpkı Hamlet'in eski ölümsüzlük inancını taşıması gibi. Böylece dinamik metafor da, başka bir yolla da olsa, metafor kisvesi altında (bir bakıma kılık değiştirerek) tüm o eski yaratıcı gücüyle yaşayan eski bir kayıp ideolojinin temsilini başarır. O hâlde, Kelam orijinal büyülü anlamıyla (ki İncil'de bile fiili yaratılışa vesile olur) mucizeler yaratmaya muktedir olduğu gibi, epik, dramatik ve lirik formlarda karşılaştığımız hakiki şiir sanatı da bireyin ya da halkın kayıp geçmişini, dil ve metafor sanatı aracılığıyla şimdiyle ilişkilendirerek metaforla yeniden canlandırabilme kapasitesi sayesinde eski yaratma gücünün yerini almıştır. Böylece kelamın ilk yaratımının yerini, yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda biçim açısından da –yani metaforla– geçmişin yeniden yaratılması alır.

---

tartışması için bana değerli önerilerde bulundu: Werner'in *Ursprünge der Metapher* (Leipzig, 1919) adlı kitabı gerçekten de, ilkel metafordan modern metafora geçişteki bir anlam değişikliğini tespit etmiştir ama bu değişiklik yalnızca içerik bakımından bir değişikliktir.

Şairdeki bilinçdışı yaratıcılığı ele alan Carl du Prel, bu noktayı özellikle lirik şiir için kanıtlamıştır; kendisi, bireysel bilinçdışının altında, mitin eşiğine kadar takip ettiği doğayı gözlemleme ve canlandırmanın paleontolojik bir aşamasını bulur.[16] Du Prel'in izini sürdüğü ilkel düşünceden Klasik sanata ve oradan modern şiire uzana bu süreçte, özellikle lirik eserlerde başlıca rolü, bedensel tutumların, jestlerin ve duyguların canlı veya cansız öznelere aktarılması oynar. Şair sadece dağların "omurgasından", denizin "göğsünden", buzulun "dilinden", kayanın "başından", cehennemin "çenesinden" bahsetmekle kalmaz, bir ağacın dallarını insanın kollarına, baştaki bir tacı bir tepeye benzetebilir. Tüm bu metaforlar, bazen dünyanın insancıllaştırılmasına, bazen de insanın dünya ölçeğinde büyütülmesine yol açan mikrokozmos ile makrokozmoz arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bazıları bugünkü tıp dilimize kadar ulaşmış olan eski anatomik terimlerde korunmuş hâlde bulduğumuz tüm metaforların altında yatan, işte bu yaratıcı yükselme sürecidir. E. Hommel fevkalade öğretici bir makalesini bu konuya ayırmıştır.[17] Söz konusu makalede anatomi tarihini antik Doğu ve onun öncülleri açısından inceler. Kendi anatomik terminolojimizin, insanın (ve hayvanların) çeşitli noktalarını ve organlarını bir mikrokozmosa aitlermiş gibi mitolojik dille yorumlayan Doğu'nun anatomik kozmoloji veya topografya sistemi üzerine inşa edildiğini tespit eder. Kafatasının tonozunu kaldıran Atlas'tan, gökyüzünün çatısı (*palatum*) diye kabul edilen damaktan ve yedi kat sema olarak boyun kolonunun yedi omurundan daha önce bahsetmiştik. Dünyanın orta noktası olarak göbeği, insan yaşamının merkezi ve dolayısıyla dünyadaki olayların makrokozmik aynası olarak karaciğeri ayrıntılı olarak ele almıştık. Bunlara daha önce söz arasında bahsi geçen "æon" sözcüğünün Yunanca anlamının, kadim Yahudi tefsirine göre insanın yaşamının, *æon*'unun bağlı olduğu gümüş ipliğin üzerindeki omurilik olduğunu da ekleyelim; ve ayrıca os petrosum'un karanlık rotalarının bir labirent olarak tasavvur edilmesine da değinebiliriz. Dişi üreme organının (vulva) dışındaki tümseğinin "mons veneris" diye tarif edilmesi, boğazdaki "Âdem elması" adıyla aynı düşüncenin bir parçasıdır.[18]

---

16 *Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie* (Leipzig, 1880).

17 *Archiv für Geschichte der Medizin*, Bd. II (1919).

18 Zaten Yunan sezgisinin ruhun otağını oraya taşıdığı "güneş ağı" diye adlandırılan sinir sistemi olan solar pleksus, geçenlerde Carl Ludwig Schleich'in Sempatik Sinir Sistemi teorisindeki bir dirilişi öne çıkarmıştır.

Hommel'in anlatımı, kendini ağız ve boyun organlarının adlarıyla sınırlandırır ve dikkatimizi çeken ve sanatçının yaratıcı dürtüsüyle ilişkisi içinde daha önce ele aldığımız daha geniş kapsamlı ilişkilere yalnızca şöyle bir değinip geçer. Platon'un *Timaios* kitabının anatomi bölümünde, organlarıyla birlikte kafa bir kraliyet kalesine; kalp ve diğer organlarıyla göğüs, diyaframla ile göbekten –Babil hikâyelerinde yeryüzünün sembolü olan ondan suyun çıktığı– ayrılan hizmetkârların mahallelerine benzetilir. [19] Kabala metni olan Zohar bunu daha da ileri götürür ve tapınağın bölümlerini vücudun bölümleriyle karşılaştırır; bu, Babil'de ortaya çıkmış bir sistemdir ve orada kehanet için ve daha sonra da astrolojik amaçlarla kullanılmıştır; başka bir örnek vermek gerekirse, uzak Meksika veya Yeni Zelanda'da bile, vücudun bölümlerinin günün işaretleriyle ilişkisinin benzer amaçlarla kullanıldığını görüyoruz (Fuhrmann: *Mexiko*, I, 25).

Yalnızca insanların değil, tüm ülkelerin ve halkların talihini kesinkes etkilemiş, esasen çok gerçek ve hayati olan tüm bu ilişkilerin, daha sonra metaforlar düzeyine indirgendiğini görüyoruz; örneğin, Shakespeare *Coriolanus'un Trajedisi* ve *Julius Cesar* oyunlarında devletle ile insan organizması arasında o ünlü karşılaştırmalarını yapar. Şairin kendisinin dediği gibi ("Belki de duymuşsunuzdur") gelenekten alınan bu yaklaşım, [20] kültür tarihsel bakış açısından ele aldığımız neredeyse tüm gelişmeyi temsil edebilir. Shakespeare'de vücudun çeşitli bölümleri mideye isyan etmeye başlar, sakince vücudun merkezini işgal ettiği ve bütün yiyecekleri istif ettiği için mideyi tembellikle suçlarlar. Özellikle görme ve işitme, akıl ve hisler –yani (kafanın) yüksek melekeleri– mide için yapmak zorunda kaldıkları işten şikâyet ederler:

> Kral tacını takmış baş, uyanık göz,
> Yol gösteren yürek, askerimiz olan kol,
> Atımız olan bacak, borazancımız olan dil,
> Diğer küçük işlere koşan diğer güçler,
> Eğer onlar?...
> Bütün bunlar, bedenin lağım çukuru olan
> Açgözlü mideye mi bağlı olmalılar?

---

19 Kuchler: *Beiträge zur Kenntnis der Assyrisch-Babylonischen Medizin* (Leipzig, 1904).

20 Zaten Pavlus'un diliyle erken Hıristiyanlık, devletin gövdesinin bu eski resmini tinselleştirir; Tanrı'nın krallığında birleşen azizler, üyeleri münferit inananlardan oluşan ve başı İsa olan bir beden oluşturur.

Sadece kırıntıları kendine saklarken, tüm vücut ekonomisini besleyen merkez olarak değerini vurgulayan midenin cevabı, burada üst benliğin taleplerine geçerli nedenlerle karşı çıkar. Ancak karşılaştırmanın ilerletilmesi, Roma devletini makrokozmik çapta sembolize eden başka bir unsuru ortaya çıkarır: mideye benzetilen Senato. Hikâyeyi anlattığı vatandaşlarla Menenius Agrippa vücudun bele bağlı sessiz kısımlarına benzetilir (Menenius ayak başparmağının yerini tutan bir vatandaşa seslenir).

Burada bir benzetme düzeyine indirilen bu kadim mikrokozmik sembolizm, bir zamanlar antik dünya görüşünde gerçekten canlıydı ve sadece mitlerin oluşumuna katkıda bulunmakla kalmadı, aynı zamanda (önümüzdeki bölümde göstereceğimiz gibi) dilin oluşumunu kesinkes etkiledi. Bunun ile metafordaki en yüksek sanatsal gelişimi arasındaki dönem, dilden devasa bir metafor olarak gelişen mit dönemi yer alır.

Bu nedenle, dilin yaratılmasına ve sanatsal önemine geçmeden önce, insani özellikler atfedilmiş ve mitte yansıtıldığını hâliyle sözlü dilin oluşumuna bir göz atalım. Vücudun belirli kısımlarını çevredeki doğaya atfetme eğilimi, tüm dillerde, hatta son derece uygar halkların dillerinde bile apaçık şekilde görülür.[21] Nitekim Asurlular ağacın burnundan veya başından, kapının ağzından, ateşin dilinden, geminin kaburgasından, ırmağın kolundan (kenarı veya kıyısı) ve başından –*kaput aque* = kayna – söz ederler.[22] Fakat ilkel dillerin ötesindeki yüksek diller arasındaki karakteristik gelişme, bana, sadece bu antropomorfik karşılaştırmalardan doğan bağımsız soyut kavramların oluşumunda değil, aynı zamanda onlara özgü mikro-makrokozmik dünya resminde de gerçekleşmiş gibi gelmektedir. Mitin dilden doğması, ancak insan vücudunun organlarının adlandırılması yoluyla insanın evrene yansıtılmasıyla mümkün olmuştur. Başka bir deyişle, dünyanın insan vücudundan yaratılmasını işleyen mitler, aslında insanın nesneleri adlandırarak (yani onları dil aracığıyla mecazen ifade ederek) dünyayı fethetmesini (yani yaratmasını) temsil eden dilsel mitlerdir. Dilin bu yaratıcı gücü sadece mit "anlatmakla" kalmaz, ayrıca mitleri fizyoplastik

---

21 Morel: *De vocalibus partium corporis in lingua graca metaphorice dictis* (tez, Cenevre, 1875) ve genel anlamda Knortz: *Der menschliche Körper in Sage und Sprichwort* (Würzburg, 1909).

22 Bu, hayvanlar için geçerli değildir. Bitkilerde hayvan isimlerinin aktarımı tercih edilmiş gibi görünüyor: leylek gagası, köpek dili vb. Bkz. Hunger: *Babyl. Tieromina* (Berlin, 1909; s. 150) ve Dragendorff: *Heilpflanzen* (Stuttgart, 1898; s. 1).

şekilde oluşturur; bu konuyu gelecek bölümde ele alacağız, şimdi baştan sona dilin oluşum sürecinin temeline dönelim.

"Sayılarla birlikte vücut organlarının adlarının, kelime dağarcığının en iyi korunmuş dalı olduğu" gerçeği filologlar tarafından ortaya koyulmuştur.[23] İster iç ister dış organlar olsun, vücudun en önemli bölümlerinin adları çoğu durumda en eski zamanlara kadar gider; Dietrich'e göre onlar,[24] henüz şeylerin ayrışmadığı zamana aitmiş gibi görünürler. Harri Holma, Asur ve Babil dillerinde vücut organlarının adları üzerine temel çalışmasında (Leipzig, 1911) bu kadim dil olgusunu şöyle açıklar:

> Her şeyden önce insanın kendi bedeni, ego sorununu çözme ve onun çevredeki dünyayla ilişkisini keşfetme çabasında insanın ilk deney alanıdır.

Her hâlükârda, vücudun dış kısımlarının "anatomik" telaffuzu çok erken dönemde gerçekleşti; ve Babil'in çiviyazısıyla yazılmış yazıtları Babilliler'in, "birçok açıdan eksik olsa da nispeten bol miktarda anatomik bilgiye sahip oldukları" hususunda hiçbir şüpheye yer bırakmamaktadır. Özellikle diseksiyonun (organları kesip biçme) dinsel gerekçelerle yasaklandığını ve ilk kez yalnızca Yunan doktorları tarafından kullanıldığını ve o zamana kadar iç organlarla ilgili tüm bilgilerin savaş alanında, kurban törenlerinde ve kimi gömme ritüellerinde yapılan gözlemlere dayandığını hatırladığımızda, Babilliler'in bilgilerinin kapsamına şaşırmadan edemeyiz. Öte yandan başlangıçta insan bedeni ile hayvan bedeninin adlandırılması arasında bir farklılık olmaması önemlidir.[25] Bu nedenle, insan ve hayvan yapılarının benzerliği çok erken fark edilmiş olmalıdır; ne de olsa yedi omur, insan ve tüm evcil hayvanlarda aynıdır; öte yandan, dünya görüşünden kaynaklanan motifler, örneğin insan ile hayvanın özdeşliği fikri belirleyici rol oynamış olabilir.[26]

---

[23] Hirt: *Indogermanen*, I, s. 304.

[24] *Abhandlungen für semit. Wortforschung* (Leipzig, 1884).

[25] Schrader: *Reallexicon der indogermanischen Altertumskunde* (1901), s. 469.

[26] İlkel dillerin bir başka ayırt edici özelliği de belirli hayvanların organlarının başlangıçta bağlama göre (kurban, av, evcil) özel adlara sahip olması ve bu adların avın anatomik dilinde varlığını sürdürmesidir (Hirt: *Indogermanen*; Strassburg, 1905). Aynı şey, fars dualizminin etik düzeyinde de görülmektedir; nitekim bu dualizm tüm varlık ve olaylara Hürmüz ile Ehrimen'in mücadelesi zaviyesinden bakar ve aynı şeylere dini anlamda iyi ya da kötü olmalarına göre farklı isimler verir. Aynı şeylere kendi içinde iyi veya kötü olduklarına göre farklı isimler verir. İyilerin başı ve eli, kötülerin kafatası ve

Bunun dışında, Holma'ya göre Asur dili, Lévy-Bruhl'un ilkel dilde tespit ettiği gibi, özünde somutluk peşinde koşma niteliğine sahiptir. Asur ve genel olarak Sami edatlarının çoğu aslında tamlama durumundaki somut şeylerin isimleridir, özellikle de vücut organlarının isimleri böyledir: örneğin, Asurca "rahatlamak", "(kolunu) indirmek" demektir, "korkmuş" ise "dizi dermansız" demektir.[27] Dahası, psikolojik duygu ve hâllerin vücudun çeşitli yerlerinde konumlandırılmasını sanatta açıklayan şey de işte bu somut ve nesnel eğilimdir. Nitekim kulak, iradenin ve dikkatin (aynı zamanda bilgeliğin) yeriydi, kalp ise anlayışın yeriydi; yaşamın merkezi organı olan karaciğer, duygu ve öfkenin yeri, mide bilgeliğin, burun ise gururun yeriydi (bkz. "burun kıvırmak").[28] Başlangıçta vücut organlarını ifadeye eden sözcüklerin edat ilişkisini tanımlamak üzere benmerkezci kullanımından daha sonra bu amaç doğrultusunda ayrı kavramlar geliştirildi. Nitekim Asurca *gablu*, yani vücudun ortası olan bel, bir "qabal" (ortası) edatına ve nihayet "orta" kavramına dönüşmüştür; keza bacak demek olan "isdu", "idi" yanında (vücudun yanı) edatına dönüştü ve "temel" kavramı "kök" ile ifade edildi (bizim kullandığımız dağın "ayağı" deyimiyle karşılaştırınız). Şu çok bilindik gerçekte ifadesini bulan dilin bir başka kültürel işlevi daha vardır; hâlâ geçerliliğini koruyan en eski ölçüler, yalnızca adlarını vücut organlarından almakla kalmaz, bu organlar temel alınarak oluşturulmuştur. Söz gelimi Asurca dilinde arşın (*ammatu*), karış (*gatu*) ve inç veya parmak (*ubanu*) sözcükleri vardır.[29] Dolayısıyla çok eski zamanlarda, insan her şeyin ölçüsü hâline gelmişti; ancak insanı kozmosun bir yansıması yapan fikrin evrene yansıtılması sayesinde, bir insan vücudundaki ölçü birimlerinin Babil'de olduğu gibi göklerde de var olduğu farzedildi.[30] Ölçmenin yanı sıra sayma da vücut organlarından kaynaklanmıştır, ancak say-

---

pençesinden farklı bir isme sahiptir. Bkz. E. Cassierer: *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922), s. 52.

27 Benzer deyimleri kullanmada daha kararlı görünen Mısırlılar hakkında bkz. Ebers: *Die Körperteile, ihre Bedeutung und Namen in Ägypten* (Münih, 1897). Başka referanslar için bkz. Pauli: *Die Benennung der Körperteile bei den Indogermanen* (Stettin, 1867); W. D. Baskett: *Parts of the Body in Later Germanic Dialects* (Chicago University Press).

28 Homeros'taki benzer görüşleri daha sonra ele alacağız.

29 R. Lepsius: *Die Langenmasse der Alten* (Berlin, 1884).

30 Aynı şekilde zaman ölçümü de insani terimlerle saymaktan doğmuştur (Fuhrmann: New Guinea, s. 15) ve bugüne kadar saat aksamı için "kadran" ve "kol" gibi isimler kullandık.

ma çoğulluk kavramını gerektirdiğinden, onun dildeki ifadesine aşinalık kazanmakla işe başlamalıyız.

İlkel dilin somut belirtme dürtüsünden kaynaklanan bir diğer özelliği de bizim genel çoğulumuza sahip olmaması, her zaman belirli bir çoğulu ifade etmeye çalışmasıdır. Böylece ikili, "üçlü" ve hatta "dörtlü" ifadelerine rastlarız; bunlar her birine belirli sayıların eklendiği çoğullar kadar kurallı sayılar değildir. Bu kesin çoğulluk ifadesinin, vücut organlarıyla özellikle de ikili olmayı kesinkes gerektiren çift organlarla bağlantılı olabileceğini düşünüyorum. En azından durum, daha ileri farklılaşma aşamalarında böyleydi, çünkü başlangıçta benzer çiftler ayırt edilmemişti, tıpkı ayağın tabanı, elin ayası veya yanaklar kalçadan ayırt edilmediği gibi.[31] Her hâlükârda ikili, üçlü ve çoğul terkip, alışıldık düşünceye göre, ölçüm gibi insan vücudu ile başlayan nümerik sayma ile yakından ilişkilidir. Çoğu ilkel halk hâlâ vücut organlarıyla saydığından, bunların ilk başta bir adlarının olması gerektiği açıktır. Evrensel çapta ilk sayma sisteminin beş parmak sistemi olduğu varsayılır; daha büyük sayılar söz konusu olduğunda ayak parmakları daha sonra bu sisteme eklenmiştir; doğrusunu isterseniz, eski kültürden gelen halklar arasında beşli, onlu veya yirmili sistem hâlâ yaygındır. Ama onun yanında ikili ya da dörtlü sistem, özellikle Kızılderililer arasında önemli bir rol oynar; ve Lévy-Bruhl bu sistemi, rüzgârın dört yönüyle ilişkilendirmeye eğilimlidir. Ben kendi adıma burada da çift organların öneminin –üst ve alt ya da ön ve arka çiftleri– belirleyici etkisi olduğuna inanmaya yatkınım.[32]

Doğrusu, insanın dünyadaki tüm yöneliminin, tüm kozmolojilerde hâlâ önemli bir yere sahip olan vücudun iki yanıyla (ön ve arka) bağlantılı olabileceği kanısındayım: örneğin, sırt üstü uzanmış toprak tanrıçası ve onun üzerine eğilmiş gökyüzü tanrısı. Buradaki amacım, her hâlükârda, yüksek kültürel gelişimin, yüksek dil gelişimiyle *el ele* yürüdüğü gerçeğini ve dahası, dilin kendi kendini yaratarak gelişiminin yüksek kültürün bir önkoşulu gibi göründüğünü vurgulamaktır. Dilin bu yüksek gelişiminin ilk ve en temel adımlarından biri, vücudun (zaten adlandırılmış) organlarının makrokozmikleştirilmesidir; yani bunların yalnızca insanın da içinde yaşadığı ve temas kurduğu çevresindeki doğal nesnelere aktarılması değil, aynı zamanda gökyüzüne ve evrene de aktarılmasıdır; böylece dilsel öz-

---

[31] Holma, bunun dört ayaklı hayvanlar ile insanlar arasında hiçbir ayrımın yapılmadığı bir döneme denk geldiğini söylüyor.

[32] "Mistik" sayıların anlamına dair önümüzdeki bölüme bakınız.

deşlemeye insanı kozmik ölümsüzlüğe uydurma eğiliminde olan psişik bir özdeşleşme eşlik eder. Özellikle totemciliğin bize öğrettiği gibi, ilkel insan kişisel ölümsüzlüğün materyalist düzeyinde kalmıştır ve bu düzey önceki çalışmamızda gösterdiğimiz gibi hayvanla sembolize edilmiştir. Daha yüksek kültürlerde insanlar, artık dayanılmaz olan bu fikirden uzaklaşmak ve yeni, dünya-üstü, makrokozmik bir ölümsüzlük aramak için artan anatomi vb. bilgilerini kullanmak zorunda kalmışlardı. Ama bunun için dil önkoşuldu, çünkü vücut organlarının adları dünyaya aktarılacaktı ve dilin bu makrokozmik uzanımı daha sonra mitlerin yaratılmasıyla gerekçelendirildi, kanıtlandı ve deyim yerindeyse doğrulandı. Bu anlamda, daha önce ele aldığımız yaratılış mitleri, özellikle de dünyanın bir devin ya da yarı tanrının organlarından yaratılışı, vücut organlarının tüm evrene bu izdüşümü için gereken büyük dilsel metaforlardan ibarettir sadece.

DİLİN OLUŞUMU VE DİLİN YARATILMASI

Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı.
Yuhanna I, 3.

Şairin ve şiir sanatının temel niteliğini anlamak için sanatçının onunla çalıştığı malzemeyi hesaba katmamız gerekir; buna şiir sanatında, plastik ve resim sanatlarında olduğundan daha fazla ihtiyacımız vardır. Zira bu malzeme, dilin kendisi, şiirde kullanılmadan önce kendi doğumu ve gelişimi olan tamamen insani bir yaratımdır; ve bunu ancak yaratıcı bir süreç olarak anlayabiliriz. Son derece çeşitli yaklaşım açılarından çözülmeye çalışılan dilin doğuşu meselesinin ayrıntılarına girmemize gerek olmasa da[1] en azından insanın yaratıcı dürtüsüne ilişkin araştırmamızın çerçevesi içinde kalarak dil yaratma yetisine ve kültür tarihi içinde sözlü ifadenin *önemine* biraz olsun ışık tutmamız gerekir. Modern araştırmalar bir hususta aşağı yukarı aynı fikirdedir, o da şudur: Kültürümüzdeki en hayati unsurlar – ateşin bulunması, tarım, hayvanların evcilleştirilmesi, zamanın ölçülmesi, yıldızların gözlemlenmesi– pratik değil de dinsel, duyular üstü ve ideolojik ihtiyaçların karşılanmasından kaynaklanmıştır. Aynı şey dil için de geçerli gibi görünmektedir, çünkü son zamanlarda yapılan araştırmalar, dilin insanın kendini anlaşılır kılma ihtiyacından ortaya çıktığı yönündeki bilin-

1 Genel bir inceleme için bkz. Fritz Specht: *Die Sprache und ihr Ursprung* (Berlin, 1921) ve en yakın zamanlı çalışma: Sör R. Paget, *Human Speech* (New York, 1930).

dik teoriyi gitgide daha fazla karşı çıkmaktadır. Ama başka yerlerde sıkça olduğu gibi, burada da kültürel önemi dil çalışmasının dar alanından ve profesyonel filologdan değil de sınır alanlarından ve bu alanlara dair araştırmalardan –bu durumda mitoloji ve epistemolojiden– hareketle daha derinlemesine anlamak elzemdir. Özellikle bizim metafor bahsimiz ve aynı ölçüde dilin mitsel anlamı konusu açısından elimizde, değerli iki çalışma bulunmaktadır: Fritz Mauthner'in *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*[2] adlı kitabı ve Ernst Böcklen'in *Die Entstehung der Sprache im Lichte des Mythos* adlı kitabı. Ernst Vossler tarafından kaleme alınan üçüncü bir çalışma ise dilin yaratılmasını ve gelişimini anlatmaktadır: *Sprachschöpfung und Entwicklung* (Heidelberg, 1903); dilin mitsel niteliğini ele alırken bu çalışmaya geri döneceğiz.

Konuya giriş babından burada bizi en çok ilgilendiren, Mauthner ve Böcklen'inkiler gibi karşıt bakış açılarından yola çıkan iki çalışmanın, yalnızca sözü mitsel bir form olarak değil, aynı zamanda dilin kendisini, hatta dilin tüm oluşumunu dünyanın geniş bir metaforik kavranışı olarak tasavvur etmede şaşırtıcı şekilde hemfikir olmalarıdır. İki yazarın bu konudaki görüşlerini özetlemeden önce, her iki çalışmanın da özel niyeti ve amacı ile hiçbir ilgimizin olmadığını açıkça belirtiyoruz; bunlardan Mauthner'ın çalışması, özü mantıksal değil, mitolojik olduğu için dilin epistomolojik bir araç olarak yetersiz olduğunu göstermek için yola çıkarken, diğeri çalışma olan Bocklen'in kitabı dilden yola çıkarak tüm mitlerin aydan kaynaklandığını kanıtlama peşindedir; ki bu bizim için o kadar önemli değildir; bizim için asıl önemli olansa hakikaten arı ifadesini mitlerde bulan genel anlamda dilin mitsel karakterini başarılı şekilde kanıtlamasıdır. Kişileştirme eğilimi hem elbette dilin bu mitolojik karakterine hem de metaforik karakterine aittir. Mauthner'ın da dediği gibi (II, 450), bu yalnızca insan düşüncesinden doğmuştur ve hâlâ yalnızca,

> tamamlanmış bir sözün tamamlanmamış bir izlenime aktarılması (μεταφέρειν) yoluyla gelişir, yani karşılaştırma yoluyla, yani dilin hem sanatsal gücünü hem de mantıksal zayıflığını oluşturan sonsuz anlatım (başka sözcüklerle ifade etme) ve sözlü resmetme, sonsuz *à-peu-près* [*yaklaşık/neredeyse*] yoluyla. Bir kelimenin

[2] Üç cilttir: I, *Zur Sprache und Psychologie*; II, *Sprachwissenschaft*; III, *Zur Grammatik und Logik* (Stuttgart, 1901 itibarıyla). Bu bağlamda yeri gelmişken, akademik değil diye eleştirilse de R. Kleinpaul'un ufuk açısı çalışmasını anmak istiyorum: *Volkspsychologie. Das Seelenleben im Spiegel der Sprache* (Berlin, 1914).

> veya kavramın iki veya yüz anlamı çok fazla metafor veya resim demektir ve asıl anlamını bildiğimiz tek bir kelime olmadığı için hiçbir kelimenin mecazi anlamdan başka bir anlamı yoktur.

Mauthner daha sonra şu alışkanlığa nasıl derinden saplandığımızı gösterir: "Neredeyse karşıt alanlardan alınmış, birbirine zıt sözcükleri en temel fikirlerimizde mecazen kullanmada, örneğin zamanı uzamsal ifadelerle (uzun ve kısa gibi) veya bir müzik tınısını uzamsal veya renksel kavramlarla ifade etmede" hiçbir yanlış taraf görmeyiz. Mauthner daha da ileri gider ve dil gelişiminin aracı olan metaforun, belki de dilin asıl kaynağı olabileceğini savunur; şöyle ki metafor bir zamanlar zaman ve mekân kavramlarını ses kavramlarına bağlamış olabilir, tıpkı günümüzde fiili deneyimleri birbirine bağladığı gibi.

> Eğer yabancı bir ülkedeysek ve oranın dilini bilmeden büyüklüğü ifade etmek istiyorsak, kollarımızı iki yana açarız; küçüklüğü ifade etmek istiyorsak da avuç içlerimizi birbirine bastırırız. Şimdi tüm ses aygıtının jesti paylaşmak istediğini varsayalım; diyelim ki hançere ve ağız, küçük bir alanı taklit etmek için bir "i" harfini telaffuz etmek üzere kısıldı veya büyük bir alanı taklit etmek için "o" harfini telaffuz etmek üzere genişçe açıldı. Bu aşamada bile bir metafor olduğunu söyleyemez miyiz? Peki ya ses mekândan zamana, renge ve saireye aktarılmışsa şayet?

Diğer pek çok araştırmacı gibi Böcklen de dilin aslen jestlerden oluştuğuna ve bu nedenle sessiz olduğuna ve dahası bir taklit faaliyetinin dilin doğuşuna yol açtığına inanır; ancak ilk taklit edilen nesnenin ay olduğu varsayımıyla diğer tüm araştırmacılardan ayrılır. Yalnızca ay-ağız ilişkisine (Mond-Mund, ay-yüz) değil, genel anlamda ay mitolojisinin yaygın etkisie dair bir yığın materyal öne sürse de ondan edindiğimiz izlenim, son sözü söyleyen kapsamlı bir çalışmadan ziyade daha derinlikli bir araştırmanın ön çalışmasıyla karşı karşıya olduğumuz yönündedir. Böyle olsa bile, şimdiye kadar her yaratıcı eylemde olduğu gibi dilin oluşumunda da açıklama yapmak için taklit unsurunun kullanıldığını saptarız ve kuşkusuz bu gerçek en azından belirli bir gelişim aşamasıyla ilgili kimi hususları anlaşılabilir kılmaktadır. Nitekim, örneğin, Herder'in geliştirdiği onomatopoetik[3*] teori, dili esasen seslerin taklidi olarak açıklamaya çalışır. Bu bağlamda genellikle hayvan adları şu ya da bu şekilde delil olarak sunulur. Aslında genel olarak guguk kuşu gibi çok az yansımalı hayvan adı vardır; köpeklere hav-

3 *Onomatopoetik: Şiirsel etki yaratmak amacıyla yansıma kelimelerin kullanılması. ç. n.

hav veya koyunlara me-me adı verilmez; Çincede kediye sahiden "miuh", Grönlandcada keçiye "mek-mek" ve Botokudian dilinde koyuna "mah-mah" denilmesi gibi istisnai destekler Herder'in bilimsel olmaktan ziyade şiirsel kuramını doğrulamaz. Bunun dışında, söz konusu kuram tipik Romantik tutumun özel bir yan ürünüdür. Kolektif sanat yaratımlarının (mit, ulusal destan ve dil oluşumu gibi) incelenmesinde yetkinleşmiş bu tutum düşünsel olandan ziyade duygusal olana önem verir. Hatta Mauthner bile dildeki düşünsel değerlere yönelik eleştirisinde Hamann, Herder, Humboldt ve Jacobi'den derinden etkilenmiştir.

Buna karşı, dil oluşumuna felsefi bir yaklaşım söz konusudur. İlkin Yunan'da rastladığımız bu yaklaşımı doğalcı taklitten ziyade bizi burada en çok ilgilendiren insani yaratıcılığa vurgu yapar. Yeni-Platoncu Proclus'un anlatımına göre, isimler Pisagor'un Varlık resimleri için bir tür "anlaşılır idealar" modeliydi; ayrıca Herakleitos kelimelerin sezilen şeylerin resimlerine benzediğini beyan etmiştir. Başka sözler de bunun sadece bir onomatopeik ses-resimleme olmadığını açıkça ortaya koyar. Demokritos, isimleri bizzat tanrılar tarafından yapılmış sesli resimler diye adlandırır; keza dilin kökenine ilişkin antik görüşlerin klasik örnek olan Platon'un *Cratylus* diyaloğuna göre isim, bir şeyin ses aracılığıyla taklididir; üstelik harflerde ve hecelerde taklit edilen, tam da o şeyin "öz"üdür. Müzik ve resim şeylerin yalnızca dışsal yönünü ifade ederken, dil ifade edilen şeyin içsel varlığından başlar. *Protagoras*'ta yine seslerin üretiminde bilinçli niyeti ve dudakların ve dilin oynadığı rolün apaçık vurgulandığını görürüz. Şimdi, onomatopoetik yaklaşımı savunanlar, taklit edilenin doğada duyulan ses olduğuna inanırken, modern teori, mimetik açıklama lehine bunu oybirliğiyle tümden reddetmiştir. Bu, seslerde jestlerin yeniden üretildiği iddiasından daha fazlasını içerir. Asıl sorulması gereken soru, insanın neden bu taklit yöntemlerini benimsediğidir; yani bu belirli telaffuz hareketlerinin neden belirli seslere karşılık geldiğidir. Wundt der ki (*Sprache*, II, 635), eğer dil ile onun ifade ettiği şey arasında herhangi bir uydurma varsa, bunun konuşmacının sesi uydurmasında yatamaz; bu ancak konuşmacının telaffuz hareketlerini izlenime, daha doğrusu bu izlenimin bizde uyandırdığı fikir ve duygulara uydurmasını içerebilir. Bu nedenle orijinal sözde esas olan ses değil, jesttir; ancak bu, taklit eyleminin özel bir biçimidir sadece.

Öte yandan Bocklen, mimik ve pantomim hareketlerine neden bir "ses-jest" eklendiğini sormakta haklıdır. Kitabı bu soruya, bizi ilgilendiren bir yanıt vermektedir, çünkü dil oluşumunun yaratıcı veya taklide dayalı

yaratıcı (*Nachschöpferisch*) öğesini diğer tüm kuramlardan çok daha fazla vurgular. Dilin yaratıcılarının taklit ettiği şeyin ses olmadığını, kesinlikle insan kulağının hiçbir sesi, dahası dünyevi hiçbir şeyi duymadığını, sadece ayın evrelerini duyduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu özel iddiaya katılmadan önce, onun tüm yaratıcı süreçler için geçerli olduğunu saptadığımız "taklit" ile, dünyevi olmayan, göksel, hayali veya soyutlanmış bir şeyin taklidi ile müthiş uyuştuğunu belirtelim. Dolayısıyla burada da Ay'ı, insanın başka yollarla olduğu kadar konuşma yoluyla da tatmin etmeye çalıştığı ölümsüzlük dürtüsünün sembolü olarak kabul edebiliriz. Ancak duyulmamış bir şeyin sesindeki taklit, yaratıcı bir başarı olarak görülmelidir. Görünen ya da düşünülen bir şeyin taklidi olduğu sürece o, ancak diğer her tür taklitle aynı amaca sahip olabilir: yani kendisini taklit ettiği şeyle özdeşleştirmek, bundan da ötesi, ona hükmetmek ve kendisini ondan bağımsız kılmak. Öte yandan bu, temelde bir kopyalamayı değil, bir ikameyi amaçlayan tüm yaratımların formülüdür. İnsan yaratarak kendini var olandan bağımsız kılar ya da en azından bunun için çok kaydadeğer bir çaba harcar; dil söz konusu olduğunda, bunu sihirli isimde fark edebiliriz. Nitekim, Bocklen'in dediği gibi, dilin en eski biçimi bile, yalnızca Tanrı'ya bir yakarış ya da Tanrı ile iletişim için bir araç olmakla kalmayıp aynı zamanda fiilen bir Tanrı *oluş* olması hasebiyle duaya benzer;

> kişinin ruhunun sahiden ve fiilen yükselip orada Tanrı ile birleştiği bir araçtır; bu birleşmede ölümden sonraki ebedi birlik için bir taahhüt verilir. (a.g.y., s. 80)

Bocklen, bu görüşü desteklemek için, konuşmada salınan havanın, tanrıyı onurlandırmak için dil ve dudak hareketlerini yukarıya taşıdığı inancını ileri sürer. Yunan filozofları tarafından geliştirilen bu düşünce Pneuma doktrininde yer alır ve ses dalgalarıyla ilgili fiziksel teorilerimizde bugüne kadar etkili olmaya devam etmiştir.

Dilin doğal seslerin taklidinden ya da (muhtemelen) dünyevi herhangi bir şeyden kaynaklanmadığı fikrine alışmak zor olsa da insanın kendini anlaşılır kılmanın bir aracı olarak dilin ortaya çıkmadığı fikrini kanıksamak daha da zordur. Yine de pek çok filolog ve Mauthner kesinkes bu görüşte karar kılmıştır. Fakat eğer bu görüş doğruysa, o zaman dil esasen kolektif bir şey değildi, salt ifadesel ve bireysel bir işlevdi; tek kelimeyle bir sanattı, ilk başta (ilkel vücut süslemesi gibi) egonun kendisini büyütmesine ve çevresindeki dünyaya hükmetmesine yardımcı olan bir sanat. W. von

Humboldt, dilin sanatsal bir ifade olduğu görüşünü bilimsel açıdan doğrulama girişiminde bulunan ilk kişiydi sanırım ve bu amaçla, şimdilerde ünlü olan "iç konuşma formu" fikrini icat etti; bununla kastı, çeşitli dillerin dış ses-formunun tersine, dilin fikirleri ifade etme amacına kendini biçimsel olarak uydurmak için dilin başvurduğu kendine has yoldur.[4] Daha yakın geçmişte Karl Vossler (a.g.y.), dil oluşumunun bilhassa sanatsal yönünü şu önermesiyle dile getirmiştir: Dil bu itibarla bir gelişme sergilemez, sadece dilde zihinsel bir izlenimi ifade eden herkes tarafından dil, *her defasında farklı olarak* yeniden üretilir. Bu görüşe göre, dildeki ifade biçimleri, pratik yönüne bakılmadan, yaratım ya da sanat gibi, kısacası estetik açıdan incelenmelidir. Dil, bireyler arasında pratik bir ilişki aracı hâline geldiği ölçüde, artık bireysel değil kolektif bir yapıdır; bu yapı ampirik gerçekliği hesaba katar ve dil topluluğunun kültürel ihtiyaçlarına göre sabit veya değişken olabilir. Vossler'in birinciden keskin bir şekilde ayırdığı bu ikinci anlamda, artık bir yaratıma değil, gelişme diye telakki etmemiz gereken bir şey vardır elimizde. Bu görüş, dilin dinsel kökeniyle birlikte, filologların başını belaya sokan bir gerçeğin iyi bir açıklamasını sunmaktadır: yani, tekrar tekrar gözlemlediğimiz gerçek şudur ki, sözcüklerin anlamları kademeli bir bozulmaya uğrar; aslında bu, dilin en son gelişim safhasında gözlemlenebilir.

Bocklen, bu gerçeği, başlangıçta dinsel olan ve dünyevileşmesi yasaklanan dilin kademe kademe "sekülerleşmesi" ile açıklar. Bir başka psikolojik motifi de ekleyebiliriz; o da dilin başlangıçta hiçbir surette anlama amacı taşımadığı, aslında *mistik birlik* (unio mystica) içinde şahsi ölümsüzlüğe kavuşmak için kişinin özel malı olarak görüldüğüydü; bu nedenle dilin sihirli değerinin bir parçası başkalarına aktarıldığında kaybolmuş olur. Dolayısıyla, her hâlükârda, dilin günlük kullanıma sokularak sekülerleşmesi, bir zamanlar yaratıcı olduğu için kutsal bir güce sahip olan sözcüklerin anlamlarının sekülerleşmesinde yansır. Bunu anlamak için, dilin kendi kendini yaratma gücünün en karmaşık biçimlere kadar nasıl etkili bir şekilde devam ettiğini açıklayan dilin gelişimi ve kullanımındaki münferit öğeye dönmeliyiz. Fakat daha önce ele almamız gereken başka bir husus var ki o da dilin kökenine ilişkin öne sürülen başka bir açıklamadır; bu açıklama bizden bir kez daha cinsel dürtüyü dilin yaratıcı ilkesi olarak görmemizi ister. Bu, Hans Sperber'in "dilin kökeni ve gelişiminde cinsel güçlerin et-

---

4 *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues; Gesammelte Werke, Akademie-Ausg.*, VI.

kisi üzerine"[5] çalışmasıdır; bu çalışma daha önceki kuramcıların cinsellik çağrısı ve toplu iş çağrısıyla ilgili görüşlerini, Sperber'e göre cinsel bir vurguya sahip olan ve bu nedenle çekici seslerin eşlik ettiği alet kullanma etkinlikleriyle ilişkilendirerek zekice sentezler. Destek almak için ilkel çapa tarımına başvurur ama biz bu tarım hakkında o kadar az şey biliyoruz ki, esasen Sperber sıradan tarımın son derece gelişmiş sembolizmine başvurmak zorunda kalmıştır; bu sembolizm ise bana, dilin oluşumuna katkıda bulunmuş olmaktan ziyade dilin bir sonucu gibi gelmektedir.[6] Eğer iş oraya varırsa, muhtemelen ateş yakmanın ilkel yöntemleriyle bağlantılı olarak cinsellik sembolizmi sözcüklerin oluşumunu etkilemiş olabilir; mitlerde ateşin keşfinin dilin keşfiyle ilişkilendirildiğini görürüz ki bu konuyu daha sonra ele alacağız. Ancak Sperber'in teorisi, dil oluşumuna dair genel bir teori olarak kabul edilemeyecek kadar dar bir temele sahiptir her nasılsa; bu nedenle, pratik kısımda, Sperber kendini cinsel kelimelerin ve özellikle "coire"[7*] kök anlamına sahip fiillerin anlamlarını genişletme gücünü göstermekle sınırlamıştır.

Gelgelelim (bu arada Sperber'in kanıtını gerektirmeyen) bu olguyu dilin kökeni için bir temel olarak kullanmak, özellikle de kendimizi modern diller ve lehçelerle sınırlandıracaksak, kabul edilemez gibi görünmektedir. Yalnızca olguya değil, yönteme de itirazlar söz konusudur. İlkel dillerde pek ayrışmamış cinsel edimlerle ilgili sözcüklerden çok daha fazlası diğer süreçler ve etkinlikler için mevcuttu;[8] ayrıca ilkel aletler cinsel sembol değildi (veya her halükârda salt cinsel sembol değildi), daha ziyade insan vücudunun organlarının ve her şeyden önce elin yansımalarıydı. Muhtemelen ilk kez Ernst Kapp bu fikri *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877) adlı eserinde ortaya koyar:[9] İnsan teknik icatlarında bilinçsizce de olsa bedensel yapısının çeşitli işlevsel ilişkilerini ve normal koşullarını el aletlerine aktardığı yerde, ancak olaydan sonra, mekanizma-

---

5 *Imago*, I (1912).

6 Sperber'in büyük ölçüde dayandığı kaynak: A. Dieterich: *Mutter Erde* (1905).

7 * Coire: Suç, hata, günah, ihlal gibi anlamları olan İrlanda dilindeki sözcük (ç.n).

8 Pek çok örnek arasından birini seçecek olursak: Westermann'ın belirttiğine göre Ewe dilinin gramerinde hareketi (yürüme, yüzme, araba kullanma gibi) niteleyen zarflar genellikle tek bir aktivitenin otuz veya daha fazla özelliğini taşır.

9 Aynı yıl, Noiré'nin dilin kökeni üzerine çalışması da çıktı; bu çalışmasında dilin gelişimi için yardımcı çığlıklarla desteklenen ilkel çalışma yöntemlerinin önemini vurguladı. Aletler ve onların önemi üzerine kitabı ise 1880'de yayımlandı.

larının organik bir modele göre varlık kazandığı gerçeğinin bilincine varır, yani kendi organizmasını anlaması, ancak bağımsız görünen ama gerçekte organizmanın serbest uyarlamaları olan mekanizmalarla benzeşim yoluyla mümkün olur.[10] August Schmarsow, ilkel sanat biçimlerini anlamak için bu fikre başvurup beden süslemesinin nesne süslemesinden önce geldiğini kanıtlamaya çalışmıştır.[11]

> [Aletlerin] insan vücudunun hareketleri ve organların performansı ile bağlantısı, bu şekilde yaratılan nesneye kalıcı bir vaziyet kazandırır, öyle ki, onların birçoğu, kullanılmadıkları zaman bile, bize ayrı bir organ izlenimi verir.

Nitekim Scheltema da beden süslemesinden nesnelerin süslemesine geçişte,

> insan kültürü için son derece önemli olan, doğal organizmadan onun alette kendini genişletmesine geçişin ruhsal koşutundan ve açıklayıcı büyümesinden başka bir şey görmez.[12]

Kültür tarihiyle ilgili bu düşüncelere ek olarak, ismin değil de yüklemin (özellikle vücudun bir organını işaret ederken) dilin orijinal bir formu olup olmadığı ya da ne ölçüde olduğu konusunda başka bir dilbilimsel tartışma yürütülmektedir. Fakat biz bu konuya burada değinmeyeceğiz ve cinsellik hipotezine geri döneceğiz. Daha önce bahsedilen nedenlerden dolayı, Sperber'in öne sürdüğü olgularda, dilin ondan doğduğu bir kökten ziyade zaten var olan bir dil yaratıcı gücün ifadesini görmeyi yeğliyorum. Başka bir deyişle, bu kitapta benimsenen genel görüş doğrultusunda ele almamız gereken konunun cinsel eylemlerden veya cinsel etkinlikten kaynaklanan bir dil gelişimi değil de insanın yaratma dürtüsünün bir tezahürü olarak dilin nispeten geç bir cinselleşmesi olduğunu benimseye eğilimliyim; dilin cinselleşmesi terminolojisine cinsel çağrışımlar katarak yavaş yavaş her şeyin ebeveynliğini ele geçirir ve dolayısıyla kendisi aslında bir "-mış

---

[10] Bu ilkel insanbiçimciliğin en karmaşık makinelerde nasıl varlığını sürdürdüğüne dair şu iki kitap sanat meselesi açısından da ilgiye değerdir: A. Klima: *Die Technik im Lichte der Karikatur* (Viyana, 1913), ve H. Wettich: *Die Maschine in der Karikatur* (Berlin, 1916).

[11] *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, s. 136; ve *Zeitschrift für Aesth.*, 1910.

[12] *Die altnordische Kunst* (1923), s. 30.

gibiyi" ifade etmenin metaforik bir yoludur; yani, insanın yarattığı her şeye isim formu verir, sanki çocuk gibi onlar da onun ürünüy*müş gibi*.[13]

Önümüzdeki sayfalarda bu görüşü ayrıntılı şekilde açımlayıp destekleyeceksek, bunu bir dilbilim meselesi olarak (ki bu bizi bu noktada pek ilgilendirmiyor) ele alarak değil de daha ziyade bu alanda da insanın yaratıcı dürtüsünü aydınlatmak amacıyla yapmaktayız; zira bu yaratıcı dürtünün yüksek önemi kültürel olanla sınırlı kalmayıp genel anlamda sanatsal gelişimi kapsayacak şekilde genişler. Burada, (belirttiğimiz nedenlerle) sonraları kolayca cinselleştirilmiş olsa da başka kaynaklardan gelen, insan yaratıcılığında cinselliğin oynadığı ikincil rolün çarpıcı bir örneğine sahibiz. Hemen hemen tüm modern dillerde cinsiyetlerin varlığını dilin cinsel kökeninin kanıtı olarak öne sürmek elbette çok cezbedicidir; ancak böyle bir sonuç o kadar yüzeyseldir ki, Sperber bile cinsel kökeni kanıtlama girişiminde bu yaklaşımı küçümser ve cinsel kökenin başlıca savunucularından biri olan Rudolf Kleinpaul gibi ona karşı çıkar.[14] Onun bu karşıt savı, bizim yaşayan dillerimiz bahsinde, Powell'ın Hint dilleri konusundaki kapsamlı araştırmasının bir sonucu olarak hâlihazırda saptadığı şu hususu doğrulamaktadır:[15]

> Dilbilim araştırmacısı, cinsiyetin salt bir cinsel ayrım olduğu fikrini tamamen kafasından atmalıdır. Kuzey Amerika Kızılderili dillerinde (ve muhtemelen Bantu ve Hint-Avrupa dillerinde de) cinsiyet genellikle bir sınıflandırma yöntemidir.

Günümüzde Sami dillerinde "erkek" ve "dişi" diye karşımıza çıkan "yüksek" ve "alçak" kategorileriyle varlıkların sınıflandırılması, çok erken dönemde bile Doğu'nun ahlâki bakışını yansıtıyordu. Burada da ilkel halk-

---

13 Vücut organlarının adları üzerinde yaptığımız incelemede, ilkel ya da uygar halklar arasında cinsel organları, kendilerine daha önemli gelen diğer organlara tercih etme diye bir şeyin söz konusu olmadığını gördük. Doğrusu, cinsel organlara, özellikle ayak, bacak, el ve hatta diz gibi diğer organların adlarını üstü örtük şekilde verme yönündeki evrensel eğilim, cinsellik vurgusununkine zıt bir sürece işaret ediyor gibi görünmektedir; ve benim görüşüme göre bunun, ilkel ruh fikriyle ve bu fikrin cinsel ölümsüzlüğü reddetmesiyle ilişkisi vardır (bkz. *Seelenglaube und Psychologie*: "The Age of Sex" bölümü). O hâlde burada tartışılan cinselleştirme, sadece dilin değil, tüm ideolojilerin (onlara dayalı kurumlarla birlikte) bir cinsellik rengine büründüğü halkların tarihindeki belli bir döneme aittir.

14 Kleinpaul: *Die Rätsel der Sprache*.

15 Powell: *The Evolution of Language*, Report, I, 9.

lar bize derin kaynaklar sunar, çünkü (Powell'a göre) bu halkların yaptığı sınıflandırmanın ana ilkesi canlı ve cansız nesneleri ayırmaktır.

Dolayısıyla, ilkel dillerin çalışmamızın kapsamına alınması, bu dilbilgisel cinsiyet olgusunun çok daha geniş ve karmaşık bir sınıflandırma sisteminin bir parçası olduğunu göstermiştir; ve bu durum, geçiş olgusunu takip etmeyi daha da ilginç kılar. Sami ve Hami dillerinin iki cinsiyetli sistemine ve Hint-Avrupa dillerinin üç cinsiyet sistemine karşıt olarak, az önce değindiğimiz Hint sınıflandırması, esasen "canlı" ve "cansız" (yaşayan ve yaşamayan) ayrımına dayanır, her ne kadar buna eril ve dişil ayrımında yeniden ortaya çıkan "şahsi" ve "gayrişahsi" diye belli bir değerlendirme eklense de. İşin en ilginç yanıysa, geçişli dillerin eski sınıflandırma temeliyle yan yana cinselleşmenin başlangıcını sergilemesidir. Meinhof'a göre,[16] Bantu dillerinin gelişmiş sistemi, özel öneklere sahip yirmiden fazla sınıfa sahiptir; ve onların sistemi ile bizim iki cinsiyetli sistemimiz arasında, örneğin Hami dillerinin sistemi bulunur;[17] bu sistemde eski isim sınıflandırmasının üzerinde, sadece şu dört kategoriden oluşan yeni bir sistem yer alır: kişiler, eşyalar, büyük ve küçük şeyler. Büyüklük kişi kategorisine, küçüklük de şeyler kategorisine geçerken, bizim eril ve dişil ayrımına tekabül eden ikili bir sistem gelişir. Bu, *nihayetinde* kişiyi, canlı, büyük ve önemli şeyleri erkekle ve cansız, küçük ve önemsiz şeyleri kadınla özdeşleştiren bir değerleme ilkesi hakkında bize fikir verir.[18] Bu daha önce ele aldığımız totemcilik sistemiyle tam bir benzerlik oluşturmaktadır; nitekim totemcilik belli kadınlara (dişevlilik) veya hayvanlara (totem) ilişkin yasaklarla sınırlı kalmayıp dünyadaki her şeye iyi ve kötü diye ayırarak değer atfeder. Buradaki tek sorun şudur: Kadın neden hep kötü, tehlikeli ve değersiz sınıfına sokulmaktadır? Daha önce açıkladığım gibi bu, bireyin kendisini şahsen ebedileştirme dürtüsünden kaynaklanır; kadının temsil ettiği cinsel üremenin ona karşı tehdit oluşturduğu bir dürtüdür bu; böylece kadın, tehlikeli

---

16 *Grundzüge einer vergleichenden Grammatik der Bantusprachen* (1906).

17 Idem: *Sprachen der Hamiten* (1912), s. 22, 42.

18 Beja dilinde bu husus gayet açıktır. Nitekim inek erildir, çünkü bu topraklarda inek sıradan yaşamın başlıca dayanağıdır; öte yandan et dişildir, çünkü bütün bir ineğe kıyasla daha az öneme sahiptir (Reinisch: *Die Bedauyesprache*, II; Viyana, 1893; s. 59). Bu konuyu Ernest Cassierer etraflıca ele almıştır ama maalesef sadece fenomenolojik bakış açısından. Bkz. daha önce zikrettiğimiz kısa denemesinin yanısıra: *Die Begriffsform im mythischen Denken* (Leipzig, 1922), ve üç ciltlik kapsamlı çalışması: *Sembolik Formlar Felsefesi*, çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları.

olduğu kadar önemsiz (ve nötral) şeyleri de içeren, benim Ben-Değil-Sınıfı dediğim sınıfa sokulur.

Şu hâlde cinsellik, dilin oluşumuna nispeten geç katılmış görünüyor; ayrıca Sperber'in dilin oluşumunda ona atfettiği role benzer bir rolü cinselliğin oynamadığını da pekâlâ söyleyebiliriz. Zira, sadece çocuklarda değil, aynı zamanda ilkel insanda da dil gelişiminde en önemli rolü cinsel organlardan ziyade *ağız* oynar. Ağız, daha önce de belirttiğimiz gibi, sadece bir konuşma aracı değil, ayrıca bizi ağlama ve emme hareketlerinden sesleri ve kelimeleri telaffuz etmeye taşıyan mimetik bir jest organı olarak da kullanılır.[19] Ses jesti, bu nedenle, gelişimin çok erken bir aşamasına aittir, çünkü o zaten kısmen doğal yaşam işlevlerince belirlenir ve çok geçmeden, bireyin kendisini ilk başta fizyoplastik olarak, hatta anlaşılmak istemeden ifade ettiği genel bir jest diline[20] yol açar; burada yaşamı sürdüren en önemli organ olan ağız, ses karakterine sahip jestlerin organı olarak işlev görür. Fakat önce ikinci bir organa değinmeden dilin oluşum evresinde bu sesli jestleri izini süremeyiz. Belki de ilkel zamanlarda daha büyük bir rol oynamış bu organ eldir. Sperber tüm aletlerin cinselleştirildiğini ileri sürmekte haklı olsa bile bu, elin de mütekabil şekilde cinselleştirildiğini varsayar, çünkü el sadece aleti kontrol etmekle kalmaz, aynı zamanda onun orijinal modelidir.[21] Burada elin –"kültürün insani organı"– insanın yeni bir kazanımı mı olduğu, yoksa diğer primatların kaybettiği orijinal bir organ mı olduğuna[22] karar veremesek de, hiç şüphe yok ki el, aletin arketipiydi, dahası, jest dili için en önemli organdır. Her iki fikir de Paul Alsberg'in *Das Menschheitsrétsel* (Dresden, 1922) adlı geniş kapsamlı incelemesinde işlenmiştir. Alsberg, "beden gitgide devre dışı bırakılırken", aynı zamanda devre dışı bırakılanın organın yerine şu veya bu aletin ikame edilmesini insan gelişiminin ayırt edici özelliği olarak değerlendirir. İnsanın teknik ba-

---

19 Spielrein: "Die Entstehung der kindlichen Worte Mama und Papa", *Image*, VIIL (1922).

20 Çocuğun gelişiminde jest dili evresi üzerine bir inceleme için bkz. S. Ferenczi: "Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes" (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, 1 (1913).

21 Alt Paleolitik çağda bile aletlerinin tipik biçimi, insan eli biçiminde ve boyutunda bir taştı. Görünüşe göre, o çağdaki insanlar, insanın doğal ve evrensel aracı olan eli daha verimli taşa ("Faustkeil") çevirmek istemişler. Schuchhardt, a.g.y., s. 11.

22 Bu görüş bilindiği gibi H. Klaatsch tarafından savunulmaktadır: *Die Entstehung und Erwerbung der Menschenmerkmale*, Abderhalden'ın *Fortschritten* adlı kitabında; Berlin, 1913)

şarısını olduğu kadar manevi başarısını da etkileyen bu gelişme sürecinde, en azından başlangıçta en önemli rolü el oynamıştır. Alsberg, taş atmada olduğu gibi elin alete dönüşmesinin, dik yürüyüşten ve kesinlikle beynin mükemmelleşmesinden bile önce geldiğini ileri sürer. Keza Alsberg sözcük ve fikir oluşumunun daha sonraki ortaya çıkışını da tıpkı bedenin devre dışı bırakılması gibi, bir aletin yaratılması olarak yorumlar; zira dilin ve aklın temel unsurları olan kelime ve kavram da bu devre dışılığa yönelik vücudun dışındaki (yapay) araçlardır.

Diğer gelişmeler gibi dili de el hareketlerinden –öneri babından da olsa– çıkarsamaya geçmeden önce, şu cinsellik meselesine ve Sperber'e göre onun dilin oluşumunda oynadığı role tekrar geri dönmemiz gerekmektedir. Sperber'in görüşü, tüm hazların cinsel bir niteliğe sahip olduğu yönünde psikanalitik bir varsayıma dayanır ki biz burada bu tezi irdelemeyeceğiz. Gerilimlerden kaçınma ve iç baskıdan kurtulmadan kaynaklanan bilindik başka haz kaynaklarıyla birlikte estetik hazlar hakkında söylenenlere değineceğim sadece. Öte yandan, cinsel tatminin gerilim ve baskıdan kurtulma özelliğine sahip olması, tüm hazları cinsel diye nitelendirmek için bir gerekçe değildir, aksine estetik haz bahsinde açıkladığım gibi, bana, karşıt görüşe işaret ediyor gibi gelmektedir. Her ne olursa olsun, 1925'te, burada bizi ilgilendiren soruna –el ve ağzın cinsellikle ilişkisi sorununa– bir yorum getirdim ve bu yoruma şimdi değinmek istiyorum,[23] çünkü bu sorun hâlâ tamamen psikanalitik düşünce tarzının çerçevesi içinde kalsa da bu çerçevenin çok dışında kalan ve burada onunla ilişkilendirebileceğimiz şeylere işaret eder. Bireyde salt cinsel libidonun oluşumunun analitik incelemesinde, bunun çocukta ilk başta çok az geliştiğini ve ağzın erotik aktivitesinin artmasıyla yavaş yavaş geliştiğini saptadım. Ağız ve cinsel organlar arasındaki aracının, yine gözlemlerimden hareketle el olduğunu bulguladım; zira el, emme ve kendi kendini tatminde yapıcı, önemli bir rol oynar. Nitekim Alsberg de (tamamen başka öncüllerden hareketle) elin kültür tarihinde de benzer rolü oynadığını göstermiştir. Sanatsal gelişimin nispeten ileri bir aşamasında ele ve ağza erotik bir vurgu yapılmıştır; nitekim Hermann da bireydeki sanatsal dürtünün oluşumu üzerine yorumlarında bu vurguyu benimser;[24] yine de her hâlükârda başlangıçta karşıt süreç, ağızdan veya

---

[23] "The Genesis of Genitality" (Psychoanalytic Review, 1925), bulunduğu kaynak: *Genetische Psychologie*, Bölüm I (1927).

[24] Imre Hermann, *Imago*, VIII (1922) ve X (2924) kitabında çizme becerisini inceler ve sanatsal "yüceltme" olgusunda elin erotik önemini vurgular.

elden cinsel organlara etkinlik veya enerjinin aktarımının meydana geldiği görülmektedir. Ancak aktarılan bu enerjinin psikanalitik anlamda bir "libido" olarak adlandırılıp adlandırılamayacağı en azından şüphelidir, çünkü bu terim kolaylıkla ve yanlışlıkla sonraki sürecin baştaki sürecin de altında yatan şey olduğunu pekâlâ ima edip hataya yol açabilir.

Genel insan enerjisi biliminin bir sorunu olan bu sorunu burada bir kenara bırakacağız ve elin insan gelişimi ve özellikle dilin oluşumu için – hem birey hem de genel anlamda kültür bağlamında doğrulanan– önemine geri döneceğiz. Meselemize (ilk etapta genel bir araştırma olan) belirgin bir ilişki kurmak için hemen şunu belirtelim ki, elin baskın yaratıcı işlevi plastik sanatlarda –örneğin resim ve heykeltıraşta– hâlâ devam ederken, şair, en azından başlangıçta, ağzın konuşma-yaratıcı işlevinden hareket eder, her ne kadar daha sonra yazarken elini kullansa da; bu süreç tam da yazı dili ile konuşma dili arasındaki farklılıkta izlenebilir ve el ideolojisinin yazı dilinin gelişiminde oynadığı role ilginç şekilde ışık tutar. Fakat konuşma dili bile, elden ve jest dilinden, tahmin edilenden çok daha derinden etkilenmişe benzer; nitekim ilkel dil ve özellikle onun sosyal ortamının incelenmesi, tüm dil oluşumunun kısmen de olsa elden ve onun anlatımsal hareketlerinden türediğini ikna edici derecede ortaya koymaktadır. Bunun bir nesneyi betimleyen kelimeler için mi, yoksa sadece ilkel cümle için mi doğru olduğuna karar vermek zordur; ama her hâlükârda tek başına ağız, başlangıçta yalnızca fizyoplastik bir anlatıma sahipken, muhtemelen tüm gerçek adlandırmalar ve elbette etkinliklerin tüm sözlü tasvirleri elin alanından türemiştir. Neredeyse tüm gözlemciler, ilkel dilin resimsel niteliği konusunda hemfikirdir.[25]

> Kuzey Amerika'da çok yaygın bir dil ailesinin temsilcisi olarak alınabilecek Klamath dili, çok belirgin bir eğilim taşır; Gatschet bu eğilimi resimsel diye nitelendirir (*The Klamath Language*, s. 460); yani bu dil, somut şekilde, resimlerle konuşma, ifade etmek istenilen şeyi çizme veya resmetme ihtiyacı duyar.

L. Geiger'in dili oluşturan temel bir faktör olarak ilk sıraya koyduğu gözün önemi bahsine girmeyeceğiz[26] ve ilkel dillerin yanı sıra başka dillerde de bulunan bu resimsel eğilimdeki çizim veya kopyalama unsurunu vurgula-

---

[25] İlkel diller hakkında materyal için Lévy-Bruhl'un şu mükemmel çalışmasına bakınız: *Les Fonctions mentales dans les socittés inférieures* (Paris, 1910).

[26] Geiger (*Ursprung der Sprache*) insanı "göz hayvanı" diye adlandırır.

yacağız; bu unsur en soyut kavramların oluşumuna, aslında bu kavramların adlandırılmasına kadar devam eder; buna örnek olarak tutma veya kavrama (*begreifen*, idrak etme, vb.) mefhumunu verebiliriz. "El-Kavramları" üzerine önemli bir çalışmasında F. H. Cushing, el hareketleriyle ifade edilen konuşmanın sözlü dillerle olan bağlantılarına işaret etmiştir.[27] İlkel insanı gözlemleyenler, yalnızca ses dilinden ayrı bir anlama aracı olarak değil, aynı zamanda bu ses dilinin fiilî bir parçası olarak işaretlerin oynadığı rolü sürekli vurgulamışlardır. Nitekim British Columbia'da konuşulan Halkomele dilinde, sözcüklerin ve cümlelerin anlamlarının en az üçte birinin bu yardımcı ilkel konuşma, işaret ve tonlama farklılıklarıyla ifade edildiğini rahatlıkla öne sürebiliriz.[28] Bununla birlikte, bu yalnızca ilkel halklar için değil, aynı zamanda, büyük ölçüde kendi kültürel alanımız –Samiler ve Güneyliler–[29] için de geçerlidir, çünkü işaret dili konuşmanın yardımcısı olmanın ötesinde başlı başına bir dildir; muhtemelen hecelerin oluşumundan önce ortaya çıkmış ve hiç kuşkusuz onunla birlikte gelişmiştir.

Öte yandan el, bir şeyin sözcüklerle kavranmasından önce ilk kavrayan organ olmakla kalmaz, aynı zamanda bu şekilde resmedilen nesneleri bir yemek gibi ağza taşır ve sonra ağız onları sözlü olarak işler (biz hâlâ yazarken mütekabil ağız hareketleri yaparız). Şimdi, burada dilin bir niteliği ifade edilmektedir; iletişim kurma arzusunun bir sonucu olmaktan çok uzak bu nitelik aslında buna doğrudan zıt olan bir eğilimi, kaynaşmayı, sadece dış dünyanın nesnelerini kavramakla kalmayıp onlara hükmetme, onları gerçekten egonun bir parçası yapma niyetini ima eder. Dilin bu asli iyelik karakteri, Melanezya ve Mikronezya dil grubunda hâlâ çok açıktır. Nitekim insan vücudunun tüm organları ve yemek ve benzeri edimler gibi vücudu ilgilendiren her şey, bir son ekle tanımlanır, bizim iyelik zamirimiz gibi bu son ek de egomuza "aidiyet" gerçeğini ifade eder.[30] Kuzey Amerika dillerinde göz, el, kol ve vücudun diğer bölümleri veya organları için müstakil hiçbir kelime yoktur; bunlara her zaman bir zamir ilişkilendirilir, eklenir veya dâhil edilir ve böylece benim gözüm, senin elin, onun eli dile getirilir (Lévy-Bruhl, a.g.y., s. 143). Bu tuhaf özelliğe başka birçok halk arasında da rastlanır, dahası, ekseriyetle ilişkiyi betimleyen sözcükle-

---

27 F, H. Cushing: "Manual Concepts" (*American Anthropologist*, V, s. 291 ve devamı).

28 Hill Tout: "Ethnographical Reports. . . Halkomelan, British Columbia," *J. A. I.*, XXXIV, s. 367.

29 Carl Sittl: *Die Gebarden der Griechen und Römer* (Leipzig, 1890).

30 Parkinson: *Thirty Years in the South Seas*, s. 730.

rin sonlarında da görülür. İşaret dilinin güçlü bireysel karakteriyle birlikte dile bu sahiplenici müdahale, özellikle ilkel dillere bireyci bir hava vermiştir; Lévy-Bruhl bile kabul etmek zorunda kalmışsa da bu, onun kolektif zihin yapısına bağlı sosyal bir olgu olarak dil kuramını desteklemez. Dr. Peschuël-Loesche, Loango dili hakkında şunları söyler:

> Herkes dili kendi yordamınca manipüle eder; her insanın, içinde bulunduğu şartlara ve ruh hâline göre dili konuştuğunu söylemek daha doğru olabilir. Bu tür bir dil –bu pek sevimsiz olandan daha iyi bir karşılaştırma bulamıyorum– hayvanların eşit derecede anlaşılan sesleri kadar serbest ve doğaldır.[31]

Keza Lévy- Bruhl da benzer noktaya temas etmektedir:

> Kelimeler herkes için katı ve sabit şeyler değildir; ses çıkarma, el hareketi gibi, söz konusu eylemin veya nesnenin bir tasviri, bir resmi, canlı bir ifadesidir. Ronga dilinde, Bantu dilbilgisi yazarlarının genel ünlemler veya onomatopoetikler [yansıma sözcükleri] diye adlandırdıkları bir kelime türü vardır. Bunlar çoğunlukla bir heceden oluşan sözcüklerdir; yerliler bu sözcüklerle bir oyun, bir ses veya bir fikrin çağrıştırdığı ani bir izlenimi ifade ederler veya bir hareketi, bir görünümü, bir sesi dile getirirler. Bu yolla daha sessiz bir dilin ifade edemediği anlam nüanslarını sunmayı başarırlar. Ayrıca bu küçük sözcükler sayısız fiilin doğmasına yol açmış ve sırf bu sebepten ötürü anılmayı hak etmekteler.

(Ewe dilinde de çok zengin olan) bu sesli resimlerin hakiki onomatopoetikler olmadığı, yalnızca Westermann tarafından sunulan örneklerden değil (a.g.y.), aynı zamanda Junod'un yaptığı bireysel vurgudan da anlaşılmaktadır:

> Yine de bu betimleyici zarfların kullanımının her bireye göre büyük ölçüde değiştiğini ve bazı yerlilerin dillerini bu sözcüklerle, bir yabancı için anlaşılamayacak derecede bol miktarda donattığını kabul etmeliyiz. Hatta yenilerini icat ederler. Yine de bu kelimelerin birçoğu dile adamakıllı yerleşmiştir ve artık genellikle anlaşılabilmektedir.[32]

Burada, evrensel ölçekte anlaşılan kolektif gündelik dilin bir örneğiyle karşı karşıyayız; aslında bu dil, bireysel "söze dökülen hareket"ten doğmuş-

---

31 *Die Loango-Expedition*, III, 2, s. 91-5.

32 Junod: *Grammaire Ronga*, s. 197.

tur ve bu hareketin güçlü özgünlüğü yine yüksek şiir dilinde (bizim deyişimizle "şiirsel yetkinlikte") yankılanır.

Dilin gelişimini kolektif bir anlama aracı olarak nasıl hayal edersek edelim, en azından şu bir gerçektir ki, dildeki ifade esasen, konuşmayı öğrenmeden önce çocuklarda olduğu gibi, salt özneldir ve içsel bir gerilimin yatıştırılmasına hizmet eder. Sperber'in teorisini tamamlayan kısa ama değerli bir denemesinde, Adalbert Berny erken dil oluşumunda fizyoplastik unsurların oynadığı rolü iyi seçilmiş bazı örneklerle gözler önüne serer.[33] Ayrıca dil oluşumu için asıl organ olarak ağızdan yola çıkar ve dilin en eski yaratımlarını, yeme ve nefes alma alanına ait olan sesli resimler diye yorumlar. Bu dilbilimsel gözlemleri psikolojik açıdan değerlendirmeye çalışırsak, ağız ve elin oynadığı rol hakkında hâlihazırda ulaştığımız sonuçlar, bireysel ifade-ses ile toplu iletişim-konuşma arasındaki temel farkı görmemizi sağlar. Elin tuttuğu şeylerin de yine elle ağza taşındığını, ağzın da onları alıp kopyaladığını az evvel belirtmiştik. Bu anlamda, bireysel ses oluşumu, az çok belirtilen nesnelerin ağız tarafından içe alınmasına (özümsenmesine) tekabül ederken, dilin "anlama aracı olarak hizmet etmesi" için kolektifleştirilmesi, daha ziyade, önceden içe alınmış şeyin dışa atılması, salınması gibidir, buna eşlik eden el hareketinin de sıklıkla gösterdiği gibi.[34] Öznel bir ifade aracı ve anlamanın kolektif ortamı olarak dilin bu ikili özelliği, yine dilin en yüksek biçiminde ortaya çıkar ve aslında genel olarak sanat eserinin de özünü oluşturur.

Bireyin bütünle olan bu temel ilişkisini, evrenin inşası için insanın kurban edildiği mitlerde yaratıcı bir şekilde temsil edildiğini daha önce görmüştük; ama bana öyle geliyor ki, dilin bireysel ve kolektif kullanımı arasındaki çatışmanın tasvir edildiği özel bir mit grubu da mevcuttur. Bocklen'in (a.g.y.) derlediği bu geleneklerin çoğu, aralarında dilin bozulmamış biçimini ve işlevini koruduğu ilkel halklardan gelmektedir. Bu dil mitlerinin neredeyse tamamı, dilin kökeninden ziyade dillerin farklılığıyla –Babil Kulesi hikâyesi gibi– ve özellikle de insanın bir günahının cezası olarak dilin tamamen kaybolmasıyla ilgilidir. Söz konusu günah bana her yerde bireyci bir ayrılmayla/kopuşla ilgiliymiş gibi görünmektedir; kolektif

---

[33] "Zur Hypothese des sexuellen Ursprungs der Sprache", *Imago*, II (1913).

[34] *Technik der Psychoanalyse* (Cilt I, 1932) üzerine son çalışmamda, aynı zamanda itirafın temel unsuru olan bu "ifadenin" dışa vurma anlamının sağaltımsal yanını ortaya koyabildim (s. 95).

bir ürün olan mit de bu ayrılışı ortak anlaşılırlığın kaybıyla cezalandırır; öte yandan, bu mitsel öyküler, dilin bir iletişim aracı hâline getirilerek sekülerleşmesine karşı bireyin sergilediği direnci gösterir, çünkü burada, her zaman olduğu gibi birey, kolektifleşmeden yararlanırken, bazı kişisel avantajlarından da fedakârlık etmek zorundadır. Bu fedakârlıklar arasında dilin büyülü –yani yaratıcı (ya da yıkıcı)– kullanımı da vardır; bu nedenle, daha sonraki zamanlarda dilin bu çeşit kullanımı, bu işin erbabı tarafından gizli tutulmuştur ki etkinliği sekülerleşme yüzünden kaybolmasın.

Bugüne kadar her çocuğun yaşadığı kendine ait bir dil kazanma mücadelesi, dua ve şiirin kendine özgü yüksek dilinden, mezhep ve inancın gizli dili aracılığıyla, doğrudan bir toplumun ya da ülkenin özel diline kadar uzanan söylemde takip edilebilir.[35] Mitosların öne sürdüğü, başlangıçta tek bir dil olduğu ve bir günahın cezası olarak dillerin ayrıştığı yorumunun, dil gelişiminin tarihsel anlayışına pek yardımcı olmadığı apaçık ortadadır. Doğrusunu isterseniz bu yorum, ulusal ölümsüzlük ideolojileri doğrultusunda anadillerinin özel niteliklerini korumaya çalışan ve dolayısıyla genel dünya dilini reddeden halkların kasıtlı icadı olarak görülmelidir. Bununla mit, farklı halkların çeşitli dillerine basitçe istenmeyen bir bireyselleşme olarak yaklaşır, tıpkı bireyin dilsel tuhaflıklarına kendi toplumu içinde aynı şekilde yaklaşılması gibi. Büyücünün ilkel topluma, rahibin üst tabakaya ve şairin kültürün en yüksek aşamasına yardım ettiği gibi, bu birey de kendi çapında yeni sözcükler yaratarak bulunduğu topluma yardım edebildiği zaman ancak konuşma sanatı kişisel suiistimal şüphesinden kurtulur ve herkes tarafından erişilebilir hâle gelir. Mitler aynı zamanda, içeriklerinden ayrı olarak, dilin dünyevileşmesiyle kaybolan ama daha sonra şiir sanatının koruyucu bakımı altına alınacak olan bu büyülü gücünü (en azından metaforik biçimde) koruma çabasını da temsil eder. Berny, "doğru adın bir şeyi var edeceğini" hayal ederek, insanın "dilin değerini abartmasından" haklı olarak söz eder. Ama bu yalnızca somut nesneler söz konusu olduğunda yanıltıcıdır, çünkü sonuçta bu, sihirli sözcük ve sözcük aracılığıyla büyüsel etki yaratma çabasına yol açar. Yeri gelmişken belirtelim; bu sihirli sözcük muhtemelen yazının başlangıcı sayabileceğimiz sihirli resimden önce gelmiştir.[36]

---

35 Bu konuda bkz. Fritz Mauthner: *Muttersprache und Vaterland* (Leipzig, 1920).

36 Bir ideogram [anlamı belirten işaret] aracılığıyla hayali ifade anlamında yazı, elbette, insanlar harflerle doğru düzgün yazmaya başlamadan çok önce vardı. Geç Taş Devr'nin kayalarının üzerindeki "Azilian işaretleri" denen şeylerin resim yazısının

İdeolojiler söz konusu olduğunda, dile böyle aşırı değer biçmek yalnızca haklı çıkarılmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcılığa benzeyen ve ayrıca duanın mistik vecdinde veya aşırı çok dil bilmenin patolojik durumunda da görülen söz sarhoşluğuna yol açar. Aslında önceleri ruh inancını ve daha sonra makrokozmik ölümsüzlük mitlerini içeren ideolojiler, varlıklarını söze borçlu değiller midir ve ancak dil sayesinde mümkün olmuyorlar mıdır? Ne de olsa dil, insanın yalnızca ilk fizyoplastik yaratımı değil, aynı zamanda hakiki sanatsal anlamda ilk kendi kendini yaratma başarısıydı. Diğer tüm yaratımlar, natüralist anlamda taklit olmasa bile, her hâlükârda zaten var olan bir şeyi onu kontrol etmek amacıyla kasten takip etmekti. Ama dilde insan, kendi başına yaratıcı gücü olan yeni bir şey yaptı ve aslında dünyayı insani anlamda dönüştüren şey de buydu. Dahası, bunun da ötesinde [bu durum] yeni bir dünyayı, ideoloji dünyasını beraberinde getirdi. Öte yandan dil, sanatsal yaratımın yalnızca başlangıcı değil, aynı zamanda en yüksek zirvesi olmuştur; çünkü dil serüveni boyunca karın kültüründen baş kültüre uzanan aşamalardan geçmemiş, baş kültürünün en eski başarılarından biri olarak anında ortaya çıkmıştır; ondan sonra baş kültürü sadece ve sadece dil sayesinde hakiki tinsel bir kültüre dönüşmüştür.

Bu sürecin şiirdeki özel etkilerini ele almak için bir sonraki bölüme geçmeden önce, dil-mitlerinde temel bir unsur olarak ortaya çıkan ilkel bir motiften bahsetmemiz gerekir. Bu kesinlikle ağzın dil öncesi bir işlevini temsil eden ve karın kültürüyle tek bağlantı olarak mitsel anlamda konuşmanın gelişiminin önündeki bir engeli temsil eden *yemektir*. Ağzın yemek amacıyla bu dünyevi ve son derece bireysel kullanımı, onun ruhsal bir ifade organına dönüşmesini engellemiş gibi görünmektedir; burada bir kez daha egoist yutma (özümseme) ile kolektif ifade arasındaki fark bir rol oynamış olabilir. Kızılderililer ve Avustralyalıların mitlerinin bir dilin (ya da iletişim aracının) kaybı ile insan etine düşkünlük arasında kurduğu ilişki, bence, tarihsel açıdan yamyamlığın kınanması olarak izah edilemez, olsa olsa sembolik anlamıyla yorumlanabilir (Bocklen, a.g.y, s. 136, 145 ve devamı).

---

başlangıcı olarak kabul edilip edilmemesi gerektiği konusunda herhangi bir tartışmaya girmek faydasız gibi görünmektedir, çünkü her hâlükârda onlar bir anlam taşımaktadır (Avustralya bumerangındaki işaretlerin ve Taylor'ın "yazı" diye adlandırdığı dövme resminin kanıtladığı gibi). Öncelikle her ikisi de sırf bir şeyi ifade etmenin, bir şeyi "söylemenin" bir yolu olduğu için resim ile yazıyı birbirinden ayırmak zordur (bkz. W. Paulcke: *Die Ur-Anfange der Bildschrift in der Alt-Steinzeit*; Stuttgart, 1923; ayrıca H. Wirth'in daha yakın tarihli çalışması: *Der Aufgang der Menschheit*, I; Jena, 1928).

Zira insan etinin tüketilmesi bir beslenme biçimi değil, daha ziyade *mistik birleşme* (unio mystica) niteliğinde ezoterik bir şeydi; yani kişinin kendi egosunu güçlendirmek için diğerinin ruhunu ele geçirmesi. Bunlara karşı, Siegfried'in ejderha kanı içerek kuşdilini öğrenmesi gibi, insanın hayvanlardan dil öğrendiği kendi peri masallarımızda hâlâ yaşayan mitlerimiz vardır. Kuşu dilin taşıyıcısı olarak tanıtan bu mitlerin aslen kuşların yemesini de kapsayıp kapsamadığını bilmiyoruz; ama dilin öğreticileri olarak tasvir edilen Vedik Gandharva, Pers Simurg, Meksika Tufan Kuşu ve Samoa Tuli örneklerimiz vardır. Sonuncusu insan vücudunun organlarına isimler bile vermiştir: Bu organları şeytan kurtçuklardan yapmış ama kuş onlara *kafadan* başlayarak kendi adını vermiştir. Kurtarıcı kuş suretinde dilin oynadığı bu rolde, fevkalade gelişmiş bir ruh anlayışının etkisini ister istemez fark ederiz; materyalist kurtçuk-ruh durumundan, havada uçan bir ruh kavramına yükselişi öngören bu anlayış, dilin gelişiminin hem önkoşulu hem de sonucu olmuştur.

İnsan etine düşkünlüğün tamamen konuşma kaybıyla cezalandırıldığı bazı ilkel halk mitlerinde yeme nedeniyle dillerin karışması motifine biraz daha ışık tutalım. Bu motif hiç kuşkusuz ölülerin sessizliği ile bağlantılıdır ve yiyicinin, ölüdeki istediği diğer özelliklerle birlikte "ölmüş olma" özelliğini de özümsemiş olma korkusunu ifade eder. Ancak ölüyle bu özdeşleşme bir cezadan daha fazlasını içerir; ölümsüzlüğe girişi temsil eder:[37] Ölümde herkes bir kez daha aynı dile sahip olur. Bir Navajo efsanesinin kastettiği anlam da muhtemelen buydu; "Novajoların hepsi yeraltında aynı dili konuşuyorlardı ama her biri yeryüzünde kendi yuvasına çıktığında, çok geçmeden o kadar çok lehçeye sahip oldular ki neredeyse kimse kimsenin dilini anlayamaz hâle geldi."[38] Bu durumda ayrışma açıkça dilin ayırıcı etkisini ortaya koyar; benzer şekilde bir Avustralya geleneği, vücut organlarının parçalanma motifiyle bağlantılı şekilde dilin gelişimini işler. "Wururi adında yaşlı bir kadın elinde büyük bir sopayla geçe dışarı çıkmış ve yangını söndürüp ölmüştü. İnsanlar onun cesedi yiyorlardı. Önce güney ırkları gelip eti yediler, böylece berrak bir dil kazandılar; ikinci sırada doğu ırkları geldi ve üst sakatatları yediler ve

---

37 Bu aynı zamanda, dul kadınlara sessiz kalmayı -yani yaşamdan vazgeçmeyi- dayatmayı öngören yaygın geleneğini de açıklar. Hint sati ritüelinde bunun daha radikal bir versiyonuna şahit oluyoruz. Spencer ve Gillen'e göre, Avustralyalı dul kadın genellikle on iki ay boyunca susmak zorunda bırakılır, bu süre zarfında işaret diliyle kendini ifade eder.

38 Knortz: *Märchen und Sagen der nordamerikanischen Indianer* (1871), s. 256 ve sonrası.

biraz farklı bir dilde konuştular (söyledikleri pek net değildi galiba) ve kuzey ırkları için bağırsaklardan başka bir şey kalmamıştı ve onların konuştukları dil daha da farklıydı."[39] Bu mit, dilin yüksek gelişimini, değerli vücut organlarının yenmesine bağlayan bütün bir dilbilimsel teoriyi billurlaştırıyor gibi görünmektedir; aynı zamanda alt bedene atfedilen değerin daha az olduğunun da bir başka kanıtı niteliğindedir. Ancak daha da önemlisi, bu durumda insan eti yemenin beraberinde dilin keşfini getirmesidir; yine de burada, *ölen kişinin* bir kadın olduğunun altını çizelim; Iroquois ve Dog-rib Kızılderililerinin geleneklerindeyse, bir hayvan gibi *öldürülen* bir adamın yenmesinin ardından dil karışıklığı meydana gelir.

Bu, ayrımın gerçekten insan ile hayvan arasında değil de şiddetli ölüm ile doğal ölüm arasında yapılmış olabileceğine dikkatimizi çekmektedir; çünkü genelde hayvan erkekle özdeşleştirilir, hatta erkekten üstün görülür. Kendi hikâyelerimizde ve masallarımızda bile hayvanlar konuşur; ve ilkel insan, onları öldürmek ve yemek konusunda bizden çok daha vicdanlıdır.

Hayvanların tüm kültürel tarih boyunca devam eden bu dinsel öneminin, tarihöncesi çağlardan kaynaklanmış olması kanıtlanamasa da çok muhtemeldir. Paleolitik insanın –sanatsal açıdan son derece gelişmiş– hayvan çizimlerinin reenkarnasyon fikriyle hiçbir ilgisi olmasa da hayvanlara duyulan saygının etkileyici bir kanıtı olduğu açıktır; bu çizimler hayvanın mağara adamı tarafından salt pratik amaçla yiyecek ve giyecek için kullanılmasından çok ötesine işaret eder. İnsanın başlangıçta bir etobur olması da muhtemel değildir; özellikle ilkel halklar arasındaki bazı gelenekler, hayvanların yiyecek, "iyi avlanma" için öldürülmesinin, silahlı modern avcının gözünde olduğu kadar basit bir marifet olmadığı hususunda şüpheye mahal bırakmaz. İlkel insanın hayvanlar âlemiyle ilgili aynı silahlara veya bilgiye sahip olmadığı gerçeğinden bahsetmiyorum, öldürmek üzere olduğu hayvanla bir olduğunu hissederken yaşadığı psişik zorluklardan bahsediyorum. Modern zamanlarda bile Frobenius, yerli avcıların avlarını öldürmeden önce yaptıkları büyü törenlerini anlatır; bunlar, sanıldığı gibi, şans kazanmak için kullanılan tılsımlar değil, daha ziyade öldürmeden kaynaklanabilecek uğursuzluktan sakınmak için başvurulan bir tılsımdı; aslında avcı, avını öldürmek için ondan bir çeşit izin alırdı. Resmi kuma çizilen hayvanın, içine saplanan oklar veya mızraklarla önceden "öldürüldüğü" büyülü av törenlerinin bu çelişik görünen yorumu, ilkel zihne, avlanma-

[39] Steinthal: *Geschichte der Sprachwissenschaft*, s. 9.

da şansın peşinden koşma fikrinden çok daha uygun gelir. Modern avcılık hurafelerinde bile amaç, iyiliği teşvik etmekten çok uğursuzluktan sakınmaktır. Ve bu uğursuzluğun meydana gelmesinin nedeni, hayvanın kendi rızası alınmadan öldürülmesinin, katilden intikam alınmasını gerektiren bir cinayet addedilmesidir.

Metamorfoza duyulan pre-animist inanca dayanan bu fikir, Kaliforniya Kızılderililerinin Luiseno mitinde dokunaklı ölçüde naif bir ifadesini bulur. Kızılderili sanatının bu alışıldık ürünlerinden yoksun olan bu kabile, insanların öldükten sonra tekrar yaşayıp yaşamayacağına ilişkin bir tartışma sırasında, geyik eti yemenin iyi olacağı fikrine kapıldığı, böylece toplantının odağının değiştiği söylenir. "Geyiğin yanında bu konudan bahsettiler ama geyik şöyle cevap verdi: Yapmayın, ben bir şamanım ve çok güçlüyüm." Hikâye daha sonra geyiğin öldürülmekten nasıl kurtulduğunu anlatır; buna göre erkeklerin onunla geyiği öldürme tehdidinde bulunduğu büyüye bizzat geyiğin kendisi sahipmiş, dolayısıyla bu açıdan bile geyik insanla özdeşti.[40] Kendine ancak çakmaktaşından yapılma bir ok gösterildiğinde hayvan pes etti; bu okta geyiğin sahip olmadığı sihirli bir şey vardı. Yoghut kabilesiyle ilgili bir başka dikkat çekici hikâyede, iki oğlanın birer geyiğe dönüşmesinden sonra bir geyik avı anlatılır; hayvanın öldürüldüğü, bağırsaklarını çıkarıldığı, parçalara ayrıldı ve yenildiği av öyle betimlenir ki, bu mitleri derleyen Lublinski şu izlenime kapılmıştır: "Burada temsil edilen olay, yemek amacıyla bir geyiği öldürmeye yönelik ilk girişimdir" (a.g.y., s. 48).

Geyiğin güçlü bir şaman olduğu yolundaki sözü –delikanlıların birer geyiğe dönüşmesi gibi– zaten altta yatan bir başkalaşım fikrine işaret eder; ama ruh kurtçuğu inancına uygun şekilde, ruhun taşıyıcısının insan değil, hayvan olması gerekiyordu, böylece bu hayvanı bir ata mertebesine çıkaran totemcilik ortaya çıktı. Her hâlükârda, bu materyalist metamorfoz fikriyle, bir hayvanı yerken insan kendi akrabasını yeme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu paradoksu ortaya çıkar ki bu, kendisine düşmanlık beslenen insan için geçerli değildir. Bu görüşten kaynaklanan sayısız tuhaf âdetler bahsine girmeden, bu en ilkel ölümsüzlük fikrinin, sanatsal üretimin en eski biçi-

[40] Bugün bile Kuzeyli avcı kabilelerinde kurban, kesilip yenmeden önce öldürüldüğünde neredeyse tanrısal onurla onurlandırılır; kafatası ve derisi korunur; bu bize birkaç yıl önce Norbert Karteret tarafından Pireneler sıradağlarında erişilmesi zor bir mağarada bulunan plastik ayı figürünü hatırlatır.

minde de ifadesini bulduğunu belirtelim. Eğer taş devri mağara resimleri, genelde kabul edildiği gibi, avın sihirli bir amacına hizmet ediyorsa, o zaman bile avcı üzerinde kötü etki bırakma riskini önleyen bu tür bir izin alma fikri söz konusu olabilir. Böyle "yumuşak kalpli" düşüncenin –gerçekten çok bencil bir güdü tarafından üretilmiş olmasına rağmen– pekâlâ ilkel insanlara atfedilebileceği, Fronius'un Afrika'nın çeşitli yerlerinde bulduğu bir av resmiyle gözler önüne serilmiştir. Birçok kesik çizgiden oluşan bu resimde avlanma süreci içinde resmedilmiş bir erkekten çıkan bir çizgi, görünüşe göre dua eden bir kadının vücudunun alt kısmına uzanır. Frobenius, 23. sayfada gösterilen çizime şu yorumu yapar:

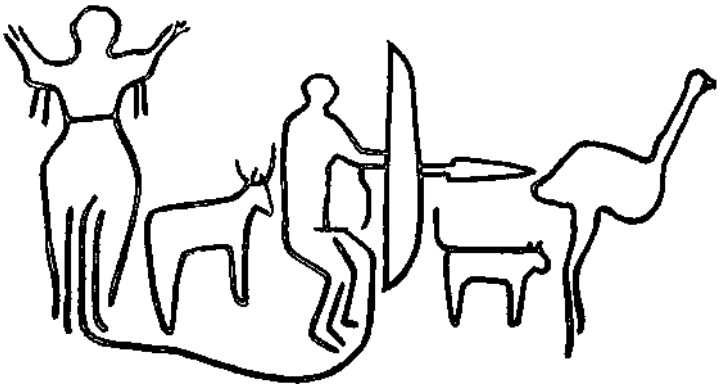
> Öte yandan, uzun çizginin "rahim" terimini (yani aynı rahimden gelmeyi) hatırlatırcasına başlayıp uzaması, hâlâ Avrupa'nın Hami dil grubunda kullanılmaktadır; bu uzun çizginin iki figürün göbek bağıyla birbirine bağlanmasının alegorik bir göstergesi olduğunu zannediyorum. Dolayısıyla kadın figürü avcının karısı değil, annesidir ve avın başarılı geçmesi için dua etmektedir.[41]

Burada bizi ilgilendiren husus, bu tür totemci hikâyelerle bağlantısı içinde avın kendisidir; av sahnesi insan silahlarıyla birlikte resmedilmiş üç hayvanla tasvir edilir; hayvanlardan biri devekuşudur. Şimdi, eğer hayvan, Amerikan yerlisi için olduğu kadar ilkel Afrikalı için de insan ruhunun taşıyıcısıysa, o zaman burada sadece avın başarılı geçmesi için yapılan dua değil, aynı zamanda hayvanı öldürmekten doğabilecek kötü sonuçları defetme de söz konusudur. O zaman resmimizde kordon şeklindeki uzun çizgi, kültürün bu anaerkil aşamasında, insan olarak avcının da hayvan gibi ölümsüzlüğün taşıyıcısı olduğu gerçeğini sembolize eder, bu da insanın hayvanla olan saygı mesafesini kısaltarak onu öldürmesini haklı çıkarır.[42]

---

41 Leo Frobenius: *Das unbekannte Afrika* (Münih, 1923). Rahim ve göbek bağı motifi ayrıca Kuzey Afrika'daki kaya oymalarında fevkalade stilize bir hâlde karşımıza çıkmaktadır (Resim 8).

42 Kızılderililerde olduğu gibi diğer ilkel toplumlarda da genellikle avdan önce tutulan orucu da yemek için hayvan öldürmeyi meşrulaştırma ritüeli olarak yorumluyorum.



Cezayir'in Tint bölgesinde kaya üzerine yapılmış bir çizim

Bu son örnek bize bir kez daha anneye ölümlü bağımlılık ile kökeni ruh kurtçuğuna dayanan insan ruhunun hayvanda varlığı devam eden hayatı arasındaki karşıtlığı hatırlatır.

Aynı temel antitez, dilin daha dar anlamda gelişimi için de geçerlidir, çünkü çocuk, anlama amacıyla, seslerin kullanımını öncelikle anneyle ilişkisi içinde ondan öğrenir (hem zaten "anadil" demiyor muyuz?). Bununla birlikte, kişisel ifadenin bir aracı olarak dilin başlangıçtaki öznel işlevi de varlığını sürdürür ve bu belki de neden mitlerde insanın ifade dilini, anlaşılmaktan ziyade iç gerilimlerini yatıştırmak için sesleri kullanan hayvanlardan öğrendiğini açıklar. Kuşun ayrıcalıklı rolü, muhtemelen cinsellik çağrısından ziyade hem Kızılderililer ve Avustralyalılar gibi doğa halkları hem de kendimiz için sahip olduğu ruhsal önemiyle (leylek vb. kuşların önemi) yakından bağlantılıdır.[43] İnsanın duygularını ifade etmek için iç dünyasında oluşturduğu ruh dili, pratik iletişim için kullandığı anadilden farklıdır ve öyle kalmıştır. Dua, büyü, şarkı ve nihayet şiir gibi dilin daha yüksek biçimlerinde, ifade ile iletişimin az çok uyumlu bir bileşimine ulaşılır, ancak burada da gerçekten yaratıcı rol kişisel ifadede yatarken, sanatsal başarı ise bunu genel olarak anlaşılabilir bir forma sokmaktan ibarettir.

---

[43] Kuşlara, bağırsaklarla yapılan ilkel kontrolün ruhen incelmiş versiyonu olan kehaneti akla getiren ruhsal önemi nedeniyle kuşlara bilgelik atfedildiğine şüphe yoktur. Yunanistan'a Karya'dan geldiği sanılan kehanet teorisinin en yüksek gelişimi Etrüskler'de gerçekleşmiştir.

ŞİİR SANATI VE KAHRAMANI

Kendimi ozan mertebesine yükselttim ve büyünün sözcüsü kıldım.
Kalevala

Şiirin salt yaratıcı yanı, dil üzerine incelememizden anladığımız gibi, esasen ruhun dili dediğimiz öznel ifade kapasitesiyle ilgilidir. Bununla, bir iletişim aracı olarak hizmet eden anadilin aksine, içsel süreçlerin bir ifadesi olarak ortaya çıkan ses oluşturmanın kendi kendini yaratan işlevini, bunların sözcük ve cümledeki resimsel biçimlenişini anlıyoruz. Bu esasen fizyoplastik yetinin gelişerek şairin ideoplastik ifade sanatına dönüşmesine ve genelde anlaşılır kolektif dilde estetik açıdan yeniden biçimlenmesini geçmeden önce, ruh kavramı örneğinden hareketle dil yaratımının ideolojik karakterini göstereceğiz. Hiç şüphe yok ki, başlı başına soyut bir şey olan ruh bir zamanlar, dilin de kaynağı olan ağızla ilişkilendirilen nefes gibi vücudun belli organları ve işlevleriyle ilişkilendiriliyordu. Berny (a.g.y., s. 549) ruh kavramının dilbilimsel gelişiminin kısa bir açıklamasını sunar; biz de buradaki amacımız doğrultusunda o açıklamadan şunları aktarabiliriz:

> İlk aşamada ses-figürü *śu*, rüzgârın uğultusunu yansıtan bir kopyası olarak rüzgârı ifade ediyordu; rüzgârda uçuşan kuş tüyü ve hareket eden hava, bağımsız olgular olarak kabul edilir. İkinci aşamada kısa formlarla (hışırtı, esme, *girdap*) farklılaşma meydana gelir. Hareket eden tüy, hareket ettiği için canlı kabul edilir. Tüy, rüzgârın tanrısıdır (Mısır *św*), bu nedenle adı hiyeroglif sistemde bir devekuşu tüyü işaretiyle yazılır ve rüzgâr onun doğadaki nefesidir. Üçüncü aşamada, tüyün sallanması ile rüzgâr arasında nedensel bir bağlantı kurulur. İnsan, beden-

> den başka şeylerde de ruh olabileceği yönünde çıkarsamada bulunabilmeye yetecek ölçüde soyut düşünmeyi öğrenmiştir: rüzgârın, tüyü ileri geri savuran yerleşik bir kuvveti vardır (ruh, *seele*'nin kökü *sila* = kuvvet, güç). Rüzgâr ruhtur ve ruh adını ondan alır: *anima*, θυμός, *rwch*.

Eğer bu dilbilimsel gözlemleri, psikolojik ve kültürel araştırmalarımızın (ve özellikle *Seelenglaube und Psychologie* kitabımda ortaya koyduğum) sonuçlarıyla tamamlarsak, ideolojilerin gelişiminin tipik bir resmine sahip oluruz; yüksek kültürlere özgü olan bu gelişim ilkel kültürlerdekinden farklıdır.

Öncelikle, "*śu*" hecesinin rüzgârın yansımalı bir taklidi olduğu varsayımına, bizzat Berny'nin kabul ettiği fizyoplastik görüşle karşı çıkılabilir; bu da bizi, insanın rüzgârı ağzının nefesine benzettiğine (bunun tersine değil) inanmaya götürür; başka bir deyişle, burada insanbiçimciliğin ilk aşamasıyla karşılaşırız ve bu sav sahiden de zaman geçtikçe daha çok kanıtla desteklenmiştir. Makrokozmik açıdan, dünyanın insan gibi nefes aldığını söyleyebiliriz, oysa insan rüzgâr gibi hışırdamaz. Bu nedenle, bir tüy insan nefesiyle hareket ettirilir ve bir amaca binaen hareket ettirilir; nitekim birçok insan bunu bir ölüm testi olarak kullanmaktadır, bu noktada, nefes ile rüzgârın insanbiçimci özdeşliği için başka bir motif ortaya çıkar: O da insanın, doğanın daha güçlü güçleri üzerindeki zihinsel kontrolüdür. Ruh inancının en gelişmiş aşamalarında dahi güçlü olan bir motiftir bu; nitekim bu, bir tanrının adı ancak doğru telaffuz edildiğinde etkisinin garantiye alınabileceği fikrinde de anlaşılır. Örneğin, Hint Yogasında çok büyük bir rol oynayan kutsal *Om* hecesi üzerine yoğun meditasyonu veya Deussen'in çevirisine bir açıklamayı eklediği Upanişadlar'ın mütekabil pasajlarını düşünün:

> Bu Khanda, metnin harflerini belli tanrıların koruması altına alarak, tanrıların varlığının doğru bir şekilde ifade edilmesi için o harflerin nasıl telaffuz edilmesi gerektiğini gösterir.[1]

Benzer şekilde kabalist Abraham Samuel Abulafia, Tetragrammaton diye adlandırılan tanrının Eski Ahit'teki adının telaffuzuna ilişkin ipuçları verir ve tanrı ile mistik birliğe ulaşmanın yolunu açıklar:

---

[1] Chandoja Upanishad, 1, 22, 3-5: "Bütün ünlü harfler Indra'nın simgeleridir, bütün ıslıklı ünsüz harfler ve solukla telaffuz edilen harfler Prajapati'nin simgeleridir, bütün sessiz harfler de Mrtjus'un (Ölüm) simgeleridir."

> Tanrının çok harfli adı, yalnızca uzun veya kısa duraklamalarla belirli ses ayarları yapılarak değil, aynı zamanda enerjik hareketlerle ve vücudun eğilmesiyle de telaffuz edilmelidir. Bu, kişinin bitkin bir şekilde uykuya daldığı ve ruhu bedeninden ayrılıyormuş gibi bir duyguya kapıldığı bir vecde yol açar. Evrensel ruh daha sonra yukarı doğru yükselen ruhla bir öpücükte birleşir ve onun üzerinden akar. O anda insan en yüksek ilhamına mazhar olur.[2]

Hristiyan "dilleriyle konuşanlar"da da bulunan bu vecd hâli, dolayısıyla, tanrısal ismin bir ifadesinden daha fazlasını içerir; o, bedenden ayrılan ve bir an için bağımsız hâle getirilen ruhun kelimeler aracılığıyla fiilî bir yaratımıdır. Bu koşullarda evrensel çapta yapılmaya çalışılan şey, geçici kutsanmışlığı kalıcı kılmaktır. Benzer geçici anlık koşullara, örneğin Amerikan Kızılderilileri gibi ilkel toplumların oruç törenlerinde de rastlanır; bu törenlerde aynı zamanda güçlü ruhlarla birleşme amacı da güdülür.[3] Ancak bu durumlarda, soyut bir ruh olarak tahayyül edilen ruh kavramı yine de bedene –uyku, rüya, oruç– daha da yakından bağlıdır, bu durumda söz konusu ilişki, hiçbir zaman tamamen kaybolmaz; nitekim bunu sadece nefes-rüzgar etimolojilerinde değil, aynı zamanda hayat veren ilke olarak ruhun boğazla (*Kehle*) ortak bir isme sahip olması gerçeğinde de (Holma tarafından ileri sürülmüştür) görürüz; hem ruh hem de boğaz sözcüğü üfleme ve nefes alma anlamlarına gelen köklere sahiptir. Yaşam ilkesine dair ilkel fikirleri, bu ilkenin tamamen bedensel konuşma sembollerinden psişik sembollere nasıl evrildiğini ele almak bizi çok uzak meselelere götürür, zira bunun için ilkel insanların tüm manevi kültürünü ele almak gerekir. O nedenle biz sadece Lévy-Brùhl'un çalışmasından (*L'Ame primitive*, Paris, 1927) aldığımız karakteristik bir örneği vermekle yetineceğiz. Bu çalışmada, Maori halkının kendi dilinde ifadesini bulmuş yaşam ilkesi anlayışı ele alınmaktadır. Lévy-Brùhl'un onun araştırmalarına dayandığı Elston Best, *The Maori* adlı kitabında Maorileri metafizikçilerin ve teologların halkı diye adlandırır, çünkü onların dillerinde, Avrupalıların dilbilimsel nedenleri aşan nedenlerle anlamakta zorlandıkları çeşitli yaşam ilkeleri arasında son derece incelikli ayrımlar yer alır. Ben materyali ikinci elden, yani üçüncü bir dilde sunduğum için, yanlış bir yorum kolayca araya sızabilir. Buna rağmen esaslara ilişkin kaba bir kavrayış bile buradaki amacımız için yeterli olacaktır.

---

2 Makale: "Kabbala", *Protestantischen Realenzyklopädie* (üçüncü baskı, IX, 682).

3 Bu konuda bilgi almak için bkz. benim kitabım *Seelenglaube und Psychologie.*

Maoriler'in farklı yaşam ilkelerini tanımlayan üç sözcüğü vardır. Birincisi, gölge veya manevi suret anlamına gelen *wairua*, vücut organlarında yer almaz ve bu nedenle uyku sırasında bedeni terk eder ve manevi niteliğiyle bedeni hayatta tutar. Ama "canlandırıcı ruh" olarak bedenden bağımsız olmasına rağmen, zihinsel özelliklerin bir ismi olarak ikincil anlamı onu yine bu özelliklerin otağı olduğu düşünülen bedensel organlarla ilişkilendirir. İkinci kelime, *mauri*, ölümde bedeni terk eden fiziksel yaşam ilkesini ifade eder, ancak Lévy-Brùhl'a göre o, "ruh" diye değil, yaşam enerjisi veya faaliyeti diye tercüme edilmelidir, çünkü oi Yunanca θυμός sözcüğüne karşılık gelir; *mauri* sözcüğünün ikincil anlamı kutsal yaşam ilkesidir; öte yandan bu ilke maddidir ve dolayısıyla bir tılsım olarak somut bir biçime bürünebilir. Son olarak, üçüncü kelime olan *hau* ile, son derece somut bir bedensel yapıda yaşayan kişilik kastedilmektedir, çünkü vücuda ait olan her şey (tükürük, saç, hatta giysiler gibi) *hau* diye adlandırılır. Bu *hau* genellikle *mauri* ile eşanlamlı olarak kullanıldığından, burada esasen biri daha maddi, diğeri daha manevi olan iki yaşam ilkesi söz konusudur. Bu durum, modern etnologların ilkel halkların fikirleri hakkındaki görüşleriyle uyumludur; nitekim bu halkarın hemen hemen hepsi, bu tür iki yaşam ilkesini birbirinden ayırır; bu ilkeleri ölümlü ruh ve ölümsüz ruh diye tasavvur edersek belki daha iyi anlayabiliriz, her ne kadar ilkel halkların kavramları bu ayrı anlamlara pek sahip değilse de.

J. Böhme'nin[4] büyük ölçüde W. Otto[5] ve Arbmann'a[6] dayanan bir çalışmasında gösterdiği gibi, ilkin Taylor tarafından kullanılan ve yaşamın koşulu olarak tüm ruhsal yetilerin birliğini oluşturan "animist" ruh kavramının hiçbir surette ilkel halklar için bir kural teşkil etmediği bugünlerde gayet açıklık kazanmıştır.

> Çok daha yaygın olan, dualist, hatta daha da ayrışmış bir ruh kavramıdır. Birçok halk, canlı insanın yaşamının, çoğu zaman bilinçli yaşamının aracı olarak canlı insanın ruhuna ve ölümden sonra varlığını sürdüren ruha, yani ölülerin ruhuna büsbütün farklı isimler verir ve onları iki ayrı varlık olarak kabul eder. Bazen bu bölünme daha da ileri gider; birtakım ruhların ölümden sonra varlığını sürdür-

---

4 *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos*: ek: "Vergleich mit dem Glauben der Naturvilker" (Leipzig, 1929).

5 *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens* (Berlin, 1923).

6 "Zur primitiven Seelenvorstellung mit besonderer Rücksicht auf Indien", *Le Monde oriental*, XX ve XXI (1926-7).

düğü düşünülürken, öte yandan bilinçli yaşam için hayati öneme sahip çeşitli canlı-ruhlar da vardır" (Bohme, a.g.y, s. 115).

Bohme'ye göre, ruhların bu çokluğu, somut deneyimlerin çokluğuyla ilişkili olarak ele alınmalıdır; her bir deneyim bir ruh kavramında somutlaşmaya çalışır ama bu şekilde yaratılan kavramlar arasında bağıntı veya birleşim olmaksızın. Ruhun bu esasen ayrı ve somut konumları vücudun belirli organlarıyla bağlantılıdır ve belirli bir ruhun meskeni belirli bir organdır; başlangıçta bu organlar yaşam için gerekli organlardı ve onların yaralanması ölümle neticeleniyordu. Bohme, bu kavramlar dizisinin varlığını Homeros'un dili üzerine kapsamlı bir araştırmayla ortaya koymuştur ve burada onun kitabına atıfta bulunmakla en doğrusu yapmış olacağız. Söz konusu kitabın vardığı sonuç şudur: Homeros'un ruh kavramı özünde ilkel halkların ruh kavramına karşılık gelir, zira her iki kavram da ancak sonradan tek bir ruh kavramında, Psişe'de birleşecek olan ölü ruh ve canlı ruh diye ayrı iki kavrama sahip olması bakımından dualisttir. Psişe sözcüğü başlangıçta yalnızca ölümden sonra varlığını sürdüren ruhu, ölülerin ruhunu, kopya ruhu ifade ediyordu; ve bu ruh daha sonra yaşayanlara aktarıldı; bu aktarımdaki amaç daha önce başka türlü adlandırılan ruhsal yetileri ve duyguları tanımlamaktı.[7]

Nefes-ruh tüm bu kavramların kaynağı olsun ya da olmasın, onlar arasında özel bir konum teşkil ettiği kesinkes doğrudur, çünkü tek başına o, yaşayanların ve ölülerin ruhunu tek bir ruhta birleştiren modern ruh kavramımıza yol açmıştır, yani bedeni tamamen göz ardı etmeden ruhun önemini en üst düzeye çıkarmıştır. Bütün Batı kültürümüz için önemli olan bu gelişme, Yunanistan'da başarılmıştır ve hâlâ Homeros'un ruh kavramından, popüler inançlar aracılığıyla Platon'un salt felsefi anlayışına kadar izleri sürülebilir. Böylece ölü bir ruhtan yaşayan bir ruha dönüşen Psişe, esasen "nefes" anlamına gelir (Latince "anima" gibi) ve bu duyumsanabilir somut anlam, Homeros'un bazı ifadelerinde hâlâ sezilebilir.[8] Ernst Bickel, ruh kavramının gelişimiyle ilgili daha önce zikrettiğimiz çalışmasında şöyle der:

---

7 Rohde'nin Yunan ruh kavramına ilişkin görüşünün bu şekilde düzeltilmesi W. Otto sayesinde olmuştur.

8 İlkel Cermen *saiwalô* = soul [ruh] sözcüğü Kluge (*Etymologisches Worterbuch der deutschen Sprache*) tarafından Yunanca *αἰόλος* = mobile (bkz. "Æolus" - rüzgâr) sözcüğüyle ilişkilendirilir.

> Nefes-ruh herhangi bir anda duyumsanabilir bir biçimde ruhsal kendiliğinden devinim/değişim sergileyebilmesi bakımından diğer ayrı ruhlar karşısında asli bir avantaja sahiptir. Dahası o her zaman yaşamın ve canlılığın bir ruhu olarak duyumsanır ve öte yandan solunum yoluyla bize sürekli olarak sonsuzda kaybolan bir varlığın resmini sunar. Buna ilaveten, düşünmeye zorlayan ve yoruma davet eden ölüm çıngırakları da vardır... Tarihsel açıdan, imge-ruhun ayrılabilirlik inancının diğer formlarıyla birleşmesini sağlayan yetiden yararlanan nefes-ruhun en önemli örneği Yunan Psişesi'dir (s. 78).

Ağızdan çıkan nefesin hem kafadaki konumu nedeniyle hem de görünmeyen havanın görece maneviliği nedeniyle, ruh kavramının en yüce hâliyle, ruh hâliyle temsili için olası en iyi temel olduğunu eklersek, o zaman, en başından beri ruh ile dili birbirine bağlayan ve bizim görüşümüze göre, onlar sayesinde kişisel ses telaffuzunun bir ruh diline dönüştüğü tüm unsurları bir araya getirmiş oluruz.

Bu bağlamda bizi özellikle ilgilendiren husus, ruhun (fiziksel bir yaşam ilkesiyle özdeşleşmiş ve yaşam için hayati öneme sahip bir organa yerleştirilmişti) bedensel kökeninden çok, somut bedensel isimlendirmenin ötesine, bedeni de hayatta tutacak soyut bir şeye uzanan saf tinsel bir kavramın gelişimidir. Bu süreç de belki beden-ruhun, evrene ya da en azından ötesine insanbiçimci bir izdüşümü olarak anlaşılmazdır. Hiç kuşkusuz bu süreç, ancak dil ve onun oluşumu yoluyla gerçekleşebilmiştir. Aslında benim düşünceme göre, ruh kavramına yol açan şey, dili geliştirip zenginleştirilmiş soyut ruh kavramını ifade etme ihtiyacı değil, dile içkin olan kendi kendini yaratma eğilimidir. Tüm çalışmalarımın desteklediği bu varsayımı destekleyen ilave bir kanıtı Homeros'un dilinde buldum; nitekim bu dil yalnızca Yunanlılar arasında en eski ruh kavramının gelişimini göstermekle kalmayıp aynı zamanda söz konusu kavramın baştaki bedenselliğinden yüksek bir ruhsallığa evrilmesine de yardımcı olmuştur. Ruhun otağı muhtemelen ilk başta, insan yaşamının neşet ettiği alt bedene yerleştirildi; zaten ruhun otağının yavaş yavaş vücudun üst bölgelerine nasıl çıktığını görmüştük; bu da ifadesini, makrokozmik ölçekte gökyüzünün ve yıldızların insan bedeni sembolizminin alanına dâhil edilmesinde bulmuştu. Bu baş kültürü, ruhsal ifadesini önce dilde buldu, ancak daha sonra anlak ve akıl ruhun otağı oldu ve sonunda materyalist bir bilim ruhun otağını beyinde konumlandırmaya çalıştı. Ama baş kültürü düzeyinde bile, ruh benzer bir maddilikten sıyrılma sürecinden geçti: ses (ya da özel bir nefes sesi), maddi anlamda ruh olarak kabul edilmeye devam etti, ta ki en sonunda insan yapımı söz sadece

soyut ruh kavramını ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda dil aracılığıyla ruhsal olanı bilfiil yaratana değin.

Bu nedenle dil, şairin yalnızca duygularını genel olarak anlaşılır kılmak için kullandığı sanatsal bir insan yaratımı değil, aynı zamanda bizatihi yaratıcıdır. Bunu, yaratılış mitler bahsinde efsanelerini evrene yansıtılmış bir dil süreci olarak ele alırken zaten belirtmiştik; söz konusu efsanelerde insan, vücut organlarını isimlendirirken ruhsal açıdan kendini yeniden yaratır ve bu yaratımı kozmosa yayar. Nitekim Söz ile yaratılış, Doğu'nun yüksek kültürlerinin tanrısına atfedilir; örneğin Babilli Marduk'a yapılan dualarda ve dahası, sözüyle tanrıları var eden Mısırlı Thoth'a yapılan dualarda olduğu gibi.[9] Keza Karnak'taki Chonsu-pilon tapınağında yer alan bir yazıtta şöyle yazar: "Onun ağzından çıkan şey gerçekleşir ve onun söylediği şey var olur." O hâlde tanrının kendi adını en güçlü yaratıcı söz olarak kullandığını varsaymak doğru olur. Nitekim Mısırlı Khepera (yaratıcı) şöyle der: "Ben kendi ağzımdan çıkan bir güç sözcüğü olarak kendi adımı söyledim ve onunla kendimi yarattım."[10] Doğu'nun bu Logos doktrini daha sonra Yahudilik yoluyla Yeni Ahit'e geçti ve en saf ifadesini Yuhanna İncili'nde buldu. Daha sonra Yahudilik, Tekvin'in sözle yaratımını açıklamaya çalıştı ve Talmud yorumcuları, Yehova'nın dünyayı hangi harflerle veya harf terkipleriyle yarattığını tastamam biliyorlardı.

Dolayısıyla uygar halkların dinlerini üreten olgu, gerçekten de dilin oluşumu ve yaratılışıdır, çünkü burada, mitte olduğundan daha fazla, elbette yalnızca sözlü ifadenin somutlaştırabileceği salt ideal öğeler meselesi söz konusudur.[11] Bu anlamda sözcüklerin tanrı olduğu pekâlâ söylenebilir, çünkü tanrılar sözcüklerden başka bir şey değildir. Sözcüğün bu yaratıcı gücü, hiçbir yerde Eski Ahit'in Yaratılış anlatısında bulduğundan daha mu-

---

9 Keza Rig Veda metninde ezeli dev Purusha'nın ağzından çıkmış İndra ve Agni tanrılarından bahsedilir. Yukarıda belirtilen materyalin kaynağı: F. Dornseiff: *Das Alphabeth in Mystik und Magie* (Leipzig, 1922; ayrıca ilave referanslar için bkz. s. 54, not 1) ve Rob. Eisler: *Weltenmantel und Himmelzelt* (Münih, 1910).

10 Herbert Baynes: "History of the Logos", (*J. Royal Asiatic Soc.*, 1906). Bkz. ayrıca Maspero: "Sur la toute puissance de la parole" (Rec. de Travaux rel. à la phil. et archtol. égypt. et assur., Cilt XXIV), ve A. Moret: "Le Verbe createur et révelateur en Egypte" (*Rev. hist. des relig.*, LX, 1909).

11 Bkz. örneğin Konrad Schmidt: *Am Anfang war das Wort. Eine Vorstudie zur Enträtselung der griechischen Mythologie* (Gleiwitz), ve L. Mackensen: *Name und Mythus. Sprachliche Untersuchungen zur Religionsgeschichte und Volkskunde* (Leipzig, 1927).

azzam bir ifade bulmamıştır. Söz konusu anlatı, daha önce de belirttiğimiz gibi, hikâyenin salt bir sunumundan öte bizzat kendisi söz aracılığıyla bir yaratımdır. Yahudilerin, Tanrı'nın dilsiz kopyaları olan putlara (Altın Buzağı, Canavar) tapınmayı lanetlemelerinin nedenlerinden biri bu olabilir, ne de olsa Yahudiler Yehova'nın şahsında sırf sözüyle yaratma vasfına sahip konuşan bir Tanrı icat etmediler mi? Nitekim Yahudilerin isim felsefesi,

> tanrısal isimde hiçbir surette yalnızca bir tür etiket, boş bir ses görmez. O isim bir yandan Tanrı'nın varlığıyla en yakın mistik ilişki içindedir ve dolayısıyla O'nun kudretini paylaşır; Tanrı'nın özünü 'esse' [varlık] ve 'posse' [birlik] olarak temsil eder. Öte yandan Tanrı'dan ayrı bir tür bağımsız konumu ve anlamı vardır; bir tür hipostazdır, Tanrı'nın bir gölge suretidir. Böylece onun adını bilmek, seslendirmek veya kullanmak, onun varlığı ve kudretiyle en yakın ilişkiye girmek ve her şeye kadirliğini sahiplenmek demektir.[12]

Ancak, sonradan Hristiyanlıkta (Yunan Pneuma-Logos doktrini yoluyla) tinselleştirildiği şekliyle, Eski Ahit'in bu söz yaratan tanrı kavramında yüceltilen şey, dilin *bireysel* yaratıcı gücüdür: Söz aracılığıyla yeni bir şey yaratmanın gücü her bireye bahşedilmiştir. Ancak daha sonra şair bunu geri kalan insanlar adına icra edecek ve bunu bireysel ve kolektif güçleri ahenkle kaynaştırarak yapacaktır, zira bu dil kendi dili olsa da ve bu dille kendine ait bir dünya inşa etse de yine de şairin dili başkalarına bir şeyler aktarır ve başkalarının kendilerine bir dünya inşa etmelerine yardımcı olur. En mükemmel koşullarda, kişisel bir dilde ve kişisel bir yapı için ortaya çıkan şiir, kolektif bir mülkiyet hâline gelir, tıpkı aynı ölçüde bireysel bir yaratım olan dilin zaten aynı hale gelmiş olduğu gibi.

Öyleyse dil, yalnızca bir ideolojinin bazı öğelerini kopyalayan ve o ideolojiyi somutlaştırarak hükmü altına alan bireysel bir sanatsal yaratım değil, aynı zamanda muhtemelen bizi konuşmaya zorlayan tüm sanatsal etkinliklerin asıl formudur. K. Borinski (*Der Ursprung der Sprache*; Halle, 1911) bu fikri geliştirmiş ve insan sesine, sesin sanatsal üretimine yönelik eğilimi atfetmiştir. Yapay yoldan sistemleştirilmiş seste, dilin müziğini, içsel formun en saf ifadesini ve henüz iletişim gereksinimleriyle ilgisi olmayan, sadece kendini ifade eden dilin oluşumunu görür. Böylece, bizim başka bir

---

[12] W. Heitmüller: *Im Namen Jesu* (1903; s. 154). Bkz. ayrıca Hermann Usener: *Götternamen* (1895), ve H. Güntert'in daha yakın zamanlı kitabı: *Von der Sprache der Götter und Geister* (Halle, 1925).

bakış açısından dilin özü olduğunu saptadığımız, tüm dil oluşumunun kendi kendisiyle ilişikliliğine ulaşır. Yine de eğer dil başlangıçta bir iletişim aracı değildiyse ve eğer sesin ve seslerin oluşumu, telaffuz ve konuşma en hakiki doğalarıyla sanatsal türden bireysel birer somutlaşmalar ise, bunun sonucu olarak, şairin dil gelişiminin kolektif düzeyinde anlaşılabilir olma zorunluluğu ortaya çıkar, her ne kadar şair bundan çok önce sırf kendisi için dua ederken veya şarkı söylerken "terennüm edip söylemeye" düşkün olsa bile.

Dilin sanatsal yaratımının özellikle şairde kendini gösteren iki özelliği, onun bireysel bir yaratım ve kolektif bir iletişim aracı olarak ikili karakterini tatmin edici ölçüde açıklanabilir. Biri, şiirsel yaratımda bilincin ve bilinçdışının göreli payları hakkında çokça tartışılan, şairler ve estetikçiler tarafından sıklıkla ele alınan ve psikanalistlerin şiirin *içeriği* açısından ve elbette bilinçdışı lehine çözmeye çalıştıkları bir meseledir. Bununla birlikte, aynı süreç, şiirin dilbilimsel yanıyla da ilgilidir; bu yanıyla dil bir taraftan kendi kendini yaratan bir şey, diğer taraftan da onun ustası olan şair tarafından yaratılan bir şeydir. Zira dilde saklı olan kendi kendini yaratma dürtüsü, şair için bilinçdışı yaratma hissinde ifade edilir; ama bu, şairi uzaklara alıp götürme tehdidi taşıyan ve ancak şaire özgü dilsel araçlarla kontrol altına alınabilecek şairin bilinçli iradesinden bağımsız, kendi başına dilin eğilimidir. Bunlar arasında, dilin ta yaratılışına kadar uzanan bireysel sözcük oluşumu dışında, yalnızca üslubun kişisel özellikleri değil, aynı zamanda şiir tarafından ideoloji diye benimsenen kolektif ritim, kafiye ve diğer kurallar bütünü de vardır.

Böylece şiirsel süreç az çok açık bir şekilde, bilinç ve bilinçdışı diye adlandırılan iki ayrı aşamaya bölünür ama gerçekte bunlar dil oluşumunun iki sürecine, bir deneyimin bireysel yaratıcı ifadesine ve onun kolektif aktarımına tekabül eder. Kabaca kavrayış aşaması diye adlandırılabilecek ilk aşamada, şair dışarıdan değerlendirildiğinde çok önemsiz görünebilecek bir deneyime tepki verir; ama tepkisi –en geniş anlamıyla– dilin biçiminde ve üslubunda şekillenir, bu da şairin yeteneğinin özüdür, her duygusal deneyim şair için dile gelebilir şekilde kendini biçimlendirir. Ama bu biçimlendirmede, şair henüz deneyimde ustalaşmamış, deneyimle işi bitmemiştir; tam tersine deneyim muhtemelen ona giderek daha fazla baskı yapar ama bunu belirli bir şekilde, sözlü ifade biçiminde yapar ve bundan sonra şair bilinçli hâlde biçimlendirmek zorundadır, yani kolektif olarak anlaşılabilecek bir biçim kazandırmak zorundadır. Bu aşama şiirsel üretimin ikinci bi-

linçli aşamasıdır ve gerçek inşa sürecidir; böylece şair sonunda deneyimin tam ustalığına ve çözümlemesine ulaşır.

Şiir sanatının az çok belirgin şekilde ayrılmış bu iki evresi, Homeros'ta bile bunun göstergelerine işaret edebilen Yunanlılar tarafından zaten gözlemlenmişti. Ancak sırasıyla bilincin ve bilinçdışının tek taraflı vurgulanması yoluyla ikili süreç, çok geçmeden iki karşıt kurama yol açar; bu kuramların savunucuları Platon ve Aristoteles'ten Freud ve onun karşıtlarına kadar uzanır. Son bölümümüzde, şiirsel etkinlikte sırasıyla bilinci ve bilinçdışını vurgulayan bu iki ekolün çeşitli psikolojik tutumlarını ele alma fırsatı bulacağız. Şimdilik her bir tarafın kendi bakış açısını destekleme tarzıyla ve bu verimsiz tartışmanın şiirsel üretimin estetiği üzerindeki etkisiyle ilgileniyoruz. Fakat (*Künstler* kitabımda göstermeye çalıştığım gibi) burada, şiirsel etkinliğin fiili sürecini olduğu kadar sürecin sezgisini de etkileyen ilerici bir bilinç genişlemesiyle karşı karşıya olduğumuzdan, önce konuyu salt tarihsel açıdan ele almalı ve belli kuramlara psikolojik nüfuzu sonraya bırakmalıyız.

Pek çok şey gibi estetik felsefesinin de sahiden onunla başladığı Platon'a göre, şair –Yunan şairi diye ekleme yapmamız gerekir– bütünüyle tanrısal olanın bir aracıdır; yeteneği tamamen içgüdüsel ve bilinçsizdir."[13] Wichmann'ın açıkladığı üzere, Platon yalnızca bilincin rolünü ihmal etmekle kalmaz, yerine maniyi, kişinin kendi dışına olmasını, tanrısal bir ilhamı koyarak onu büsbütün ortadan kaldırır. Böyle bir görüş kolektif materyali ve onun ulusal yankısıyla Yunan şairinin durumunda kaçınılmazdır diye düşünüyorum, her ne kadar muhtemelen Platon'un sanatsal açıdan yaratıcı olan kendi psikolojisinin büyük bir kısmı onun deha kuramına geçmiş olsa da. *Phaedrus* diyaloğunda Platon yalnızca şiiri değil, bilgelik sevgisi olan felsefeyi de bir bilinçsizlik ve çıldırma durumundan çıkarsar; dolayısıyla tanrıdan gelen en yüksek armağanların insana verilmesinin normal yolu budur.[14] Tanrısal deliliğin ilk armağanı bilinçsiz kehanettir; bu kehanet, insan aklının ışığında işaretleri ölçüp biçip yorumlamaktan çok

---

13 0. Wichmann: *Platos Lehre vom Instinkt und Genie* (Berlin, 1917).

14 Bu ifadeleri, Platon'un bu görüşlerini olanca saygısıyla aktarırken (s. 157), onunkilerle uyumlu benim görüşlerimi ise grotesk sanatseverliğin zirvesi olarak gören (s. 157) Paul Plaut'un kitabından (*Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*; Stuttgart, 1929) aldım. Bu iki bağımsız pasajı (1905'te yazdığımda Platon'un görüşünden habersizdim) orijinal halleriyle inceleyen okuyucu, iki görüşün özdeşliğine ikna olacaktır; zira her iki görüş de ister sanatsal ister bilimsel olsun üretimin temelinin bir yanılsama, bir mani ya da nevrotik bir şey olduğunu öne sürer.

daha kusursuzdur. Platon'un *Yasalar* kitabında dediğine göre şair, ilham perilerinin sehpasına oturduğunda,

> aklı başında değildir, bir çeşme gibi, kendisine geleni salıverir ve çoğu zaman, söylediği şeylerin hangisinin hakikat olduğunu bilmeden kendisiyle çelişir.

Filozof ile sanatçının karşıtlaştırıldığı *Ion* diyaloğundaysa, Wichmann'a göre geliştirilen fikir, sanatta en önemli şeyin teknik yeteneğe karşı deha olduğu yönündedir; ve Platon burada tanrısal kudretin etkinliğinin ancak aklın devre dışı bırakılmasıyla yürürlüğe sokulabileceğini açıkça vurgular.

Burada şair, peygamber ve kâhinin, kendini onlarda açığa vuran tanrının araçları olarak eşit mertebede oldukları kabul edilir; ancak bunun yanında, gelişigüzel bir şekilde belirtilmiş olsa bile, şairler kendilerini, yalnızca tanrının sesleri olarak değil, aynı zamanda onun yorumcuları olarak da görürler. *Timaios* diyaloğunda kâhinin işlevinin, yorumcu, düzenleyici ve eleştirmen olduğu kabul edilen şair ve peygamberin işlevinden bu şekilde ayrılmasına bir gönderme vardır. Şairin bilincini ve yaratıcı iradesini kabul eden bu görüş, yine de yavaş yavaş yol alarak en iyi ifadesini Pavlus'un kuramında bulur. Pavlus da tanrısal ilhamın gücünü küçümseyen biri değildi, nitekim şöyle buyurmuştur: "Bilmediği dilde konuşan kendi kendini geliştirir; ama peygamberlikte bulunan, inanlılar topluluğunu geliştirir (1 Korintliler 14, 4); ve Pneuma ya da yukarıdan nefes ile kendisine verileni yorumlayabilen Nous arasında ilk keskin ayrımı yapan yine Pavlus'tur. Eski Ahit'te sanatsal yaratımın tüm alt türlerinden üstün olduğu kabul edilen Sözün asli yaratıcı gücü Logos yoluyla dilin tekinsiz gücünün bilinçli kontrolü hâlini alır: kısacası, dil sanatsal bir yaratımdan bilinçli bir iletişim aracına dönüşür.

Fakat bundan önce, Yunan felsefesinin gelişimi içinde İyonyalı filozofların öğretilerinde doğa bilimi adım adım güçlenmiştir. Platon'un doğrudan öğrencisi olan Aristoteles bile, artık asli tanrısal gücü sanatsal yaratımın özü olarak kabul etmez. Aristoteles, tüm üstün yeteneklerin temelini olarak tekinsiz ve duyuüstü olanın yerine aklı koyar. *Poetika*'sındaki açıklamalarında gördüğümüz gibi, kanunları ve kurallarıyla köhneleşmiş sanatsal yaratıma belirgin bir hedef tayin eder. Aristoteles esrime (vecd) yoluyla gelen dehayı kabul eder, ancak onun için bu, tanrısal bir anormallik durumundan ziyade taklide yarayan gayet yapmacık bir kapasitedir. Nasıl ki Platon'un şiirdeki deha doktrini, Rönesans döneminde deha dininde yeniden dirildiyse, Aristoteles'in estetikteki sanat kuramı da 18. yüzyılda

öylece canlandı; ama bu iki akım, yeni canlanışlarında bile dualist çatışmaya son veremedi ve çatışma, modern felsefede ve psikolojide, bilincin ve bilinçdışının şiirsel üretimde oynadığı göreceli roller meselesi olarak doruğa çıktı. Bu meseleye dair tartışma için *Künstler* ve *Inzest-Motiv* adlı kitaplarıma atıfta bulunabilirim; bu kitaplarda bilinçdışının yanı sıra, bilincin gitgide genişlemesi vurgulanmaktadır; şimdi de önümüzdeki meselesinin son aşamasına değineceğim, bu sayede mevcut temamızla tekrar bağlantı kurmuş olacağız. [15]

Worringer'in estetik psikolojisindeki önemli öncü çalışmasından sonra, onun bakış açısını ihmal ettiği alana, şiir alanına uyarlamak kesinlikle cezbediciydi. Nitekim Albrecht Schaeffer, *Dichter und Dichtung* (Leipzig, 1923) adlı kitabında bu girişimde bulunmuştur; ama bu çalışma bana sadece Worringer'in şiir sanatını işin içine dâhil etmekten kaçınmasını haklı çıkarmış gibi görünmektedir. Zira Schaeffer'in zaman zaman kendine dair gözlemlerinden hareketle yazdığı incelikli denemeleri, sanat yapmaya yönelik soyut irade fikrinin şiire uyarlanmasını çok yetersiz bulur. En başarılı yorumlarının Yunan şiiriyle ilgili olanlar olması tesadüf değildir, çünkü bu şiir, sonraki tüm şiir sanatlarından çok daha kolektif bir yapıya sahiptir. Aslında görünüşe bakılırsa bu, Platon'un şairi salt tanrısal sözün bir kanalı olarak görmesinin ve Aristoteles'in de Yunan şiirinden tüm şiir için geçerli olması gereken kurallar çıkarabileceğine inanmasının nedenlerinden biridir. Schaeffer, Homeros'ta ve hatta Yunan trajedisinde epeyce "geometri" bulmakta kesinlikle haklıdır. Keza kaosun düzenlenmesine yönelik bu dürtünün modern sanatta varlığını sürdürdüğünü düşünmekte de haklıdır belki, çünkü tam da soyut olması gereken ve daima soyut olacak olan geometridir. Ancak tüm insanların şairinde giderek daha önemli hale gelen kişisel, bireysel unsurlar göz ardı edilemez.

Bu bizi dil meselesine geri getirir, çünkü dil sadece şairin işlediği materyali değil, aynı zamanda kullandığı üslubu da temsil eder. Başka bir deyişle, şair materyalini hazır biçimlenmiş hâlde, en azından hammadde olarak alır ve ona belirgin bir ikinci biçim vermek zorundadır sadece. An-

[15] Platon ve Aristoteles'ten günümüze uzanan yol, *Inzest-Motiv* kitabımın Giriş bölümünde kısaca özetlenmiştir; bu özet, Profesör Scott-James'in şu çalışmasına atıfta bulunularak desteklenebilir: *The Making of Literature* (New York, 1929). Güzergâh Longinus, Dante, Ben Jonson, Boileau, Lessing, Goethe ve Coleridge'den, ardından Sainte-Beuve, Taine, Pater ve Dilthey'den geçip modern estetik ekollerine doğru uzanıyor (ayrıca bkz. Lange-Eichbaum, a.g.y.)

cak, gördüğümüz gibi, bu süreç basitçe iki aşamaya bölünemez, çünkü iki aşamanın her birinde bireysel ve kolektif unsurlar hem birbirine karışır hem de karşı karşıya gelir. Dilde saklı olan bireysel unsur ile kolektif unsur arasındaki bu karşılıklı etkileşimin şiirsel yaratımda nasıl ortaya çıktığına karar vermek, bana, tüm psikolojik problemlerin en karmaşıklarından biri gibi görünmektedir; ancak daha önceki tartışmamız doğrultusunda, sürecin hemen hemen şöyle geliştiğini varsayabiliriz: Dille tepki veren bir bireyde, kişisel bir deneyim her şeyden önce kaba biçimini geleneksel dil dağarcığında bulur, böylece kişilikle nüfuz edilen bu dağarcık bireysel olarak canlanır. Öte yandan, ikinci aşama, asıl sözlü biçimlendirme, bana öyle geliyor ki, iletişim ve anlayış amacıyla başlangıçta kişisel olarak ifade edilen şeyin yeniden kolektifleştirilmesidir. Kısaca ifade etmek gerekirse, birincisi, miras alınan dilin kolektif ham maddesindeki bireysel bir duygu durumunun ifadesi, ikincisi ise iletişime yönelik toplumsal dürtünün gerekli kıldığı, bu dilsel hammaddeye kişisel bir nüfuzdur. İdeolojik bir gücün bireysel olarak kopyalanıp ustaca kullanılmasında ve daha sonra genel anlayış uğruna sihirli sözden vazgeçilmesinde bulduğumuz hâlleriyle dilin bu iki tarihsel aşaması, şairde hâlâ iş başındadır, artık tarihsel sırası içinde olmasa bile. Zira, dilin oluşumunu etkileyen kişisel yaratıcı güç, yalnızca toplumsal anlayışın ikinci aşamasında etkin hâle geliyor gibi görünürken, şair, ilk duygu patlamasında, zaten dilin mevcut dağarcığında erişebildiği kolektif formların içgüdüsel olarak peşinden koşar. Öte yandan münferit şairdeki tarihsel sürecin böyle neredeyse tamamen tersine çevrilmesi, onun elinde zengin, hatta belki de şiirsel forma sokulmuş bir kelime dağarcığının bulunması ve onu yalnızca kendi materyali ve aracı olarak kullanmak zorunda kalmayıp ayrıca onun sayesinde yaratıcı yetilerini dilden üretkenliğin başka alanlarına yöneltmesi gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Kısacası, şairin artık dil yaratması gerekmez; aslında, yaratıcı enerjisini yalnızca belirli üslup sınırları içinde ara sıra yeni sözcük ya da deyimler uydurarak kullanabilir.

Öte yandan, daha önce Eski Ahit ile Homeros şiirlerini karşılaştırdığımızda gördüğümüz gibi, dil de zaman içinde kendi kendini yaratma gücünü giderek daha fazla yitirmiştir. Şimdi, Homeros'un hümanizmasının tersine, hâlâ belirgin bir dil-miti karakterine sahip olan ve kahramanı dilin yozlaşmasıyla birlikte gösterişli bir herife dönüşmüştür, hâlâ "konuşan" bir kahraman olan ulusal bir destan vardır elimizde. Bu, 19. yüzyılın başında Elias Lonnrot tarafından derlenen eski şarkıların yeniden düzenlenmesinden oluşan Fin ulusal destanı *Kalevala*'dır; bu eser 1852'de Anton

Schiefner tarafından Almancaya çevrildi ve 1914'te Münihli Georg Miller tarafından hazırlanan notlar ve Martin Buber tarafından kaleme alınan bir sonsözle yeniden yayımlandı. Coşku ve anlayış dolu bu sonsözde, yalnızca genel bir mesele olan popüler destan için değil, özellikle dilin gelişimine dair bizim görüşümüz için de son derece önemli olan Fin halk geleneğinden hareketle geliştirilmiş bir destan görüşü yer alıyor.

Fin ulusal şiirinde, sihirli şiirler ile epik şiirleri hâlâ gayet net bir şekilde birbirinden ayırt edebiliyoruz; ikincisi her yerde alenen söylenirken, ilki kutsal bir gelenek olarak korundu ve hocadan öğrencisine –genelde babadan oğula- aktarılmak üzere bir sır olarak saklandı.

> Finlandiya'da, sözün, gizli asli sözün sihirli gücüne inanç, diğer halklarda olduğundan daha fazla kökleşmiş durumda; kayıtlı olanın kayıtsız olan, sağlam bilginin doğacak tehlikeler üzerindeki gücüne duyulan bu inanç her nevi sihrin temelinde yatar. Söz, elementlerin efendisidir; Ona sahip olan, yaratabilir ve yok edebilir, tüm kötülükleri kovabilir ve iradesini tanrılara bile dayatabilir. Onun şarkısı düşmanlarını taşa çevirebilir ve vahşi hayvanları zincirleyebilir; ayazı öldürür ve kıyafetlerini ondan alır. Kalma - ölüm - onun silah arkadaşıdır. O, her şeyin kökenini bilir ve bu nedenle her şey ona tabidir; çünkü her çalkantılı varlık, ona kökenini söyleyebilen bilgi sahibi tarafından mahcup edilir. O şarkı söylemeye başlayınca dağlar tereyağı gibi, kayalar domuz eti gibi, mavi ormanlar bal gibi erir; denizler bal likörü ile dolup taşar, derinlikler yükselir, yükseklikler vadilere iner.[16]

Etkilerini kaybetme pahasına kelimesi kelimesine doğru kullanılması gereken sihirli şiirlerin aksine dize ve ölçüyü kutsal sayan Fin halk ozanı, epik şiirlerde kelimeden çok daha azadedir:

> Söz onun krallığıdır, gücünün hizmetkârıdır; onu değiştirmek, sertleştirmek veya yumuşatmak, yükseltmek veya açıklığa kavuşturmak onun hakkı ve görevidir. Böylece her Laulaja, kendisinin olduğu kadar herkesin şarkısını da söyler ve bazıları bu şarkıları defalarca değiştirir ve farklı zamanlarda farklı şeyler söyler" (a.g.y.).[17]

---

[16] Aynı şey mistik ozan Orfeus için de söylenir. Onun sihirli şiirleri Lönnrot tarafından yayımlanmıştır (Helsingfors, 1880).

[17] K. Krohne: *Wo und wann entstanden die finnischen Zauberlieder?* (Helsingfors, 1901). Öte yandan Comparetti (*Der Kalewala*; Halle, 1892) epik şiirleri sihirden sihirli şiirlerden türetir.

> Destansı şiirlerin amacı yalnızca bir hikâye anlatmaktır, sihirli şiirler ise yaratmayı ve dönüştürmeyi amaçlar. Son Fin araştırmaları, destansı şiirler ve sihirli şiirlerin farklı alanlarda ortaya çıktığını ve çeşitli bağlantılardan geçtiği göstermiştir; Finlandiya'ya ait Karelya bölgesinde bu bağlantılar, sihirli destanın yeni bir türünü oluşturan yeni şarkılarda kaynaşır; Rusya'ya ait Karelya bölgesinde ise şarkılar birkaç önemli karakter ve motif etrafında gruplandırılır ve döngüler hâlinde büyür. Rus Karelyası, döngüsel materyali destansı hâline getiren Elias Lénnrot'un ilgi alanına girer (a.g.y., s. 476).

Eski halk türkülerinde sihirli şiirler ve epik şiirler olarak ayrı ayrı var olan ve ancak adım adım zayıf bir bağlantıya geçen yaratıcı ve aktif unsurların bu birleşimi, genel anlamda epik şiirin ayırt edici bir özelliği gibi görünmekle kalmaz, aynı zamanda onun temelini oluşuran dilin gelişimiyle ilgili başka temellerde vardığımız görüşleri de doğrular. Ancak bana öyle geliyor ki, epik ya da destansı şiir, her şeyden çok, büyünün kaybolan gücünün kaydıdır: tıpkı daha önce gösterdiğimiz gibi, Homeros'un kendi sözleriyle Eski Ahit'teki gibi bir dünya yaratmaktan ziyade yok olmuş bir dünyayı tasvir etmesi gibi. "Fin halk şarkısı," der Buber,

> şiirin yaratıcı gücüne olan inancı bakımından anlaşılmalıdır. Sihirli şarkı, gücü içeren belgeyken, destansı şiir gücün kaydı ve yüceltilmesidir. Onun içinde şarkı, gücünü anlatarak kendini yüceltir... ve böylece yaratıcı sözün destanı olur (a.g.y.).

Laulaja yalnızca sihirli şiirlere atıfta bulunurken, Lonnrot'un onları epik şiirlere bilfiil dâhil etmesi tipik bir durumdur; yine de halk şiirinin özüne ve dilin oluşumuna ilişkin en derin anlayışımızı, şiirsel olmayan bu harmanlamaya borçluyuz. Zira destanda kelimeler canavarları, ağaçları ve taşları yaratabilse de, insanları öldürüp onları canlandırabilse de ayazı defedip kontrol altına alabilse de –tıpkı az evvel bahsedilen sihirli şiirlerde olduğu gibi– bu sadece bir zamanlar şiirler terennüm eden güçlü sihirbazın kelimeler yaratarak gerçekten başardığı, şeylerin barış içinde bir araya getirilmiş topluluğuna anlatılan bir hikâyedir. Laulaja bazen kahramanın adını vermek yerine basitçe "Ben" deyip, sanki işleri kendisi yapmış gibi hikâyesini anlattığına bu, büyücü-kahraman-ozandan oluşan soy silsilenin naif bir göstergesidir; bu bölümün geri kalanını bu psikolojik gelişimin daha derin kökenlerine ayıracağız.

Şiirin bütününü, önce kahramanın ve onun kültürel önemi açısından, ikinci olarak şairin benmerkezci bakış açısından ve üçüncü olarak insanın

iletişim ihtiyacı açısından incelemek aslında çok gerekli bir iş olmanın yanı sıra büyüleyicidir de.[18] Bu arada, tüm zamanların şiirinin bize, bir tek biyografiden asla elde edemeyeceğimiz bir şair tarihini verdiğini fark etmeliyiz;[19] aynı zamanda, çeşitli çağların şiirlerine yansıyan kahramanın tarihinden, kahraman oluşumunda izlerini bulabileceğimiz beşeri kültürel tarihinin bir parçasını da keşfetmeliyiz. Böyle bir çalışmanın ilk taslağını, burada kısaca özetlemek istediğim *Seelenglaube und Psychologie* kitabımın iki bölümünde çıkarmaya çalıştım.[20] Orada, özellikle ilkel halkların folklorunda sergilenen Ruh Çağı kahramanının, uygar halkların mitlerinde ve şiirlerinde anlatılan Cinsellik Çağı kahramanından farklı olduğunu önemli ölçüde gösterdim. Düşünme ile varlığın özdeşliğine dayanan ilkel büyülü dünya görüşü, kahramanın bu gelişim aşamasında düşüncelerini, hayallerini, isteklerini ve arzularını fiiliyata dökmesini sağlarken, başka çağın kahramanı aynı çaba içinde trajik başarısızlığa uğrar. Bunun temelini, örneğin Gılgamış destanı ve benzerlerinde işlenen ruhsal ve toplumsal çatışmalarla birlikte ruh inançlarından cinsel inançlara geçişi tasvir eden bir epik gelenekler kümesinde bulduğumu düşünüyorum. Her iki aşamada da sorun temelde aynıdır: yani kişisel ölümsüzlüğü elde etmek. Ne ilkel zamanlarda ne de Klasik zamanlarda kahraman bunu gerçekten başarabilir. Ama bunu ideolojik olarak, gerçek bir ölümsüzlük kazanma girişimini boşa çıkaran eylemlerinin onu, sonraki nesillerin şarkılarında ününü yaşatacak bir kahraman hâline getirmesinde bulur.

Bu çalışmada amacım, ölümsüzlük istencinin, halefi ozan olan kahramanı tarihsel süreçte fiilen nasıl ölümsüz kıldığını göstermekti; sorunlarını bir peri masalının basitliğiyle mi çözdüğü, yoksa trajik bir başarısızlığa mı uğradığı meselesi ise tamamen ayrı bir meseledir. Şimdi kahraman karakterin başka bir yanını vurgulamak istiyorum: O da hepimizin bildiği gibi, drama ve epik gibi iki şiirsel formu birbirinden ayıran söz ile eylem, anlatı ile eylem arasındaki ilişkidir. *Seelenglaube* (s. 113) kitabımda gösterdiğim gibi, ölümsüzlüğün kanıtı olarak işlev gören rüya-etkinliği ilkin hikâye formunda gerçekten olmuş gibi anlatılır; ve ilkel dünya görüşünde bu hiçbir zorluğa neden olmaz, çünkü onun bütün ideolojisi düşünme ile

---

18 Freud'un bu yönde bazı görüşleri vardır, bkz. *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* (1908) adlı denemesi.

19 Bu fikir *Inzest-Motiv* kitabımın Giriş bölümünde ortaya koyduğum ve kitabın ilerleyen sayfalarında bir dereceye kadar açımladığım bir fikirdir.

20 Açıkçası "Cinsellik Çağı" ve "Rüya ve Gerçeklik" adlı bölümler.

yapıp etmenin özdeşliği üzerine inşa edilmiştir. Cinsellik çağı bu anlatılan rüya-eyleminden (animist efsane formunda) kahraman mitini geliştirir; bu mitte kahraman, kahramanca eylemler gerçekleştirerek olayları gerçeğe dönüştürmeye çalışır. Şimdi, bu süreç içinde dil, daha doğrusu söz, daha önce rüya-düşüncesine düşen aynı sihirli görevi yerine getirir; her şey anlatıldığı gibi yapılmalıdır; burada gerçeklik ilkesi tüm dinsel sanat, resim ve heykelin olduğu kadar tüm "anlatımcı" tarihsel sanatın da temelinde yatar. Kısacası, yaratıcı söz yalnızca mitsel ya da efsanevi öyküyü ortaya çıkarmakla kalmaz –mit basitçe öykü anlamına gelir– aynı zamanda söylenenlerin fiiliyata geçirilmesini sağlayan uygun eyleme de yol açar.

Bu anlamda, gördüğümüz gibi, sadece dünya değil, insan da söz tarafından yaratılmıştır; ve şimdi insan söze dökebileceği her şeyi yapmaya çalışır, eskiden düşündüğü her şeyi yapmak zorunda olduğu gibi. En azından şu an için bir örnek vermek gerekirse, bir hikâyede aynı eylemin üçlü olarak üstlenilmesinin, eylemi sihirli bir şekilde yürürlüğe koyacak ve dolayısıyla tekrarlanması gereken orijinal sihirli sözcüklerin tekrarından ortaya çıkmış olması muhtemeldir.

Hamlet'i, kararsızlığı pek çok tartışmaya ve yoruma yol açan pasif, hareketsiz kahraman tipi olarak ele aldığımızda onun gerçekte ifade ettiği şey, kahramanın bu karakteristik söz büyüsüdür. Kendini yalnızca kelimelerle açığa vurduğu için ara sıra kendini küçümsese de oyunun tamamı esasen insanları iyileştirebileceği ve koşulları değiştirebileceği tasavvur edilen kelimelere olan inanç üzerine inşa edilmiştir. Gerçekten de Hamlet'in "oyunundan" ve annesine ya da Ophelia'ya karşı attığı tiratlardan beklediği şey, keza görünüşe bakılırsa şairin de umduğu şey oyununun, kelimelerle çürümüşlüğünü yerden yere vurduğu İngiliz sarayı üzerinde etkili olmasıdır. Ancak kelimelerin etkisiz kaldığı anlaşılınca Hamlet harekete geçti, çünkü sözleri hançer gibi öldürmediği için gerçek silahlara yönelmek zorunda kaldı. Bir dramadaki eylem talebi, herhangi bir sanatsal biçim iddiasında bulunabilecek çok az oyun tarafından karşılanır ve Klasik trajedi ve onun taklitlerinden çok filmlerde veya onların öncülü melodramda tam ifadesini bulur. Yunan trajedisi bile yapıp etmeden ziyade konuşma, eylemin kendisinden ziyade eylem ve onun koşulları hakkında fikir yürütme meselesiydi: sadece eylemler o kadar canlı betimlenir ve oyuncular tarafından o kadar iyi desteklenir ki, bizler çok önceden olup bitmiş hadiseler anlatılırken bile onlar hakkında bir izlenim edinip üzerine düşünebiliriz. Aynı şey, dil ve düşünce ustalığına hayran kaldığımız bir Racine ya da Schiller'in klasikçi

draması için olduğu kadar, içinde konuşmaktan başka hiçbir şeyin olmadığı Ibsen draması için de geçerlidir.

Shakespeare burada da kendine has bir konuma sahiptir. O zamana kadar bir tek roman anlatısı yoluyla da olsa işlenmiş bir dizi konuyu ele aldı ve onları tüm eylemliliği ve gerçekliğiyle sahneye koydu.[21] Ama eyleme kelimeleri eşlik ettirir ve eylemi drama görüşümüze özgü bir şekilde yorumlar. Nasıl ki Hamlet sözcüklerin artık öldüremeyeceğine üzülüyorsa, Macbeth de sözcüklerin ve düşüncelerin basbayağı kahramanıdır; amacı peşinde koşan bir katil değil, cadıların onun için kelimelere döktüğü hayalleriyle harekete geçen bir zafer ve krallık hayalperestidir. O da, Hamlet gibi, hançere başvurmadan önce, söz ve düşüncelerle öldürür; onu sözde kahraman diye azarlayan taş kesilmiş Lady Macbeth tarafından olduğu kadar, hayallerinin cadıları tarafından da yönlendirilir.

Şu hâlde Shakespeare draması, dramatik anlatıya karşıt olarak, kahramanca eylemin hem başlangıcını hem de doruk noktasını temsil eder; ve tarihte daha geriye gittikçe, dramanın eylem açısından nispeten daha fakir olduğunu görürüz; nitekim bu, gerçekte kahraman ile koro arasında geçen felsefi bir tartışmaya tekabül eden Yunan trajedisinde bile gözlemlenebilir. Ancak bu şiirsel formdaki Yunan trajedisinin kendisi, Dionysos kültünün (keçi şarkısı) bazı unsurlarını içeriyor görünmesine rağmen, anlatısal destandan serpilip gelişmiştir. Fakat Dionysos'un esrik hâlde tapınan kişisinin keçi dansları ile Eshilos'un draması arasında, yalnızca Yunan kültürünün değil, Homeros'un destanında doruğa ulaşan şiir sanatının da büyük bir gelişimi yatar. Trajedi sadece konularını değil, dilini de kült geleneğinden değil de destan geleneğinden alır; bu dilin destandaki muhteşem başarısı olmasaydı, trajedi imkânsız olurdu.[22]

Öte yandan, Homeros destanında, daha önce *Seelenglaube* kitabımda gösterdiğim gibi, bir yanda efsanevi bir rüya hikâyesi –naif Odysseia'da–, diğer yanda ise onun kahramanlaştırılmasının ilk aşaması –savaşçı İlyada– yer alır; İlyada'da kahraman artık hayali maceralarını gerçek olaylar olarak tanımlamakla yetinmez, onları en azından kısmen eyleme dökmek zorun-

---

21 Shakespeare draması eylemi insancıllaştırması ve gerçekçi kılması bakımından tiyatronun Klasik ve dinsel "oyun"dan kurtuluşunu temsil eder (bkz. *Seelenglaube und Psychologie*, s. 63-74).

22 Yunan destanının dramatik yapısı yakın geçmişte Victor Bérard'ın *Le Drame épique* (Paris, 1930) kitabında ele alınmıştır. Bu yazarın *La Résurrection d'Homere* adlı ikinci kitabından ancak bu kitabımı yazarken haberdar olabildim.

da kalır. Odysseia'da düşüncelerin, düşlerin ve özlemlerin yalın anlatımı, bizzat kahraman için yaşanmış bir deneyimdir; bu o kadar açıktır ki, onu anıştırmaktan başka bir şey yapmamıza gerek yoktur, her ne kadar bir şiir tahliliyle bu görüşün ayrıntılı bir açımlaması, bize şiir sanatının özüne dair değerli bir fikir verecek olsa da. Fakat İlyada'da da –tıpkı trajik olaylar üzerine yorum yapan retorik dramada olduğu gibi– destanın gerçek içeriği olan konuşmaları ihmal ederek savaş konusu ve gerçekçi sahneler tarafından ayartılmaya izin veririz. Bu, destanın anlatıyı gerektirdiği gerçeğinin bir sonucu olmaktan ötedir; kahramanların kendileri hareket etmekten çok konuşurlar, tıpkı Offenbach'ın parodilerinde bunu epey grotesk bir şekilde yaptıkları gibi. Dahası, Hamlet gibi kahraman Akhilleus yüreğindekileri kelimelere dökmekle iş bitmez; tüm şiirde eylemlerden ziyade sözlerde savaş vardır; ve şairin şarkısının teması, bu tutkunun arkadaşları ve tüm girişim üzerindeki etkileriyle birlikte Akhilleus'un öfkesidir. O hâlde asıl tema Troya'ya karşı savaş değildir; sadece bir epizodun konusu Yunan liderlerinin kendi aralarındaki kavgasıdır; silahlarla değil, kelimelerle sürdürülen bir kavga. Homeros'taki resimdeki çeşitli Yunan kabilelerini ve halklarını temsil eden bireyler arasındaki bu ayrılık, işleri hüsranla sonuçlandırır. Ama burada artık Babil Kulesi'nde olduğu gibi halklar arasında kafa karışıklığına neden olan diller değil, şairin her ne kadar bedenin belirli organlarında konumlandırsa da psikolojik açıdan ele aldığı tutkular ve duygular söz konusudur. Ancak bu bireysel tutkuların arkasında temelde ulusal önyargılar ve dürtüler vardır ve bunlar da İlyada'da kendilerini kelimelerle ifade ediyor gibi görünmektedir. Her hâlükârda, Homeros'un yapay dilinde lehçelerin tesadüfen karıştırıldığını kabul edemem, çünkü bu bir yandan ulusal birliğin eksikliğini takdire şayan bir şekilde göstermeye yarar, öte yandan şair, kendi kolektif dilinde Yunan ırkının birliğini sembolize etmek istemişe benzer. Farklı lehçelerin böyle harmanlanması, gördüğümüz gibi, şiirde geçmişin mecazen canlandırılmasının bir özelliği olan, ayrı zamanlara ait kültürlerin bilindik karışımıyla uyumludur. Dillerin harmanlanması kolektif bir sembol olduğu gibi geçmişin şiirde mecazen canlandırılması da bir ölümsüzlük sembolüdür.

Bu bizi kahramandan, bu anlamda yalnızca kahramanın kimliğinin bir uzantısı olmakla kalmayıp aynı zamanda onun toplumsal işlevini daha sonraki bir gelişme aşamasında bilfiil sürdüren şaire götürür. Anlatı şiirinin orijinal epik formu muhtemelen birinci tekil kişinin ağzından anlatılıyordu; yani eylemi ya da macerayı anlatan adam, onu en azından ruhen yaşa-

mıştı; psişik deneyimini hikâye aracılığıyla hakiki bir etkinliğe dönüştürdü, dilin büyüsüyle gerçekliği yarattı. Sözcüklerin yarattığı bu gerçeklik, seyirciler nezdinde de gerçek diye kabul edilecektir, çünkü sonuçta, ölümsüzlüğe ulaşma çabasının aynı sihirli ideolojisine dayanıyordu. Bu, her şeyden önce, ruhun ölümsüzlüğünü kanıtlayan rüya-deneyimlerinin, bugün bizim sihirli diye nitelendirdiğimiz ama ilkel insanların dünya görüşüyle mükemmelen uyumlu olan gerçek eylemlere dönüştürülmesiyle sağlandı. Daha sonraki bir aşamada sözlü anlatım, eyleme dönüştü ve bunu başarmaya çalışan ya da başaranlar, büyülü dünyanın bir kısmını koruyan kahramanlardı. Daha sonra yine birileri kahramanı ve onun geçmişte yaptıklarını anlatacaktı ama şimdilik kahraman bunları sadece sözle hayata geçirir, yaratmaz. Bu anlamda şair bir sözde kahramandır, bir yalancıdır –zaten Platon da onu böyle nitelendirir– ama bu suçlama, dil olarak hâlâ bir dereceye kadar yaratıcı olduğu biçim açısından değil, içerik açısından geçerlidir yalnızca. Bu yaratıcı yeti, şairi, bizzat kahramanın varisi olarak gösterir; zira kahraman bir anlamda toplumsal açıdan yaratıcı ve etkilidir, fikirleri gerçeklere dönüştürür ama başka bir anlamda yalancının tekidir, hatta dolandırıcıdır, çünkü eyleminden sözden türediğini inkâr ederken, şiirin daha sonraki bir aşamasında sözlerini eyleme dökmeyi reddeder (Hamlet).

Şimdi, kendi deneyimlerinin özgün anlatıcısı ve aynı zamanda müstakbel kahraman ve müstakbel şair, temelde insan iradesinin ve onun yaratıcı ifadesi olarak sözün yitik büyülü dünyasını anlattığından, onun hikâyelerinin içeriğinin genellikle son tahlilde insanın sihir gücünü kaybetmesiyle yitirdiği şeyi ele vermesi şaşırtıcı değildir. *Seelenglaube und Psychologie* kitabımda belirttiğim çizgide, ilkel ve medeni halkların çeşitli geleneklerini incelediğimde, bu büyünün özgün etkisinin ölümsüzlük fikrinde yattığı, bu etkinin kişisel yaratıcı irade gücüne sihirli inancın zayıflamasıyla birlikte kaybolduğunu ve bu kaybı kahramanın aktif, şairinse pasif şekilde telafi etmeye çalıştığı kanısına vardım. Ölümsüzlüğe –ya da onu hayvan, bitki (ot) ya da insan (kadın) suretinde temsil eden simgeye– duyulan yitik inancı yeniden kazanmaya yönelik bu toplumsal ve sanatsal çabanın sonucu, kahraman ve onunla birlikte şairin, sihirli çağın kişisel ölümsüzlüğü yerine eserde ideolojik bir ölümsüzlüğü bulmasıdır. Nihayetinde bu etkinlik ister kahramanda olduğu gibi sosyal, ister şairde olduğu kadar sanatsal nitelikte olsun, yalnızca ölümsüzlük inancını kanıtlamak için değil, aynı zamanda düşüncelerini, isteklerini veya sözlerini gerçekleştirerek ölümsüzlük inancına ulaşmak için büyülü bir çabadır. Kahraman ve şair

kişisel ölümsüzlüğe giden yolu bulamazlar ama eserlerinde gösterildiği gibi sırf bunu yapma çabası onlara ideolojik bir ölümsüzlük kazandırır. Doğrusu, *Seelenglaube* kitabımda da gösterdiğim gibi, materyali incelediğimizde, onların kişisel ölümsüzlüğün peşinde koça çabasında trajik bir çöküş yaşadıklarını ve bu trajik çöküşün, kaderin bir tür ironisiyle onları ölümsüz kıldığını görüyoruz.

Bu durum, kahramanda ve onun tipik kaderinde apaçıktır ve bu kitabın çeşitli pasajlarında şairin ve genel olarak sanatçının ölümsüzlüğe kavuşmak için hayatını ne denli feda ettiğini vurguladım. Bunun sanatsal üretimin ne ölçüde gerekli bir önkoşulu olduğu, hangi amaçlar için hayatın harcanması gerektiği ve insanın eseri için kendini az çok bilinçli bir şekilde ne derece feda ettiği, tüm üretkenlik psikolojisindeki en derin sorunlardan biridir. Böylece, yaratılış mitleri kadar erken bir tarihte ikili bir bakış açısıyla ifade edilen sorunu bulmuş olduk; bir yanda insanın şiddetle kendini feda ederek, diğer yanda yine ise gönüllü bir kurbanlıkla kurduğu bir dünya. Bu sorunun bireysel psikolojik bakış açısından ele alınmasını son bölümümüze erteleyeceğiz ve burada söz konusu sorunu kolektif ideolojilerin bir ifşası olarak, şiirin kendisinde sergilenme biçimlerini irdeleyeceğiz. İnsanın önce dinsel, sonra kahramanca ve en sonunda da sanatsal olarak peşine düştüğü ölümsüzlük inancı insanlık tarihinde bir gelişim sergiledi. Benim *Seelenglaube* kitabımda anlattığım bu gelişim bir bütün olarak sanatta ve özellikle şiirde kendini gösterir. Ne de olsa dilin büyüsüyle tüm istediklerini gerçekleştirebildiği için hiç acı çekmeyen ve her şeyde başarılı olan efsanevi kahramanın saf özgüveninden kendisi için yarattığı kaderin sillesini yiyen trajik kahramana uzanan uzun bir yolculuktur bu. Trajedide insan yalnızca ölümlülüğü kabul etmekle kalmaz, aynı zamanda kendisine zorla kabul ettirilen ölüme, kendisinin isteyip de sorumluluk aldığı bir şeymiş gibi yardım eder. Her ne kadar kahramanlık ilk başta insanın yerleşik bir bağımlılıktan kişisel kahramanlıklarıyla kurtulup yeniden doğmasında görülse de[23] sonunda kendi iradesiyle ve trajik bir şekilde kabul edilen bir kader olarak ölümün sineye çekilmesine dönüşür.

Bu ruhsal gelişme kültürel ifadesini Hristiyanlıkta bulmuştur, her ne kadar Osiris'in bölünmesi, Baküs'ün parçalanması, Attis'in sakatlanması örneklerinde gördüğümüz gibi, bir insanın ya da tanrısal kahramanın kurban edilmesi ya da kendini feda etmesi fikri Klasik din ve mitolojide zaten

[23] Bkz. *Kahramanın Doğuşu Miti*.

yer alsa da. Yunanistan'ın Elefsis ve Orfeus kültlerinde yaşayan Doğu'nun gizem dinlerinin tümü, bir tanrının ölümünü ve yeniden dirilişini konu edinmiştir. Ama gizem anlatılarında tanrı insan olur ve ölümlülüğün kaderini yaşarken, Hristiyanlıkta insan yeniden tanrı olur, yani ruhsal ölümsüzlüğe erişir. Cumont'un gayet ayrıntılı şekilde incelediği geç Roma Mithras kültünde, güçlü demokratik zihniyetiyle Hristiyanlığın yakın bir selefine rastlarız.[24] Yakın bir samimiyet bağı, kültün tüm üyelerini, en düşük kölenin en yüksek mertebeden kabul görebileceği, herkesi kucaklayan bir kardeşlik içinde birleştirdi. Her bireyin tanrı olmasına, o zaman kadar tanrısal kahramanın ayrıcalığı olan ölümsüzlüğe erişmesine izin veren bu demokratik ilkenin gelişmesinde Hristiyanlığın dünya tarihi açısından öneminin yanı sıra ilkel insanların kolektif ruh inançlarından farkı yatar. Mithras kültü aynı zamanda herkesin, bütünün üyeleriyle kabilenin ölümsüzlüğü paylaşmasına izin verir. Ancak ondan sonra insan, Yunan kahramanı ve onun trajik ölümüyle sonuçlanan bir bireyselleşme döneminden geçti ve böylece sonunda bireysel ölümsüzlük kuramıyla Hristiyanlık geldi; bu kurama göre herkes belirli bir tarzda yaşayarak kahraman ve tanrı olabilir ve bu sayede ölümden sonra dirilişe katılabilir.

Antik kahramanda temsil edilen irade sahibi aktif insandan, [Hz.] İsa'nın simgelediği pasif günahkâr insana doğru bu değişim –Hristiyanlığın dinsel sembolizmiyle üretilmeyip onun kılıfına sokulmuş– genel sanat ideolojisinde de bir değişimi beraberinde getirdi. Bundan böyle tüm üretkenlik, bilinçli olarak dinin hizmetine sokuldu, tıpkı başlangıçta o, kolektif ruha beslenen dinsel inancın bilinçsiz bir ifadesi olduğu gibi. Sanatçı, Tanrı'nın hizmetkârı oldu, artık Yunan'da olduğu gibi onun rakibi değildi. Ve böylece o, yalnızca Klasik sanat tarzının değil, aynı zamanda Klasik insanın, daha doğrusu onun kahramanlık idealinin, güçlü irade adamının yeniden doğuşu olan Rönesansa kadar varlığını sürdürdü. Klasik sanatçının şiirde ve heykelde temsil ettiği şey –yani bu bireyin kahramanlığı fikri– aslında Rönesans *adamları* tarafından yaşanmıştı; ne var ki bu yaşam, Rönesans sanatının Klasik sanat ideolojisini ve onun şahsiyetlerini bireyciliğini yeniden canlandırdığı kısa bir yaşamdı. Böylece, daha önce gördüğümüz gibi, Rönesans, artık Hristiyanlığın dinî içeriğini değil, onun yol açtığı saf insanlığı Klasik biçimde ifade etmeye çalışan bireysel sanatçı tipini üretti.

---

[24] F. Cumont: *Les Mystires de Mythra* (1899) ve *Les Religions orientales dans le paganisme roman* (1906).

Bunda en başarılı olan Michelangelo'ydu ve o da bu fikir çatışmasından hem bedenen hem de ruhen yıprandı, her ne kadar bu bedel pahasına o fikirleri eserlerinde uyumlu bir hâle getirmeyi başardıysa da.[25] O hâlâ Hristiyan ve zaten pagandı; ama onun Hristiyanlığı artık dinsel değil insanidir; yani Hristiyanlığı insanileştirmesini içeren içsel, bireyci irtidatı nedeniyle kendini insani acıları üzerinde çarmıha gerer. Bu anlamda, Rönesansın bütün büyük sanatçıları, hayatlarında, sanatı için kendini kurban etmiş ve çarmıha germiş Hristiyan çilekeşleridir. Karl Scheffler'in Rembrandt için söyledikleri onlar için de geçerlidir: "Yaşadı, çarmıha gerildi, öldü, cehenneme atıldı ve yeniden dirildi, ressamlar arasındaki bu ilk zındık."[26] Bu anlamda Hıristiyanlığın kendisi, sapkın bireyin büyük ölçüde dramatize edilmiş trajedisiydi ve yalnızca yaklaşık iki bin yıllık sanatsal ideolojilere damgasını vurmakla kalmadı, aynı zamanda bizzat kendisi trajik insanın eyleme dökülmüş ideolojiydi. Dramanın prototipi olan bu trajik insanın cılız yankısı, Gotik'e kadar uzanan dinsel oyunlar, dinsel resimler ve dinsel heykellerle başarılmış her şeyde yankılanır.

İlk olarak Gotik'te, insan kendi kendini yaratma gücünü yeniden keşfetti. Hâlâ Tanrı'nın şanını yüceltmek adına faaliyette bulunmasına rağmen, bu noktada ilk kez göğe yükselen katedraliyle cesur girişim olan Babil Kulesi'ni gerçekleştirmeyi başardı ve bu, sanatçıların evrensel Hristiyanlık tarafından birleştirilmesi sayesinde başarıldı. Fakat Schaeffer'in gökte fırtınalar estiren katedrallerde gördüğü, "Gotik insanlığın sınırsız iradesi" (a.g.y., s. 35), ancak onca zamandır Tanrı'ya havale ettiği iradesini yeniden kullanmayı öğrenen bireydeki çağdaş devrimin sonucu olarak yorumlanabilir. Yine de ilk başta bu sanat, tüm heykel ve plastik sanatlar gibi sözsüzdü, her ne kadar aynı zamanda, tüm büyük sanatlar gibi, en yüksek anlamda dramatik, daha doğrusu dinamik olsa da. Nitekim Gotik "mimari formdaki plastik sanat"tan başka bir şey değildir.

> Gotik ruh Öteye beslediği tutkuyu tükettiğinde, biçim sanatı olmayı bırakıp müziğe, Bach, Handel ve Mozart'ın ruhlarına akın etti; bu tarafta kalanlar birçok parçaya bölündü ve Klopstock'tan Hölderlin'e uzanan dönemdeki anlamıyla Romantik oldu... Ama plastiğe olan bu talep kendini öne sürdüğü ölçüde –bilinçsizce ve özünün derinliklerinde– dilin şiirine girdi ve Goethe'nin karakterlerinde ve Hölderlin'in şiirlerinde Yunan tenselliğinin soylu sanatını üretti (a.g.y., s. 40).

[25] Bkz. Emil Lucka: *Michelangelo; ein Buch über den Genius* (Berlin, 1930).

[26] Karl Scheffler: *Holland* (Leipzig, 1930; İngilizce çevirisi, New York, 1932).

Burada, özünde "dramatik" olan tüm sanatların, ancak dramada ifade edilebilen ve Shakespeare dramasında doruğa ulaşan, hayata ve yaşama yönelik iştiyakını görüyoruz. Zira dramada insan yaşamı dilde yaratmaz sadece, oyuncu bunu gözlerimizin önünde gerçek, bedensel, insan suretinden sahneler ve böylece sanatı yeniden başladığı hayata geri döndürür. Ressamın resimde ya da heykeltıraşın plastik formda kopyalamak ya da yaratmak istediği her şey, dilde salt insani ifadesini, Shakespeare'in insanileştirilmiş dramasındaysa dramatik, dinamik ve canlı ifadesini buldu. Ancak tüm Avrupa sanatının asıl draması, en azından antik dünyanın ölüm ve yeniden doğuş döngüsüne tekabül eden yeni bir kurban ideolojisi olması bakımından Hristiyanlığın kendisiydi. Tek fark, bir fikir uğruna kurban edilen (çarmıha gerilen) insandan Hristiyanlığın, başkaları için ölen ve tam da bu nedenle ölümsüzleşen birinin *gönüllü bir özveri* ideolojisini yaratmasıdır. Ama bu, bireyin dünyayı bedeninden yaratmak için kendini feda ettiği (parçaladığı) ilkel mitin üstün bir tinselleştirilmesini temsil eder yalnızca: sanatsal üretime yönelik tüm dürtülerin prototipi olarak gördüğümüz bir ideoloji. Bu sanatsal *feragat* meselesine son bölümde döneceğiz; burada bizim ilgilendiğimiz mesele, her zaman bir yapı (bina) için kendini feda etme karakterini taşıyan ilkel insan kurbanından yaratıcı sanatçının tinselleştirilmiş feragatına kadar uzanan gelişim sürecidir.

Buradaki temel fikir, tüm yaratılmış şeyler için yalnızca bir yaratıcıya değil, kendisine yerli yerince biçilmiş ölüm yazgısından geri çekilerek kalıcı bir varoluşa bağlanan bir yaşam kesitine, yaşamın kendisine ihtiyaç duyulmasıdır. O hâlde temel soru şudur: Sanat eserini yaratan ve ona hayat veren bu hayat nereden alınır? Yaradan'dan mı, yoksa gönüllü olarak veya zorla veya üzerine düşen payla kendini kurban olarak sunan bir başkasından mı? Sanatsal feragat meselesi, yaratıcının sanat eserinde onu ebedi kılmak için yaşamın bir kesitini –aslında kendi yaşamını– feda etmesinin gerektiği kabulünde ve bilgisinde saklıdır. Başka bir hayatın feda edilmesi, bir ikame bularak hemen kendini koruma içgüdüsü olsa da yaratıcıyı kendini feda etmekten kurtarmayan sahte bir fedakârlıktan başka bir şey değildir.

Bu da ister insan ister hayvan kurban edilsin, o ilkel kurban fikridir; her hâlükârda feda edilen kurban ile rahibin özdeşliği söz konusudur ve bunun da ötesinde tüm canlılar ile ölülerin başlangıçtaki özdeşliği yatar ki bu da elbette yaşayanların krallığına tekabül eden bir ölüler krallığı kavramına yol açan şeydi. Canlılarla ölülerin bu özdeşliği üzerine, kolektif ruh kavramıyla birlikte ilkel insanın tüm dünya görüşü inşa edilmiştir. Ölüm

bir kurban ister; ama ilkel toplumun kolektif ideolojisine göre kimin öldüğü önemsizdir; herkes yaşarken olduğu kadar ölürken de başkaları kadar iyidir. Ancak daha sonra herkes kendi şahsi bireyselliğini korumaya çalışır ve ancak o zaman öldürme bir kurban hâline gelir; ama bu herhangi bir tanrıya verilmiş kurban değildir (aslında, bireyin kitleden ayırdığı tanrı bizzat bu tanrı diye tanınmadığı sürece). Dolayısıyla kurbanın kendisi aynı zamanda kendi gerçek nesnesidir; olumludan ziyade olumsuz bir nesnedir ve kesinlikle bir "Ben" değildir. Bu aşamada, ölümün ya da doğanın, onun övülmesinin bir aldatmacasıyla karşı karşıyayız; insan ya da hayvanın başlangıçta öldürülmesinde yer almayan bir aldatmacadır bu. Zira temel bir özdeşlik birini diğeri kadar iyi yaptığında, her hâlükârda ölüm takdir görür. Ancak belirli bir birey ve onun yerine geçecek bir kurbanın bulunması söz konusu olduğunda, işin içine aldatma unsuru sızar –bu unsurun yalnızca kurbanla değil, aynı zamanda oyunlarla da kopmaz bir şekilde ilişkili olduğunu görürüz. Nitekim gelecek bölümde göreceğimiz gibi, kaderle kumar oynamak ve rakiple rekabet etmek oyunların karakteristik unsurlarıdır.

Bu noktada Kâhin devreye girer. İlk bakışta amacı, muayyen kurbanın kim olacağını kader adına tayin etmekmiş gibi görünür. Ama zaten sihir, kaderi düzeltmenin bir yöntemi olarak kaçınılmaz olarak yürürlüktedir ve bu, insanların kaderin kararlarına boyun eğmekte ne kadar ciddiyetsiz olduklarını gösterir. Böyle olmasaydılar, bütün o kehanet işine de gerek kalmazdı zaten; o aslında hâlihazırda yerine getirilmiş bir kurbanın *önceki olayı içeren* gerekçesi olabilirdi sadece; nitekim örneğin bağırsak kehanetinde bu olguyu görürüz; burada kurbanın kurban edilmeyi onaylayıp onaylamadığına karar verilebilmesi için önce hayvanın öldürülmesi gerekiyordu.[27] Her neyse, bize çok ilkel gelen bu bağırsak kehaneti bile, bir adamın kurbandan onay alarak vekaleten kurban etme aldatmacasını mazur göstermesi gereken karmaşık bir meşrulaştırma sürecini varsayıyor gibi görünür. Bu gerekçelendirmenin daha sonra *geleceği* öngörme biçimini alması, bizim görüşümüzü doğrular, çünkü kurban edenin kendisi bir geleceğe sahip olsun, yani hayatta kalsın diye kurban gerçekleştirilmez mi zaten?

Bununla birlikte, böyle bir ikame-kurban temelde bir dramadır; bu dramada kahramanla özdeşleşmemizden dolayı tüm insan kaderinin trajedisini hissetmekle kalmayız, aynı zamanda onun kadar güçlü bir şekil-

[27] Kaliforniya Kızılderililerinin ilkel anlatısında (bkz. s. 259) sonuçta, geyik öldürülmeden önce buna razı olup olmadığı sorulur.

Burada, özünde "dramatik" olan tüm sanatların, ancak dramada ifade edilebilen ve Shakespeare dramasında doruğa ulaşan, hayata ve yaşama yönelik iştiyakını görüyoruz. Zira dramada insan yaşamı dilde yaratmaz sadece, oyuncu bunu gözlerimizin önünde gerçek, bedensel, insan suretinden sahneler ve böylece sanatı yeniden başladığı hayata geri döndürür. Ressamın resimde ya da heykeltıraşın plastik formda kopyalamak ya da yaratmak istediği her şey, dilde salt insani ifadesini, Shakespeare'in insanileştirilmiş dramasındaysa dramatik, dinamik ve canlı ifadesini buldu. Ancak tüm Avrupa sanatının asıl draması, en azından antik dünyanın ölüm ve yeniden doğuş döngüsüne tekabül eden yeni bir kurban ideolojisi olması bakımından Hristiyanlığın kendisiydi. Tek fark, bir fikir uğruna kurban edilen (çarmıha gerilen) insandan Hristiyanlığın, başkaları için ölen ve tam da bu nedenle ölümsüzleşen birinin *gönüllü bir özveri* ideolojisini yaratmasıdır. Ama bu, bireyin dünyayı bedeninden yaratmak için kendini feda ettiği (parçaladığı) ilkel mitin üstün bir tinselleştirilmesini temsil eder yalnızca: sanatsal üretime yönelik tüm dürtülerin prototipi olarak gördüğümüz bir ideoloji. Bu sanatsal *feragat* meselesine son bölümde döneceğiz; burada bizim ilgilendiğimiz mesele, her zaman bir yapı (bina) için kendini feda etme karakterini taşıyan ilkel insan kurbanından yaratıcı sanatçının tinselleştirilmiş feragatına kadar uzanan gelişim sürecidir.

Buradaki temel fikir, tüm yaratılmış şeyler için yalnızca bir yaratıcıya değil, kendisine yerli yerince biçilmiş ölüm yazgısından geri çekilerek kalıcı bir varoluşa bağlanan bir yaşam kesitine, yaşamın kendisine ihtiyaç duyulmasıdır. O hâlde temel soru şudur: Sanat eserini yaratan ve ona hayat veren bu hayat nereden alınır? Yaradan'dan mı, yoksa gönüllü olarak veya zorla veya üzerine düşen payla kendini kurban olarak sunan bir başkasından mı? Sanatsal feragat meselesi, yaratıcının sanat eserinde onu ebedi kılmak için yaşamın bir kesitini –aslında kendi yaşamını– feda etmesinin gerektiği kabulünde ve bilgisinde saklıdır. Başka bir hayatın feda edilmesi, bir ikame bularak hemen kendini koruma içgüdüsü olsa da yaratıcıyı kendini feda etmekten kurtarmayan sahte bir fedakârlıktan başka bir şey değildir.

Bu da ister insan ister hayvan kurban edilsin, o ilkel kurban fikridir; her hâlükârda feda edilen kurban ile rahibin özdeşliği söz konusudur ve bunun da ötesinde tüm canlılar ile ölülerin başlangıçtaki özdeşliği yatar ki bu da elbette yaşayanların krallığına tekabül eden bir ölüler krallığı kavramına yol açan şeydi. Canlılarla ölülerin bu özdeşliği üzerine, kolektif ruh kavramıyla birlikte ilkel insanın tüm dünya görüşü inşa edilmiştir. Ölüm

bir kurban ister; ama ilkel toplumun kolektif ideolojisine göre kimin öldüğü önemsizdir; herkes yaşarken olduğu kadar ölürken de başkaları kadar iyidir. Ancak daha sonra herkes kendi şahsi bireyselliğini korumaya çalışır ve ancak o zaman öldürme bir kurban hâline gelir; ama bu herhangi bir tanrıya verilmiş kurban değildir (aslında, bireyin kitleden ayırdığı tanrı bizzat bu tanrı diye tanınmadığı sürece). Dolayısıyla kurbanın kendisi aynı zamanda kendi gerçek nesnesidir; olumludan ziyade olumsuz bir nesnedir ve kesinlikle bir "Ben" değildir. Bu aşamada, ölümün ya da doğanın, onun övülmesinin bir aldatmacasıyla karşı karşıyayız; insan ya da hayvanın başlangıçta öldürülmesinde yer almayan bir aldatmacadır bu. Zira temel bir özdeşlik birini diğeri kadar iyi yaptığında, her hâlükârda ölüm takdir görür. Ancak belirli bir birey ve onun yerine geçecek bir kurbanın bulunması söz konusu olduğunda, işin içine aldatma unsuru sızar –bu unsurun yalnızca kurbanla değil, aynı zamanda oyunlarla da kopmaz bir şekilde ilişkili olduğunu görürüz. Nitekim gelecek bölümde göreceğimiz gibi, kaderle kumar oynamak ve rakiple rekabet etmek oyunların karakteristik unsurlarıdır.

Bu noktada Kâhin devreye girer. İlk bakışta amacı, muayyen kurbanın kim olacağını kader adına tayin etmekmiş gibi görünür. Ama zaten sihir, kaderi düzeltmenin bir yöntemi olarak kaçınılmaz olarak yürürlüktedir ve bu, insanların kaderin kararlarına boyun eğmekte ne kadar ciddiyetsiz olduklarını gösterir. Böyle olmasaydılar, bütün o kehanet işine de gerek kalmazdı zaten; o aslında hâlihazırda yerine getirilmiş bir kurbanın *önceki olayı içeren* gerekçesi olabilirdi sadece; nitekim örneğin bağırsak kehanetinde bu olguyu görürüz; burada kurbanın kurban edilmeyi onaylayıp onaylamadığına karar verilebilmesi için önce hayvanın öldürülmesi gerekiyordu.[27] Her neyse, bize çok ilkel gelen bu bağırsak kehaneti bile, bir adamın kurbandan onay alarak vekaleten kurban etme aldatmacasını mazur göstermesi gereken karmaşık bir meşrulaştırma sürecini varsayıyor gibi görünür. Bu gerekçelendirmenin daha sonra *geleceği* öngörme biçimini alması, bizim görüşümüzü doğrular, çünkü kurban edenin kendisi bir geleceğe sahip olsun, yani hayatta kalsın diye kurban gerçekleştirilmez mi zaten?

Bununla birlikte, böyle bir ikame-kurban temelde bir dramadır; bu dramada kahramanla özdeşleşmemizden dolayı tüm insan kaderinin trajedisini hissetmekle kalmayız, aynı zamanda onun kadar güçlü bir şekil-

[27] Kaliforniya Kızılderililerinin ilkel anlatısında (bkz. s. 259) sonuçta, geyik öldürülmeden önce buna razı olup olmadığı sorulur.

de, biz değil de bir başkası kurban olduğu için bir teselli de hissederiz; bu, muhtemelen şaire tarihsel materyal seçiminde ve kendi acılarını başkalarında şiirsel formda temsil etmesinde rehberlik eden bir motiftir. Burada yine Hristiyanlığın, dünya tarihinin evrensel bir dramasını temsil ettiğini kabul etmeliyiz; bu drama, Yunan anlamındaki tüm eskileştirmeye veya bireyci modernleşmeye rağmen, bu kurban ideolojisinin evrensel insani niteliğini temsil eder. Zira trajedi de diğer tüm sanat türleri gibi, ideolojik bir gelişim sergilemiştir ve bu gelişim biçimlerin tüm dışsal benzerliğine rağmen, ruhsal ve düşünsel anlam çeşitliliğini açığa çıkarır.

Yunan tragedyası, melez bireyin prototipi olarak mitik kahramanın büyük bir jestle istediği için razi olabileceği kader diye yorumladığı, Yunan insanlığının çöküşünün bir belirtisiydi. Hristiyanlık sonrası dramada kahramanın ölümü salt teselli edici bir uyarıdır ve Yunanlının, Romalının, Macbeth'in ya da Wallenstein'ın nasıl kendi kaderinin kurbanı olduğunu, şayet bizler doğru ahlaki dersi çıkarırsak bu akıbetten sakınabileceğimizi gösterir. Klasik drama kahramanı, dolayısıyla, özünde modern kahramandan farklıdır, çünkü modern kahraman kendine içkin bir bireyselliğe sahipken, Klasik kahraman zaman zaman bir amaca binaen, koro tarafından temsil edilen halkın üstüne çıkarılan bir bireydir sadece. Destanın eylemleri diye gösterdiği ıstıraplarıyla kahramana dramada şarkı söyleyen ve ağıtlar yakan şair, böylece yerine konduğu ya da kendini onun yerine koyduğu kahramanın mirasçısı olur;[28] oysa heykeltıraş ya da ressam bu bakımdan, Yunan sanatsal yaratımının simgesi olan Prometheus gibi insanları yaratan tanrının mirasçısıdır.[29]

Hamlet'in hâlâ bir örneğini teşkil ettiğinin kabul edilebileceği modern drama, böylece bize, edilgen kahramanı, yani bizatihi şairi gösterir; bu kahraman klasik kahraman gibi aşırı davranışları nedeniyle suçlu değildir, eğilimli olduğu suçluluk duygusu yüzünden tamamlayamadığı kahramanlık rolünü reddetmesi nedeniyle suçludur. Böylece, başlangıçta şairin sureti olan kahraman, yavaş yavaş onun niteliklerine bürünür; bu süreç Shakespeare'in *Hamlet*'inde eşsiz ifadesine kavuşmuştur, çünkü bu drama bize kahramanlık ideolojisinin kendisini şiirsel ideolojiye dönüştürdüğünü gösterir. Edilgen kahramanın içindeki şairin niteliklerini ne ölçüde sergilediği yönündeki salt biyografik soru, bana göre, ikincil önemdedir; bundan

---

[28] Bkz. benim kitabım *Don Juan. Une étude sur le Double*.

[29] Bkz. şu bölüm: "Erzichen und Beherrschen", *Genetische Psychologie*, II (1928).

çok daha önemli olansa *kahramanın bir tip olarak bizzat şairi temsil etmesidir*; ve bu, sözün sihirli gücünün insan tutkuları karşısında başarısız olmaya başladığı bir gelişme aşamasında gerçekleşir; bu nedenle, birey zaten iradeli eylemlerinde sınandığında; sözün yaratıcı gücü bir kez daha tüm şiirsel güzelliğiyle parlar ama şairin kalbini bir anlığına aydınlatmaktan başka bir şey başaramaz.

Bir insanın sözünün sihirli gücünün böyle zayıflaması, kahramanın ve onun karakterinin dönüşümüne de yansıyan bireyselleşmenin artmasıyla bağlantılıdır. Shakespeare dramasında kahraman artık Yunan dramasındaki gibi tüm halkı temsil eden koronun ya da daramadaki başka bir ana karakterin karşısında durmaz, her biri kendi yordamınca kahraman olan ve bu anlamda kendi dilini konuşan eşit derecede bireysel karakterler silsilesinin karşısında durur. Modern dramadaki bütün bu karakterlerin ortak bir dil olarak şairlerinin dilini de konuşmaları bununla bağdaşmaz değildir; nitekim bunu Homeros'un, kahramanlarının ulusal farklılıkları arasında köprü kurduğu epik diller harmanında da aynı şekilde görmüştük. Ancak göçlerin yorucu mücadelelerini yansıtan kahramanlık destanında, ulusal kahraman suretindeki bireyi, kitlelerin selinde boğulmaktan kurtarmaya yönelik şiirsel girişimi görürken, halkın zafer saatinde gelişmiş trajedide de halkın aşırılığı yüzünden değil de kendi aşırılıkları yüzünden mahvolan kahramanın, kitleden yeniden doğmuş o kahramanın çöküşünü görürüz. Trajedi, kahramanı koroyla sembolize edilen kitleden azade olup yalnız kendi büyüklüğünün sonucu olan yazgısına kurban gitmesini gösterir. Bu ikinci kahraman eskiden olduğu gibi artık kitlelerin lideri veya başı değildir ama baskın bir birey olarak kalabalığın karşısında durur. Bu tarzda son modern mücadeleyi, neredeyse gülünç olan ağır bir trajedide görürüz; bu trajedide sahnede kendi kişisel çatışmalarını sergileyecek olan şair hepi topu bir megafon bulabilir.

OYUN VE KADER

Şans diye bir şey yoktur;
Bize tümüyle raslantı gibi görünen şeyler,
Kaderin en derinliklerindeki kaynaktan fışkırır.
Schiller (Wallenstein)

Ancak bize sanatı doğanın bir kopyası değil, mikrokozmik ölçekte yaratılmış bir kozmosun kopyası olarak gösteren, insanlığın makrokozmik dünya resminde o uzun dolambaçlı yoldan geçtikten sonra, ilkin şimdi oyun meselesine dönebildik: oyun dürtüsünden kaynaklanan estetik hazzı tartışmak için değil de bu dürtünün kendisini anlayabilmek için bu oyun meselesini ele alacağız. Burada da başlangıçta oyun etkinliğine yol açan ruhsal-kollektif niyetleri dikkate almadan meseleleri bireysel psikoloji temelinde açıklamak yeterli olmayacaktır. Zaten oynama dürtüsünün estetik incelemesinde, yaratıcı ve alıcının psikolojik tutumları arasındaki sanat için büyük önem arz eden ama oyunlarda var olmayan –oyunda yenilen taraf edilgen alımlama rolüne bir şekilde zorlanmadığı sürece– farklılığa atıfta bulunmak zorunda kalmıştık. Yaratıcı sanatçının deneyimlediği haz, oyunun verdiği hazza şu ölçüde yaklaşabilir: her iki duruma içkin olan etkinlik sanatçıda en azından potansiyel bir motor faaliyetiyken,[1] oyunda bilfiil eyleme dökülür. Öte yandan, ilkel halkların kadim pratikerinde, ritüel danslarında ve törenlerinde ve daha yüksek kültürlerin kült eylemlerinde

[1] Bkz. A. Winterstein: "Motorisches Erleben im schöpferischen Vorgang" (*Die psychoanalytische Bewegung*, 1, 4; Kasım-Aralık 1929).

olduğu gibi sanat,[2] psikolojik açıdan oyuna benzer; şöyle ki, tüm topluluk işin içine girdiğinde, yaratıcı ve alımlayıcı arasındaki katı ayrım ortadan kalkar. Ancak ilkel sanat etkinliği ile oyun durumu arasındaki bu psikolojik benzerliğe karşın arada kaydadeğer bir fark vardır; bize oyun gibi görünse de ilkel tören, katılımcı için son derece derin ve ciddi bir anlam taşıyan, tek kelimeyle onun kaderinin söz konusu olduğu bir şeydir. Oyunun, doğrudan pratik bir amaçla değil de (sanatta olduğu gibi) ideolojik (büyülü) bir amaçla ilgili olsa da başlangıçta çok kesin bir anlamı ve nesnesi vardır. Her bireyin –en azından bir grubun parçası olarak– belirli bir role sahip olduğu ilkel halkların komünal geleneklerinden daha yüksek uygarlıkların oyunlarına geçtiğimizde, bu oyunların sırf eğlence ve heyecan için var olduklarında bile eski bir fikrin sembolik veya mecazi anlamda yaşadığını görürüz. Burada, genellikle, geleneğe dayanan ve katılımcıların artık anlamadığı ama bu nedenle hepsinin daha sıkı uyduğu oyunun kurallarından söz etmekteyiz. Eski uygarlıkların makrokozmik dünya resimleri, bu oyun ideolojilerinin orijinal kült anlamına faydalı bir ışık tuttu ve onların genel kolektif dünya görüşü ile bağlantılarını kanıtladı.

Burada tüm materyali ele alamayız, ancak bu alanda diğer alanlarda olduğundan daha fazla literatür kıtlığı söz konusudur; ve hepsinden önemlisi, halk oyunlarının kapsamlı bir tarihine ulaşma işi, henüz parça parça yapılmış ön çalışmalar aşamasının ötesine geçmemiştir.[3] Aslında Winckler'in kadim Doğu'nun kozmoloji üzerine çalışmasının yayımlanmasından itibaren, dinsel ve kültürel tarih literatüründe daha önce salt bireysel psikolojinin bakış açısıyla ele alınan beşerî oyununun makrokozmik yönüne değerli referanslarda bulunulmuştur.[4] Burada oyunun bizim görüşümüze göre asli olsa da tek bir niteliğiyle ilgilendiğimiz için makrokozmik etkileşimin üstünkörü bir taslağıyla yetinmek zorunda kalacağız, böylece oyun hakkın-

---

2 Bkz. Jane Harrison: *Ancient Art and Ritual.*

3 Bkz. Carl Hagemann: *Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien* (Berlin, 1921). Hans Damm'ın değerli bir uzmanlık çalışması var: *Die Gymnastischen Spiele der Indonesier und Südseevölker* (Leipzig, 1922). Ve Y. Hirn'in temel çalışması *Les Jeux d'enfant* (Paris, 1917) folklor materyalini kolektivist bir bakış açısından tartışır (bkz. *Origins in Art. A psychological and sociological Inquiry* (1900). Ayrıca şahane resimlerin bulunduğu şu kitaba bakınız: *Kinderspielzeug aus alter Zeit by Karl* Gröber (Berlin, 1928).

4 "Oyun Dürtüsü" bölümündeki referanslara bakınız.

daki kendi görüşümüzü daha ziyade makrokozmik sembolizmin önemiyle ilgili hâlihazırda vardığımız temelin üzerine inşa edeceğiz.

Winckler'in antik Babil'in düşünsel kültürüyle ilgili popüler anlatımının "Mit, Efsane ve Oyun" bölümünde bize sunduğu bu türden ilk ve hâlâ en iyi özette şu temel gerçeği ortaya koymuştur: Çeşitli oyunlarla bağlantılı festivaller belirli bir takvimi esas alan mevsimsel bir karaktere sahipti. Bu festivallerde ve onlarla ilişkili oyunlarda,

> festivalin temsil ettiği gökyüzündeki olaylar –örneğin tanrının ölümü ve yeniden doğuşu, karanlığın gücü, ejderhaya karşı kazanılan zafer– halkın önünde temsil edilir ve oynanır (a.g.y., s.122).

Başka örnekler vermeden önce, diyelim ki bir tanrının ölümünü ve yeniden doğuşunu temsil eden bu festivallerin, hakiki güçlerini tam da bu makrokozmikleştirmeden alan beşerî ölümsüzlük ideolojilerinin göğe yansıtıldıktan sonra yeryüzüne dönüşünden başka bir şey olmadığını ekleyelim. Nitekim günümüze kadar gelen çocuk oyunlarının çoğu aslında yalnızca baharın güzel havasının tercih edilmesi anlamında değil, kozmik anlamda da "mevsimsel" oyunlardır; nitekim isimlerinin çoğu da bu gerçeği yansıtır: örneğin, "cennet"ten "cehennem"e tek ayak üzerinde atlamamız gereken "Tempelhüpfen" oyunu. Aynı şey kuka ve diğer top oyunları için de geçerlidir.

Bu bizi, törenlerde veya gösterilerde takvim mitlerinin dinsel veya dünyevi bir temsilinden, aktörün aksine, oynadığı mitik rolün artık bilincinde olmayan çocuklar ve yetişkinlerin rekabetçi oyunlardaki gerçek bir *etkinliğe* getirir. Bir ödül kazanmak için oynamak çok geç bir gelişme olsa da oyunların rekabetçi karakteri de ilkel görünmektedir. Madalya verilen günlerden çok önce, fi tarihinde yarışmanın galibi yalnızca onurlandırılmakla yetinmezdi: Kazandığı şey, mağlup ettiği rakibinin genellikle kaybettiği hayattı. Bu sadece dövüş oyununda da geçerli değildir; Winckler'e göre tipik bir Yeni Yıl efsanesi olan "Şarkıcıların Wartburg'daki yarışması" efsanesi gibi geç geleneklerde varlığını sürdürmektedir.

> Winckler'in beş gezegen diye yorumladığı beş şarkıcı birbirleriyle yarışır ve mağluplar celladın eline düşer. Heinrich von Ofterdingen en güzel şarkıyı söylemiş ama bir hileyle söylediği için yenildiği ilan edilir.

Aynı şekilde, beş atın yarıştığı Arap efsanesinde ödülü kazanan hile yapmıştır. Bir oyundaki bu silinemez hile, bu "corriger la fortune", kendini koruma içgüdüsüne –oyunların diğer türlü soğukkanlı insanlarda uyandırabileceği tüm o güçlü hisler ve heyecanlara da– derinden kök salmış gibi görünmektedir. Oyun esasında ne bir eğlence ne de bir zenginleşme aracıdır, oyun bir kader meselesidir; ve bu yüzden kozmolojik ve astral sembollere derinden kök salmıştır, öyle ki kart oyunları gibi nispeten yeni icatlar bile bunlarla iç içedir. Bu nedenle, Avrupa'nın birçok yerinde tutkuyla oynanan gözde oyun tarot oyunu, Ernst Kurtzahn'ın bilgi dolu çalışmasının gösterdiği gibi, ancak "geleceği tahmin etmenin kabalist yöntemi" ile anlaşılabilir.[5] Mısır'da ortaya çıkan ama İtalya ve Afrika'da da bilinen sihirli alfabeler de bu minvalde önemli bir rol oynar: "Alfabeye sihirli güç atfedilir ve alfabe ağrıları iyileştirmeye v.s.'ye yarayan mistik terkipler üretmek için kullanılır" (a.g.y., s. 128). Fenike alfabesinde olduğu gibi genellikle yirmi iki tane olan harfler, "karşılık geldikleri ve adlarının çağrıştırdığı ayın evrelerine göre düzenlenmiştir. Dolayısıyla burada da astrolojiye atfedilmiş bir sihir öz konusudur." Pek çok durumda gayet ikna edici ayrıntıları atlamak zorunda kalan bu kısa açıklama bile bize ölümün dövüş ve kurban oyunlarında (özellikle Meksikalılar arasında oynanan) gerçek temsilinden, hâlâ fal kartlarında bize önceden haber verilen sembolik ölüm tehditine uzanan gelişimi göstermektedir.[6]

Dahası, (satranç gibi) salt zihinsel oyunlarımızı bile, daha ruhsal biçiminin tersine, hayvan-yeraltı dünyası sembolizmi diye adlandırdığımız ölüm ve dirilişin o ilkel sembolizmiyle irtibatlandıran zincirde bir halkayı bulmayı başardım. H. Ranke,[7] Quibell'in bir yayınına dayanarak,[8] "Eski Mısır'ın Yılanı Oyunu" üzerine yaptığı çalışmada Mısırlıların çok sevdiği bir tahta oyununu anlatılıp irdeliyor; bu oyun bizim için de özel bir ilgiyi hak etmektedir. Bu Mısırlıların en gözde oyunu olan, tek başına Eski Krallık'tan bile daha uzun süre varlığını sürdürmüş kare alanlarla oynanan oyun değil, Quibell tarafından yayınlanan bir Üçüncü Hanedan mezarının

---

5 Ernst Kurtzahn: *Tarot; Die Kabbalistische Methode der Zukunftserforschung als Schlüssel zum Okkultismus* (Leipzig, 1920).

6 En yüksek atışı 3x6 olan çok daha eski zar oyunu, Winckler'e (s. 127) "insan sayısının" ($216 = 6^3$) kökenini hatırlatır, özellikle buna, Pisagor öğretisinde küpün mükemmelliğin resmi olduğunu eklediğimizde.

7 *Report of the Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wiss.*, 1920-4.

8 *Excavations at Saqqara* (1913).

duvar resminde gördüğümüz daha eskiye dayanan kaybolmuş bir oyundur. Ranke bu oyunu şöyle tarif eder:

> Quibell'deki resim bize, ikizkenar yamuk şeklinde, kulp benzeri eklemeleri olan dairesel formda bir tahta gösterir. Tahtanın içinde bir çizim yer alır; bu çizim sola doğru yedi spiral hâlinde sarılmış siyah ve sarı benekli bir yılanı gösterir. Tahtanın ortasına yılanın başının yanında küçük bir daire boş bırakılmıştır. Tahta, dik açılarla kesişen iki kırmızı çizgiyle dört bölüme ayrılmıştır. Yılanın vücudunun kıvrımları, birbirine epey yakın ve hepsi merkeze doğru uzanan kırmızı çizgilerle kesişir. Tahtaya ait olan abanoz kutuda,[9] fildişinden yapılmış gibi görünen küçük üç aslan ve uzanıp yatmış üç köpek figürü ve çeşitli renklerde altı çarpı altı tane top bulunur. Oyunu aynı anda altı kişi oynayabiliyormuş gibi görünür.

Yine *Excavations at Saqqara* adlı çalışmada gördüğümüz, 5. Hanedanı'na ait bir rölyef, böyle bir tahtanın her iki yanında birer adamın durduğunu ve adamların halkalarında zaten bir dizi top bulunan yılanın üzerine hayvan figürlerini koyduğunu gösteriyor.

> Kollarını ve ellerini tuhaf şekilde tutan diğer iki adam da oyuncuların yanında hareketsiz hâlde oturuyor görünmektedir. Oyunun nasıl ilerlediği, amacının ve arkasındaki düşüncenin ne olduğu hakkında hiçbir şey bilmiyoruz (a.g.y, s. 5).

Aslan avının sembolik bir temsilinin yapıldığı fikri, bir yılan vücudunun avlanma alanı olarak garip kaçacığı gerekçesiyle Ranke tarafından reddedilmiştir.[10]

Ranke'nin bu oyunun anlamı ve kökeniyle ilgili dikkatli araştırmasına devam etmeden önce, onun genel konumuzla bağlantılı olarak bizi nasıl ilgilendirdiğini kısaca değinebiliriz. Yılanın başını ve kuyruğunu (Ranke tarafından sunulan diğer "yılan oyunu" tahtalarında neredeyse hiç tanınmayan) bir kenara bırakırsak, Babil yazıtlarında "bağırsak sarayı" diye adlandırıldığını gördüğümüz bu labirent sarmallardan birinin net bir resmini elde ederiz ve bu resim, orada yaşayan Minotor gibi hayvanları da açıklar. Aslında Ranke, oyunun ya da tahtasının adı olan *m□n*

---

9 Kulp ve iç kısım parlak sarıya boyanmıştır; yani, onların yılanın siyah olan başı ve kuyruğu dışında, muhtemelen sedir ağacından yapılmış olduğu hayal edilmiş.

10 Champollion'un sunduğu, oyuncuların bir eli açık, diğeriyle yumruk sıkılmış haldeki tasviri, Ranke tarafından oyunun kendisine değil, başlaçgıcına atıfta bulunuyor diye yorumlanmıştır, sanki sıkılmış yumruğun içinde ne olduğuna dair yürütülecek bir tahmin, hangi çiftin oyuna başlayacağını belirleyecekmiş gibi.

ile ilişkilendirdiği mitolojik değerlendirmelerden hareketle, aynı adın, "Amduat'ta, güneş tanrısının gemisinin geceleyin geçtiği o karanlık odalardan birinde, kıvrımlarında belli tanrıların yaşadığı bir yılana verildiği" sonucuna varır; aynı adın verildiği diğer bir yılan da "gecenin yedinci saatinin başında (gece yarısı) güneşin gemisiyle yeraltı dünyasından geçerken İsis ile birlikte görünen o büyük yılan... Osiris'in bedenine koruyucu bir şekilde sarılır ve onun düşmanlarına karşı tehditkâr bir şekilde şahlanır." Amduat'ın her zaman eril cinsiyette hayal edilen yılanının –*mḥn*– Yirmi İkinci Hanedan'dan sonra dişil cinsiyette *mḥn.t* diye yazılması gerçeği, onun "aynı anda ortaya çıkan İsis" ile açık özdeşliğini doğrular gibi görünmektedir, "çünkü bu koruyucu bağırsaklar –yeraltı dünyası– başlangıçta anne sembolizmine sahip olsa gerektir.

> Her şeyden öte, daha sonraki Yeni Krallık dönemine ait mumya biçimli bir tabutun üzerindeki bir resim, bir yılan tanrıçası *mḥn.t*'yi ölüler krallığındaki koruyucu olarak gösterir; bu, ölüler krallığına giden yolda güneş tanrısını koruyan erkek yılan tanrı *mḥn* ile benzerlik taşır (a.g.y., s. 21).

"Dişil son hecesiyle *mḥn.t*'nin vücudunun birçok kıvrımıyla güneş tanrısının ve onun dünyevi oğlu olan kralın alnını çevreleyen ureaus yılanının sayısız adından biri olarak aktarıldığını" eklersek, yılan sembolü bir kez daha dinsel, kültürel ve sanatsal gelişim ilkemizi doğrular.

Bu sembolün gelişimi sadece kitonyandan güneşe doğru uzanmakla kalmaz –bağırsak resminden doğan ve böylece alt bedenden (ölüler krallığı) alına (yukarıdaki gökyüzüne) aktarılan güneş spirali–, ayrıca sanatsal sembolizmin tersine çevrilmesinin bir başka tipik örneğini sunar; bu örnekte çirkin ölümlü bağırsaktan bir biçim olarak güzel ve kalıcı olan dışsala soyutlama yoluyla ulaşılır. Kıvrılmış yılan, labirenti andıran bağırsakların, iç organların temsili diye yorumlanabilir, böylece sonunda tüm hayvani anlamlardan arınmış, kendine özgü sarmal biçiminde (kendi kuyruğunu ısıran), güneşin seyrinin göksel formunda sembolize edilen yüksek diriliş fikrinin bir simgesi olarak görünür. Bu genel ideolojik açıklama, bize yılan oyununun anlamını vermek için tek başına yeterlidir. Geriye sadece Ranke'nin salt Mısırbilimsel çıkarımlarını bu genel açıklamanın kapsamına sokmak kalır; ama bunu yaparken, sadece onun çıkarımını alıntılamak yeterli olmaz, bunun bir nedeni söz konusu çıkarımın bir tek dinsel yönü vurgulaması, diğer nedeni ise bu çıkarımın Ranke'nin bizim için değerli olan kademeli düşünce sürecinin ayrıntılı adımları olmasıdır.

"Güneş kral"ın, bu yükselme sürecinin kültürel sembolü olduğunu keşfettiğimiz, kaşlarının etrafına dolanmış uraeus yılanı ile özdeşleştirilmesi, Ranke'nin alıntıladığı piramit metinlerinin iki pasajıyla doğrulanmaktadır.

> Geçitte, diyor Ranke (s. 23), yani ölü kralın "*mḥn*' olarak (veya *mḥn*"de veya *mḥn*'den) ortaya çıktığı yerde" yılan ile kralın özdeşleştiğini söyleyebiliriz belki. Eğer 1866 numaralı piramit metninde kralın "alması" gereken bu beyaz dişler güçlendirilecekse: "onlar *mḥn*"(inkiler?)dir"; belki de burada yılanların dişleri kastedilmektedir.

Ranke daha sonra, bir oyunla bağlantılı olarak yılan *mḥn*'den söz eden diğer birçok metin arasından, *Ölüler Kitabı*'nın 172. deyişini aktarır; bu deyiş, ölülerin her bir uzvunu Öte Dünya'da kullanmalarına izin verir. Ölü adamın başının alın, burun, gözler gibi bölümlerinin bir listesini verdikten sonra şöyle der: "Dişlerin *mḥn*'nin *tpj.w*'sidir [?] ve onlarla [?] Horus ve Seth *oynamıştır*." Ranke'ye göre, tercüme edilmeden bırakılan kelime, (ölünün) dişlerinin (ölülerin) adıdır; bu nedenle, piramit metinlerinin "diş" pasajlarına baktığımızda şu sonuca varırız: "*mḥn* diye adlandırılan kıvrılmış bir yılanın dişlerinin ölü Mısırlı için bir anlamı vardır." Dahası Ranke şunu öne sürer: Mısırlıların görüşüne göre *mḥn* yılanının dişleriyle (?) bir oyun oynanmıştır. Ranke son olarak *Ölüler Kitabı*'ndan hareketle, tanrısal kardeşler olan Horus ve Seth'in bir zamanlar birlikte yılan oyununu oynadıklarını savunur; ya yılanın dişleriyle ya da Ranke'nin yorumuna bakılırsa, zehirli dişlerin ısırmasına karşı koruma işlevi gören bir tılsım olan dişler için.

Bu ince yorum meselelerine girmeden, tüm oyunların prototipi olduğu için üzerinde uzunca durduğumuz bu çok eski oyunun fiilî bir ölüm kalım savaşı olduğunu ve ancak daha sonra bir oyundaki zafer veya yenilgiye dönüştüğünü tespit etmek yeterlidir. Dinler tarihi açısından önemli olan üst ve alt dünya arasındaki farkı da es geçebiliriz. Ve ölü adamın zehirli yılanların ısırmasına karşı sihirli tılsımlarla korunduğunu ve zehirli yılanların, hatta insan suretindeki yılanların ısırmasına karşı korunmanın yaşayanlar için hayati önem taşıdığını varsayabiliriz. Tüm kavramlar çemberinin öncelikle yaşayanlara atıfta bulunduğu ve ancak daha sonra ölülere aktarıldığı gerçeği, sadece psikolojik açıdan açıklık kazanmakla kalmaz, bu aynı zamanda bir dinler tarihi meselesi olarak ölünün maddi varlığı-

nın yaşamaya devam ettiği yönündeki Mısır inanışından da çıkarsanabilir. Zira Mısırlılara göre ölü yeraltında da yeryüzündeki tehlikelerin aynısıyla karşı karşıyadır, bu nedenle mezarda da aynı korumaya sahip olması gerekir. Bu, ölülere ahiretteki korkunç yılan *m□n*'ye karşı korunma şansının verildiği tahta oyunu için de geçerlidir. "Burada, *m□n*'nin yalnızca mağlup edilmekle kalmayıp aynı zamanda öldürüldüğü doğrudur ve artık dişleriyle ilgili bir mesele kalmamıştır." Ancak Ranke, *m□n*'nin boğularak öldürülmesini ister istemez garip bulur: çünkü aslında yılanlar boğulmaz. "Dolayısıyla burada temel fikir, besbelli ki bir yılan değil, hümanist bir tanrı fikridir."[11] Ama oyundaki iki mitolojik rakibin, düşman kardeşler Horus ve Seth olduğunu, aralarında acı bir ölüm kalım düellosu vuku bulduğu ve sonunda Horus'un gözünün çıkarıldığını hatırlayacak olursak, ne kardeşlerin nefretinde vurgulanan bu düellonun insani karakterinden ne de yokluğu yeraltında yaşamayı imkânsız kılacak olan vücudun diğer önemli organlarının öneminden şüphe duyamayız; bu yüzden *Ölüler Kitabı*, yavaş yavaş çürüseler bile *tüm* vücut organlarını kullanmasını ölü adama garanti eder. Önce ölen Horus'un gözünün, nispeten uzun süre dayanan dişlerle birleşmesinin, tüm çürüme sürecini içermek anlamına gelip gelmediğini, ucu açık bir varsayım olarak bırakıyorum (İncil'deki "göze göz ve dişe diş" düsturuyla karşılaştırın).[12]

Ancak bu kitap, daha önce belirttiğimiz gibi, oyun konusunun çok ötesine ve hatta dinsel sembolizm sürecinin (yılan) de ötesine geçip Mısırlıların ölüm inancının en derin köklerine ve dolayısıyla insanın ölümsüzlük ideolojilerinin derin bir kavrayışına uzanır.

Ölüler için bir adak olarak yılan oyunu setinin armağan edilmesindeki amacın, bu oyunun yeraltı dünyasındaki ölü adama, çürüme sürecinde onu organlarından peş peşe mahrum bırakan ölüme karşı bir silah olarak

---

[11] Ranke'nin, yılanın tehlikeli dişlerinin ele geçirilmesinin ancak daha sonra onu öldürmeye dönüştüğü varsayımı (çünkü dişleri yeniden büyüyebilir) dönüştüğü varsayımı ihtimal dışı olmasına rağmen makul bir fikre benziyor (bir sonraki nota bakınız).

[12] Aslında dişler bireysel rüyalarda görülür ve onların önemi, vahşiler arasında ergenlik törenlerinde yeniden doğuşun bir simgesi olarak bir dişin çıkarılması seremonisiyle doğrulanır. Zira dişlerin gerçekte ikinci kez büyüdüğünü biliyoruz ve bu bilgi sembolik anlamda tüm vücuda (bir bütün olarak insana) uygulanıyor. Geçici formları içinde dişlerin yeniden doğuşu sembolize etmesi, Jason'ın ejderhanın dişlerini ekmesinde kendini gösterir; bu dişlerden, kendileri ölüm getiren silahlı savaşçılar doğar.

hizmet etmesi olduğunu anladığımızda,[13] ölülere verilen armağanlarda sergilenen böyle bir koruma yöntemi, Mısırlıların dinsel ölümsüzlük ideolojisinin tüm o görkemli yapısının üzerine inşa edildiği temelin ne kadar çürük olduğunu bizlere gösterir (dolayısıyla Mısır ruhuna uygun yetiştirilmiş Musa, onun karşısına cinsel üremenin dünyevi ölümsüzlüğüni koyduğunda, somut olarak savunulabilir tek alternatifi benimsemişti). Mısırlı her ne kadar kendini yüce güneş ve yıldız dininde ölümsüzleştirmiş ve aynı zamanda, dünyevi hayvan kültüne ve ruh göçüne, materyalizmin animist öncesi ölümsüzlüğüne sarılmış olsa da tüm bunlarla birlikte, kendini çürüyüp yokluğa karışmaya, yeraltı dünyasının yadsınamaz adamakıllı dehşetine karşı korumak zorundaydı. Bu hem mezarlardaki hediyelerin amacıydı hem de yeraltı dünyasındaki varlığın maddi olarak devam etmesinin ve özellikle de yılan oyunun sebebiydi. Zira yılan oyunu sayesinde çürümenin son aşamalarında olan ölü adam dişlerini bile kaybettiğinde, zaten ondan sıyrılıp ayrılmış olan bedeni, ölüme karşı dişleriyle kumar oynayarak bu yeniden doğuş sembolünü geri kazanma imkânına kavuşur.[14] Ama hayattayken bile insan sembolik oyunla kendini korur, bu anlamda yeraltı dünyasının ve hatta kendi ölümünün getireceği tehlikelere hazırlık yapar, çünkü kendinin yerine bir başkasını, yenilen bir rakibini yeraltı dünyasının aç ağzına sunar.

Her ne kadar kültürel tarihin bu perspektifleri bizi, en vahşi ifadesini, insanları vahşi hayvanlar tarafından sakat bırakan Roma sirk oyunlarında bulan medeni halkların büyük dövüş veya kumar oyunlarını incelemenin eşiğine getirse de biz önce düşünsel zaferi amaç edinen oyunlara dönüp bu oyunların yılan oyunundan nasıl geliştiğine dikkat çekeceğiz. Ama onların en tinselleştirilmiş temsilcisine, kraliyet satranç oyununa gelmeden önce, en azından kısacada olsa tamamen düşünsel olan "tahmin oyunlarını" hatırlayalım. Bu oyunlar Edda, Pers Turandot hikâyesi ve diğer birçok efsanede geçen can alıcı soru cevap oyunlarındaki asli ciddi doğalarını yi-

---

[13] Ranke ayrıca incelediği materyalden hareketle, *m⊠n* yılanının ölünün rakibi olarak göründüğü ve uzun bir mücadeleden sonra onun tarafından yenildiği sonucuna varır.

[14] Bkz. bedeni tüketen ölüm, *sarkophagos*. Belki de bu bağlamda yılan oyunundaki aslan ve köpek figürlerini etcil yırtıcılar olarak açıklayabiliriz; öte yandan yılan tehlikeli olmasına rağmen sadece öldürür ama yok etmez –aslında vücudu yiyip bitirmeden bırakır. Daha sonra, zehirli dişlerden de yoksun bırakılırsa, ideal yeniden doğuş sembolünü temsil etmeye başlar ki bu h3aliyle eski et yiyen kurtçuğun yerini almaya uygundur.

tirmişlerdir. Daha önce yarışma oyunları bahsinde karşılaştığımız ve şeytanı aldatma efsanelerinde hâlâ yansımasını bulan ödülü kazananın yaygın hilesi bile bu bilmece oyunlarından tuhaf bir ilham alır. Kahramanın ölümden kaçınmak istiyorsa yanıtlaması gereken tipik soru üçlüsü, belki de bu hileyle karşılaştırılabilir; kahraman sahiden ölmesi gerekene kadar tekrar tekrar yeni bir teste tâbi tutulur –gerçi peri masalı üçüncü çözümde sona erer ve böylece bir arzunun gerçekleşmesini sağlar.[15] Ayrıca, oyunlar gerçekte ilaniheye devam ettirilebilir, çünkü kaybeden her zaman intikam almayı umar; Alman paralı askerlerinin inanışına göre, ölen asker yeraltı dünyasında oradaki "hancı" ile kâğıt oynar ve bu belki de bize bulutlarda savaşlarına devam eden kadim savaşçıları hatırlatabilir.

Ranke'nin en değerli araştırmasının bizim için yeniden inşa ettiği bu eski Mısır yılan oyunu, Eski Krallık'ın sona ermesiyle birlikte –M.Ö. 2000'den önce– ortadan kaybolmuştur, ancak daha sonraki Yeni Krallık'ın bazı metinleri bize ölü adamın *mḥn* yılanıyla oynadığı otuz kareli modern bir tahta oyununu göstermektedir.

> Ölü adam böylece birbiri ardına kareleri işgal etmeyi başarır ve rakibinin taşlarını birbiri ardına "bertaraf ettikten" sonra nihayet *mḥn* yılanını suya atar ve böylece onu öldürür. Yuvarlak tahtada oynanan eski oyunun da aynı fikre dyanması ve daha sonraki bir aşamada oyunun kare alanlı tahtaya uyarlanmış olması mümkündür.

Ranke, hipotezin eşiğine geldiği bu noktada, satrançla bariz bir benzetme kurmadan kapsamlı çalışmasını bitirir. Biz satrancı Mısır'dan değil de Asya kültürleri grubundan biliyoruz.[16] *Bhavidja Purana* metninde Kral Judhishtira şu talimatları verir:

> Tahtayı her yönden sekiz kareye bölün. Sonra kızıl orduyu doğuya, sarı orduyu batıya, yeşil orduyu güneye ve siyah orduyu kuzeye yerleştirin. Şahın soluna fili (yani piskoposu), sonra atı (şövalyeyi), sonra gemiyi (kaleyi) koyun ve dördünün de önüne yaya askerleri yerleştirin. Ancak kayık köşede durmalı.

---

[15] *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat'ın uzatılan hikâyeleriyle ölümün ertelenmesi bu bağlama aittir; ve bu, süslenerek sonsuza dek uzatılmış manzum bir öykü ile, kahramanın sonunu genellike tamamlanmış bir eylemde temsil eden drama arasındaki farkı gösterebilir. Lirik, mevcut ruh hâlini kozmik hâle gelene kadar mecazen genişletir ("Über allen Gipfeln ist Rub'... Warte nur, bald rubest du auch").

[16] W. Jones: "On the Indian Game of Chess" (*Asiatic Researches*, II, s. 159 ve devamı.).

Satranç tarihinin en son özetini borçlu olduğumuz F. Borck,[17] renklerin eski bir dünya ve gezegen oyunuyla bağlantılı olduğu sonucuna varır ve satranç tahtasının orijinal dört rakamını bir kozmogram olarak yorumlar; Bu orijinal kozmik anlamı eski "gemi"de (bu bizim kalemizin yerini alana) de görüp şu tespitte bulunur:

> Savaşan taraflar dört ordu değil, engin okyanuslarla birbirinden ayrılmış, dört renkle seçilen dört dünyadır ve onlar ancak gemide savaşabilir (a.g.y., s.135).

Eski Mısır'ın yılan oyununun kozmik anlamından en ufak bir şüphe duymadan, yine de burada onun dünyevi ve insani ilişkilerini ya da en azından böyle bir dünya ve gezegen oyununun saiklerini araştırmalıyız. Psikolojik açıdan bakıldığında, bunun yalnızca göksel veya kozmik süreçlerin bir parodisi olamayacağı açıktır; hiç değilse, bu gezegenler savaşının dünyevi süreçlere ve oyunu bu kadar tutkuyla oynayan insanlara "kaçınılmaz" bir şekilde uyarlanması gerekir. Otuz kareli Mısır yılan oyununun yeni versiyonunun, Asya satrancının ilkel (veya en azından benzer) bir versiyonu olduğunu en azından varsayım olarak kabul edebilirsek, o zaman dört eşit bölümüyle kitonyan dairesel form (yeraltı, rahim), sadece dört parçalı satrancın orijinali olmayacak, aynı zamanda oyunun orijinal biçimi, Horus ve Seth'in efsanevi geleneğinde görüldüğü gibi düello olacaktır. Borck aslında karşılaştırmalı yöntemle iki parçalı satrancın dört parçalıdan daha eski olduğu sonucuna varır. O, etik dualizmin (iyi ve kötü = beyaz ve siyah) yurdu olan İran'da dörtlüden ikili forma geçiş ihtimalini kabul ederken, ikili satrancın daha eski kökeninin Çin'in dualist *Yin ve Yang* doktrinine dayandığını savunur. Her hâlükârda, Mısır'ın ölüler yargıcı gibi yaşamı iyiye (beyaz), ölümü de kötüye (siyah) bağlayan bu etik satranç formu, burada bizim ilgi alanımıza girmez. Bu nedenle, biz oyunun daha yeni Mısır versiyonundakiyle de aynı olan *amacına* döneceğiz: yani birbiri ardına kare işgal etmek ve rakibin tüm taşlarını almak. Ancak bu taşlar esasında Mısır'da olduğu gibi vücudun çeşitli önemli organları için tılsımları temsil ediyorsa, o zaman oyunun ezoterik amacı, en sonunda başı temsil eden şah mat olup ölene de-

---

[17] Bkz. a.g.y.'deki ek: *Die Geschichte des Weltbildes* (Leipzig, 1930). Konu hakkındaki diğer temel literatür: H. Cox: "On the Burmah Game of Chess compared with the Indian, Chinese, and Persian Game of the same Denomination" (*Asiatic Researches*, VII, 480); A. von Oefele: *Schachspiel der Bataker* (Leipzig, 1904); H. F. Massmann: *Geschichte des mittelalterlichen, vorzugsweise des deutschen Schachspiels* (Leipzig, 1889).

ğin rakibin hayati organlarını almak gibi görünmektedir. Bu görüş, Ranke tarafından öne sürülen materyalin kanıtlarına ilaveten şu durumla da doğrulanmaktadır: Kırmızı çapraz çizgilerle alanlara bölünmüş yılan parçalara ayrılmış izlenimi vermektedir; ama bu yılan, aslen, hayati "organı" olarak dişleri çekilmiş rakipti. Bunun ile vücut organlarının parçalanmasını içeren kozmolojileri arasında bir ilişki olduğunu önermekten daha fazlasını yapamayız ve Asya satrancının bir başka tarihsel görüşüne geçmeliyiz ki bu görüşe de ancak ayrıntılarına girmeden değineceğiz. Borck, satranç geleneğini, milattan önce ikinci binyıldaki Hint göçüne atıfta bulunarak açıklar; bu göç eski Hint destanı *Mahabharata*'da işlenmiştir, tıpkı Yunan kolonizasyon mücadeleleri *İlyada* destanında ve Hunların Avrupa'ya akın etmesinin *Nibelungenlied* destanında işlendiği gibi.[18] Yani, başlangıçta insanın insana (Horus ve Seth) karşı bir dövüşü olan ikili satrançta, neredeyse bin yıllık bu halk mücadelelerinin tortusu kalmıştır, tıpkı Homeros savaşlarının bizim Troya oyunlarında tortusunun kalması gibi.[19] Böylece, Mahabharata'daki Hint geleneklerinin ayırt edici özelliği olmaya devam eden teke tek dövüş, geçiş dönemi satrancında, karşıt güçlerin savaşına dönüşürken, destanda liderler hâlâ askerlerin gözleri önünde bizzat teke tek dövüşerek savaşı kesin bir sonuca bağlıyorlardı. Ama satrançta şah, piyadeleri, filleri, ulakları ve tekneleri, hatta baskın kraliçe tarafından kuşatılır ve ancak kural gereği son krizde harekete geçer. Bu düzenlemenin kralın bir dilediği bir fantezi mi yoksa göçlerin kitlesel hareketlerinin yol açtığı savaş sanatındaki fiilî bir değişiklik mi olduğuna karar vermeye çalışmayacağız.

Şimdilik bizim için önemli olan; labirenti andıran yılan oyununda ve yeraltı dünyasının (özellikle Mısır'da) taşıtı olarak geminin benzer rolünde temsilen varlığını sürdüren ideolojilerin başlangıçtaki kitonyan anlamının, Borck'un Doğu Asya ile Elam (İran satrancının yurdu) arasında var olduğunu varsaydığı kültürel ilişkide dinsel ve hatta belki de sosyal formda korunmuş olmasıdır. F. W. Konig'in *Mutterrecht und Thronfolge im alten Elam* (Viyana, 1926) adlı muhteşem çalışmasında gösterdiği gibi: Elam halkı anaerkil bir sisteme göre örgütlenmişti ve bu nedenle panteon üzerinde hüküm süren bir kadın tanrı kavramına aşinaydı. Ancak daha sonra, Borck tarafından M.Ö. 1250 ile 1150 arasına tarihlendirilen güney Elam kültürünün doğuya doğru hareketinden sonra bir tanrı (Humban Jüpi-

[18] Bkz. daha önce zikrettiğim çalışmam: *Zur Psychologie des Volksepos*.

[19] Krause: *Die Trojaburgen Nordeuropas*, vb. (Glogau, 1893).

ter) ilk sırayı aldı. O halde satranç da –hayatta kaldığı biçimiyle– kitonyan ölümsüzlük ideolojisiyle anaerkil dünya görüşünün babanın değil de başın (şahın) temsil ettiği yaratıcı egonun ölümsüzlüğüne dönüşmesinin ürünüdür. Nitekim satrançta şah fiziksel olarak neredeyse güçsüzdür, oysa annenin egemenliği hâlâ vezirin baskın oyununda kendini gösterir; çok daha sonraki kart oyunlarında vezir, şaha teslim etmek zorunda kalmıştır.[20] Bedensel yetilerin, piyadenin, köylünün, ulağın, daha ruhani olan baş ve şahın gölgesinde kalması sonunda oyuna tamamen düşünsel karakterini kazandırdı; ve bu muhtemelen, Mısır'da gördüğümüz gibi, bedenin ve şimdi onun ölümsüz eserlerinde sadece ruh tarafından yaşatılan organlarının çürümesiyle bağlantılıdır.

Dünya tarihindeki bu gezintiden sonra, nihayet daha yüksek ruhsal veya zihinsel oyunlara geçmeden önce, ilkel düello oyunlarına bir göz atmamız gerekmektedir. Tüm oyun ideolojisi ve oyunların can alıcı anlamı için temel teşkil ettiğini gördüğümüz düello oyunu, Hans Damm tarafından yararlı bir şekilde incelenmiştir;[21] bu çalışmanın bizim amacımıza hizmet eden genel sonucu şudur: Düello muhtemelen savaşın orijinal biçimiydi ve gruplar veya kitleler hâlinde savaş, düşünsel liderliğin öne çıktığı daha sonraki bir gelişmedir. Ayrıca, Damm'ın şu görüşünü de belirtmemiz gerekir: Düello değil de başlangıçtaki savaş, silahların ilkelliği nedeniyle pusuyla yürütülebilirken, savaş oyunlarının da ayırt edici özelliği olan açıktan açığa doğal savaş biçimi, az çok ilkel türden olsalar bile, uzun menzilli silahların icadına bağlıdır. Eğlence oyunları olarak görünen oyunlardan da çıkardığımız, teke tek dövüşün önceliği hakkındaki bu genel sonuçlardan daha önemli olan, Damm'ın çoğu ilkel oyunun aslında kaderle ilgili sorular olduğu sonucuna varmasıdır; ilk kez Berkusky bu fikri, halat çekme oyununda yağmur büyüsü töreniyle ifade etti.[22] Berkusy, halatın esasında muson yağmurunun yakında yağıp yağmayacağı yönündeki soruyla kaderi belirlediğini varsayar.

> Fakat insanın kendisinin yanıtlaması gereken gelecekle ilgili bu tür soruların hepsi, dış etkenlere insan müdahale edemediği için sihirli bir faaliyete dönüşme eğili-

---

[20] Her şeyi yenen, yani öldüren Ace ölümdür ve bu durumda, bir arzunun yerine getirilmesi mahiyetinde alfabenin son harfi yerine ilk harfi ile gösterilir.

[21] *Die gymnastischen Spiele der Indonesier und Südseevölker*, Bölüm I: "Die Zweikampfspiele" (Leipzig, 1922).

[22] "Regenzauber" (*Mitteilungen der anthrop. Gesellschaft*; Viyana; Cilt XLIID).

minde olduğundan, burada da yağmur büyüsünden önce geleceği tahmin etme çabamız söz konusu gibi.

Aynı şey, Sumatra'daki Batak'ın her yıl "ırklarının ortak babasına" verilen kurbana atıfta bulunarak düzenlediği güreş töreni için de geçerlidir: Bir boğa öldürülür ve boğanın düşme şekline, bedeninin üst tarafının mı, yoksa alt tarafının mı yaralandığına göre, kabilenin kaderi belli olur; ve çeşitli kabilelere mensup güreşçiler, hayvanın düşüşünü istekleri doğrultusunda ve kendi güçleriyle etkilemeye çalışırlar; bu da kadere sorulan soruyla bağlantılı olarak gerçekten "talihi düzeltme" anlamına gelir.

Ancak halat çekmenin yağmur büyüsü için kullanılmasının yanı sıra, bir tarım ritüeli olarak başka bir kült anlamı daha vardır. Bir grup adada, ona ilkbaharda tohum ekme döneminde rastlarız, üstelik burada amaç müstehcen titüellerle daha ileri noktalara taşınır. Hoevell, çekmenin vücudun üst tarafının ritmik şekilde ileriye ve geriye hareketi kadar önemli olmadığı bu ritüelde çekişmeyi çiftleşme kültünün bir taklidi olarak açıklar.[23] Bu durumda iki tarafın erkek ve kadın tarafından temsil edilmesi ve gerçek halat çekme oyunundaki gibi yalnız iki grubun olmaması, Hoevell'in savını destekler niteliktedir. Öte yandan belki de bu tirüel, genellikle ekim işlemlerinin yapay bir teşviki olarak yorumlanan tarımsal çiftleşme törenine ışık tutacaktır. Ancak halat çekme oyununda eril ve dişil ilkeler arasındaki çekişmede, cinsel tarım ritüelinin altında yatan daha derin bir anlam olduğunu gösteriyor gibidir. Zira en ilkel usülünde bile tarım, hem insanın cinsel sürecinin bilgisini hem de onun tarım için olduğu kadar hayvancılık için de doğada kullanmasını gerektiren bir insan *icadıdır*. Dişi kendiliğinden büyümeyi temsil edebilir pekâlâ, erkek ise bilinçli olarak istenilen şeyi; ve halat çekme tirüelinde sorulan soru şudur: Bitkiler *kendi* istedikleri gibi mi –dişil anlamda kendiliğinden– çiçeklenecekler, yoksa *bizim* istediğimiz gibi bilinçli olarak eril anlamda mı çiçeklenecekler? Tarım ritüelleri, gerçekten kan dökülmesinden yapmacık bir dövüşe kadar uzanan bazı dövüş oyunlarında da icra edilir. Kan da çoğu zaman basitçe dövülerek akıtılır; bu, başlangıçta kurban mahiyetindeki daha eski kırbaçlamayı temsil eder. Öte yandan yüksek kültlerin mitlerinde yalnız söz arasında geçen bu tarım kurbanları (örneğin, bahar tanrılarının kurban edilmesi), daha sonra arazinin canlı bir armağan almasının icap ettiği yapı kurbanı türüne karşılık gelecektir.

---

[23] Damm'a ayrıntılı referanslar.

Bana öyle geliyor ki, daha önce sözünü ettiğimiz ruhsal ilkenin doğal ilkeye üstünlüğü, bilindiği üzere, ergenliğe başlama törenlerinin önemli bir parçası olan sünnet ritüelini de açıklayabilir. Burada da kan akar (kan bağı); ve aynı amaca hizmet eden kırbaçlama, (Preuss'un gösterdiği gibi) salt büyüsel saiklerden hareketle, erkekliğe şimdi erişmiş olan oğlana, erkekleri kadınlardan ayıran sihirli gücü bahşeder. Bu fikri kanlı uzuv kesmeye uyarlayacak olursak, vardığımız sonuç, uzuv kesmenin cinsel anlamda olmasa da manevi anlamda hakiki erkekliğe erişmeyi temsil ettiği olacaktır. Erkekliğe erişmiş delikanlı, sembolik anlamda cinsel organlarından yoksun bırakılır (çünkü sünnet, yüksek uygarlıklarda Attis, Adonis ve Osiris gibi bahar tanrılarının kurban edilmesinde gördüğümüz gibi, hadım etmekle eşdeğerdir) ve ancak o zaman manen erkek olur. Bir çiftleşme taklidini temsil ettiği varsayılan halat çekme oyunu örneğinde bu, erkeğin artık tarlanın meyveleri için "doğal" yoldan çalışmasına gerek kalmadığı, meyveleri zekâsı sayesinde üretebileceği ve böylece kendini doğadan önemli ölçüde azade edeceği anlamına gelir. Bu mümkün *olmadığı* sürece, (sihirli) iradesiyle güneşi veya yağmuru etkilemeye çalışır. Mücit zekâsıyla doğadan bağımsızlığa kavuşması, belki de bu önemli ve ciddi törenlerin, dediğimiz gibi, şimdi oyun dediğimiz danışıklı dövüşlere neden "indirgendiğini" de açıklayabilir. Önceleri üstün zihinsel yetilerinden emin olamayan ama yine de kendi amaçları doğrultusunda güvenilmez havayı etkilemeye çalışan insan, aynı zekâsı sayesinde yavaş yavaş ikincisinin imkânsız, birincininse lüzumsuz olduğunu idrak etti. Ne büyümeyi sağlayan ne de yağmur getiren fiilen kan dökmesi yerine, burada gerçek rakip olan ve hileyle mağlup edilen doğanın bir çeşit kandırılması olarak danışıklı dövüşle karşı karşıyayız.

Doğaya karşı yavaş yavaş elde edilen bu zafer, kültürlü halklar arasında en büyük zaferini bahar tanrısının kurban edilmesinde kazanır; burada insan suretinde veya ideasında temsil edilen genç tanrı (ergenlik), aynı zamanda bu insani iddianın cezasını da sembolize eder. Ve yine burada, bir tiyatro türünün kaynağını apaçık gözlemliyoruz; bu tür zamanla ciddi kült karakterini yitirmiş ve en yüce sanat biçimi olmasına rağmen bir tür oyuna indirgenmiştir. Elbette trajediden, Dionysos gizem kültlerinden türeyen ve tipik cinsel bir hayvanın öldürülmesini işleyen keçi şarkısından bahsediyorum. Böylece trajedi, sanatın kitonyan anayurdunun çok ötesine geçip yüksek sanat biçimleri arasındaki haklı yerini almıştır. Yunan kahraman tipinde tecessüm eden, öz-bilinçli bireyin aşırı yaratıcı gücü, yükselişi ve düşüşüyle trajedi tarafından temsil edilebilir. Başlangıçta bu temsil tamamen ritüeldi, bu yüzden rol sadece oynanmakla kalmadı, aynı zamanda

yaşandı ve kahraman gerçekten öldürüldü. Özel olarak yazılmış bir metinle oyuncular tarafından sahnelenen şenlik oyunu çok daha sonraki bir döneme aittir; ve bu oyunda, kahramanın varisi olan şair bütün olan biteni insanca yorumlar. Şair, insanın doğanın üzerinde ilk yükselişinin yitik çağlarını gözlerimizin önünde mecazen sergiler ve ibret verici örneklerle onun bugününü hatırlatır. Şair (özellikle Yunan şairi), bu nedenle kendini tamamen kahraman ve onun kaderiyle değil, sadece eski mitin ruhuyla özdeşleştirmelidir, bu ruhu temsil eden münferit kahraman kim olursa olsun. Kahramanları bireyler değil de tipler olan Yunan trajedisi, insanın gururu ve o gururun ayaklar altına alınışıyla; sadece tekil Yunanlıyı veya onun şiirsel temsilcisini değil de tüm Helen halkını işleyen bir temadır bu. O Helen halkı ki önemsiz ve belirsiz başlangıçlardan manevi bir yüksekliğe erişmiştir; bu yükseklikte duraklamaya yer olmadığı gibi ilerlemeye de yer yoktur, sadece trajik bir çöküşe yer vardır.

Muhtemelen bununla bağlantılı olaran şu gerçeği de belirtelim: Yunan sanatı gibi Yunanlıların büyük spor festivalleri de en yüksek anlam ve mükemmelliklerine şehir devletinin, Polis'in yükselişiyle ulaşmış ve çeşitli şehir devletlerinin ve soyların küçük kıskançlıkları ve onların genel siyasi çöküşü yüzünden bozulmuştur.[24] Zira Yunanlılar oyunlarını ve sporlarını bile herkesin aktif olarak yer aldığı ulusal bir ilgi alanı hâline getirdiler, oysa heyecanı seven Romalılar profesyonel gladyatörleri izlemekten daha fazla zevk alıyorlardı. Bu nedenle Yunan oyunları, sonun öngörülebildiği ve yalnızca umutsuz ölümüne mücadelenin heyecan uyandırdığı Roma gösterilerinden çok daha fazla spor, rekabet ve dolayısıyla şans unsurlarına sahipti. Bu artık bir oyun ya da rekabet değil, toplu katliamdı. Öte yandan, büyük *ludi*'de[25*] (Etrüsk modeline dayanan) sergilenen sirk oyunları, hâlâ eski makrokozmik bağlantıların göstergesini sunar. Yedi tane yumurta şeklindeki figürleriyle ("ova") "fala", sirkteki ahşap kule, sirkte sembolik olarak kopyalanmış ve Winckler'e göre (a.g.y., s. 125) Bizans'ta bile kesinlikle ifade edilmiş olan gezegenlerin seyriyle bağlantılıdır (E. Hommel). Dahası Krause, labirenti andıran Troya oyununu açıklamaya yardım etmesi için *ludi*'ye başvurur. Sirkteki at yarışı (hipodrom), muhtemelen, birçok geleneğin eve ilk gelişin salt bir spor zaferinden çok daha fazlasını ifade ettiğini kanıtladığı daha eski bir oyunu muhafaza etmektedir. Aynı şey, Peru'da kraliyet haysiyeti namına dokuz kilometreden uzun, zorlu bir parkurda yarışan İnkalar için de geçerlidir (Fuhrmann: Peru,

---

24 E. N. Gardiner: *Greek Athletic Sports and Festivals* (Londra, 1910).

25 * Ludi: Roma halkının yararına ve eğlencesine yönelik halka açık oyunlar. ç.n.

I, 33); keza kişinin belirli bir noktaya zamanında varmasını şart koşan modern oyunlarda yozlaşmış bir biçimde varlığını sürdüren sığınma hakkı da eskiden bir hayatı kurtarmak anlamına geliyordu.[26]

Nasıl araba yarışı Helios'un arabasında makrokozmik biçimde görünüyorsa, top oyunlarının da sembolik anlamları vardır. Danzel (Mexiko, I, 31) onları yeryüzünde paralellik kavramının, gökyüzündeyse insani koşulların, ilişkilerin ve eylemlerin evrene yansıtılmasının tipik örnekleri olarak değerlendirir; zira topun uçuşunun Meksikalılar için güneşin veya ayın gseyrini simgelediğini varsaymakla pek yanılmış olmayız; nitekim orta Brezilya Kızılderilileri güneşin ve ayın badminton topu olduğunu söylerler.[27]

> (Orta Amerika'nın geniş bir bölgesine özgü olan) top oyun sahasının zemin planı, çift T şeklindeydi. Kapalı alanın yan duvarlarından taş halkalar çıkıntı yapmıştı ve bu halkaların içinden lastik top fırlatmak oyunun başlıca amaçlardan biriydi. Oyun sahası tastamam kuzey-güney yönündeydi. Oyun, daha geniş T şeklindeki alanın bir ucundan diğerine doğru oynanıyordu ve saymak için topun yan duvara çarpması ve orta çizgiyi geçmesi gerekiyordu. Topu iki taş halkanın birinden geçirmeyi başaran herkes, tüm seyircilerin pelerinlerini alma hakkına sahip oluyordu. Seyirciler daha sonra "O büyük bir zani" diye bağırırlar, vakitsiz bir ölüm kehanetinde bulunurlar ve halkanın içine su dökerlerdi ve bu suya kaynak denirdi.

Danzel bu gelenekte, astronomik bir sembolizmin yanı sıra, doğurganlık büyüsü olarak işlev gören cinsel kültün bazı unsurlarını tespit eder; özellikle top oyunu, genç mısır tanrısı ve yaşlı tanrıçanın kılığında maskeli adamların karşı karşıya geldiği yılın yedinci festivalinde oynandığı için.

> Ama top oyununun gerçek tanrısı, tanrı Xolotl'un çifte figürüdür; iki surette bu tanrı su keki yeme festivalinde karşı karşıya gelen oyuncuları temsil eder.

Kültteki işlevi bile, iki oyuncudan hangisinin öleceğine ve hangisinin yaşayacağına dair bir kararla karşı karşıya olduğumuzu gösterir; üstelik bu, top oyununun hamisi olan tanrı Xolotl'un genel anlamıyla da desteklenir.

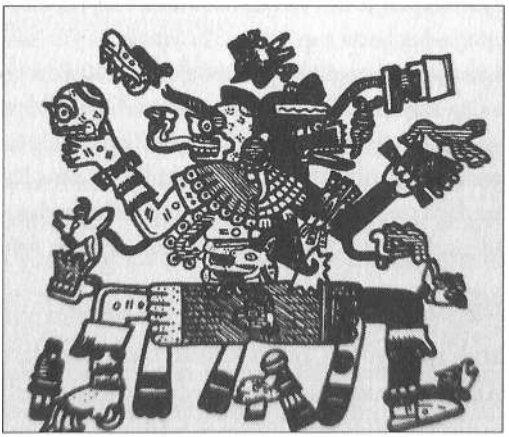
> Bir anlamda Quetzalcoatl'ın ikiz kardeşi olan Xolotl'un adı, "çiftler halinde görünen, ikizler" demektir. Dolayısıyla Xolotl aynı zamanda ikizlerin ve top oyununun da tanrısıdır, çünkü oyuncular her zaman çifttir.

---

26 E. von Kunsberg: *Rechtsbrauch und Kinderspiel* (Heidelberg, 1920).

27 F. Borck top oyunlarının gökyüzüyle ilişkisini şu çalışmasında incelemiştir: "Ein Himmelsbild der Pakontshi" (*Orientalistische Literatur Zeitung*, 1915, s. 142 ve sonrası).

Fakat kendisi aynı zamanda güneşi ve ölüleri yeraltı dünyasına götüren tanrı olarak da kabul edilir, keza yukarıya dönük lider olarak da; tek kelimeyle, yaşamın ve ölümün tanrısı. O, aynı zamanda, ateşe atlamaya cesaret eden ve bu özveriyle güneşe dönüşen, eski zamanların ilk kurbanıdır. Genelde ara formlar olan tüm Meksika tanrılarıyla paylaştığı bu ikili karakter görünüşe bakılırsa iki zıt yarımdan oluşmaktadır.[28] Top oyunu özünde kaderin yaşam ve ölüm arasında verdiği bir kararsa, bariz makrokozmik yapısı sadece mitolojik bir "öl ve ol" ilkesiyle bu kadim çatışmanın üstesinden gelindiğini işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda oyunların başka bir niteliğini de –dış dünyanın ve özellikle nihai olarak insanın kaderini belirleyen kozmik etkilerin arzuyla fethini– gösterir.



Yaşam ve Ölüm (Meksika)

[28] Bkz. T. Danzel'de Levha 90'daki reprodüksiyon: *Symbole, Damonen und heilige Turme. Bildtafeln zur etnologischen Religionskunde und Mythologie* (Hamburg, 1930). Meksika'da tipik olan bu çifte figür, bir yanda rüzgâr tanrısını, diğer yanda iskelet başlı ölüm tanrısını sunar, böylece "yaşam ve ölümü" temsil eder. Romalı Janus da dâhil olmak üzere, dünyanın her yerinden gelen iki parçalı ve iki renkli figürlerin yer aldığı sonraki levhalar, asli dualizmin ölüm ve kalım ilkesi olduğunu göstermektedir. Burada da bütün insanın, hatta evrenin ikiliğinden, insanın duyu organlarına dayanan evrendeki yönelimiyle bağlantılı olabilecek bir kafaya uzanan bir gelişme söz konusudur. Bkz. ayrıca Karutz: *Das Raetsel des Janus. Von Wirklichkeit, Kunst und Mythus* (Basel, 1927). Danzel'in resimli çalışmasını, çok geç yayımlandığı için enikonu kullanamadım. Bu nedenle, kutsal basamaklı yapılar (Babil Kulesi, vb.), sihirli anatomi, dünya resmi, kozmik mağaralar, baş ganimetleri ve kafatası sembolleri hakkındaki bölüme kısaca atıfta bulunabiliyorum sadece.

Oyunda bu dilek, ister yarış pistinde gezegenleri çevirip yönlendirerek, isterse de bir top oyununda kesin kurallar koyarak, gönüllü şekilde yerine getirilir. Bu aynı zamanda, ister orijinal ister daha sonra geliştirilmiş olsun, kozmik sembolizmle cinsel sembolizmin sık sık karıştırılmasını da açıklar. Zira insan, hatta ilkel insan, cinsiyeti nedeniyle zaten bir bakıma doğa güçlerinin denetleyicisidir; örneğin bu, önemli girişimlerden önce Kızılderililerin veya Avustralyalıların ılımlı davranmasından da anlaşılmaktadır. Çeşitli doğurganlık ritüellerine atıfta bulunarak daha önce gösterdiğimiz gibi, birincil amaç, doğayı överek kandırmaktır, çünkü nihai olarak ölüm budur; her ne kadar ölüm cinsellikte kısmi ölüm olarak tezahür edip daha sonra kurbana dönüşse de.

İlk rakibin bu şekilde kandırılması, oyunlarda güçlü bir "corriger la fortune" (hile yapma) eğilimi bırakmış olsa da daha gelişimiş formunda, kandırmacadan tahakküme geçişi, kozmik olguların zorunluluk alanından özgürlük alanına yükselişini temsil eder. Bu anlamda oyun bir içgüdü değildir ve (örneğin Groos tarafından) kanıt diye sunulan hayvan oyunları, bence, insan oyunlarıyla hiçbir şekilde karşılaştırılamaz, çünkü ilk kandırmacanın ve daha sonraki doğanın tahakkümünün saiki burada hiç yoktur. Çocuk oyunları bile gerçekten kanıt diye sunulamaz, çünkü çocukların (ilkellerin arasında bile) aldıkları oyuncaklar yetişkinler tarafından verilir ve bu nedenle dürtü ve kontrol kapasitesinin erkenden eğitilmesini temsil eder. Bu kontrolde ilk adım korkunun yenilmesi gibi görünür, çünkü Hintli bir çocuğa oynaması için bir totem bebek veya bir zenci çocuğa ilkel bir iblis oyması verildiğinde, amaç muhtemelen onları dinsel inancın nesnesine alıştırmak ve bu "kara adamlara" karşı duydukları korkuyu yenmelerini sağlamaktır (bkz. Hirn: *Kinderspielzeug*). Bu nedenle oyun, Groos'un düşündüğü gibi, yaşamın bir başlangıcı olmaktan ziyade Freud'un düşündüğü gibi, sanatın bir başlangıcıdır. Yalnızca ilkel bir aşamada, gerçekliğin dünyası ile üstgerçekliğin dünyası arasında hiçbir fark yoktu, bu nedenle birini oyunda kontrol etmek diğerinin de sihirle kontrolünü garanti ediyordu. Bununla birlikte hem ilkel büyü hem de sonraki sanat, temelde aynı dürtüye, doğanın baştaki kandırılmasından doğup gelişen kontrol unsuruna sahiptir.

Bu gelişme süreci, doğayı etkilemek amacıyla yapılan kült ya da kutsal festival oyununun, doğayı kandırma amaçlı basit bir düzmece etkinliğe aşamalı olarak dönüştürülmesinde tezahür eder. O hâlde bizim oyun dediğimiz düzmece manevra, bir zamanlar düzenlenen çok önemli ve ciddi bir kült etkinliğinin uzantısı olarak görünmektedir; bu da insanın kandırma-

cadan doğanın denetimine geçişinde etkisinin gitgide genişleyen alanına işaret eder. Bu eskiden yalnızca yetişkinler tarafından dayatılan bir uğraşı veya çocukların dikkatini dağıtmak için bir araç olarak görmeye meyilli olduğumuz çocuk oyunlarında tekrarlanır bir süreçken, gerçekte ilkel insan için kült ne kadar ciddiyse bir çocuk için de oyun o kadar ciddidir. Her hâlükârda oyun, korkuyu azaltarak, kendisini eninde sonunda yaratıcı bir yolla ifade edebilecek bir enerjiyi serbest bırakır. Oyun oynayan her çocuk sanatçı olmaz; bu, yaratıcı sanatın açıklanmasında oyunu tüm çocukların paylaştığı diğer çocuksu deneyimler kadar yararsız kılan bir gerçektir. Çocuk, oyuncaklarına hükmederek güven kazanır ve oyun depolanan enerjiyi serbest bırakır, ancak bu enerjinin kendini sanatta ifade edip etmeyeceği, onun nasıl kullanıldığına bağlıdır. Pek çok çocuğun oyuncaklarına davranış tarzında gördüğümüz gibi, egemenlik kurma kolayca yıkıma yol açabilir; ve bunu yeninin yaratılmasının mı, yoksa bir başkasının yok edilmesinin mi izleyeceği, üzerinde çok az kontrole sahip olduğumuz genel koşullara bağlı görünür. Oyuncağının içini, mekanizmasını ve işleyişini "analiz" yoluyla incelemesi gereken "genç bilim insanı", bir tahta parçasından muhteşem bir oyuncak bebek yapan sanatçıdan çok erken yaşlarda ayrılır. Açıkçası, bir durumda yıkıcı unsur, diğerindeyse yapıcı unsur baskındır; ve meseleye daha yakından baktığımızda sanatçı tipinde yaratma dürtüsünün öznel şekilde egoya bağlı olduğunu, diğer tipin ise ilişkilerin daha güçlü bir nesnelliğini sergilediğini muhtemelen gözlemleriz.

GÜZELLİK VE DOĞRULUK

Böylece sanat kendi çözülüşüne doğru ilerler ve bunu yaparken –son derece aydınlatıcı bir şekilde– tüm evrelere, başlangıçlarına, çocukluğuna, eksikliğine, önceki girişimlerine ve ihlallerine dokunur ve bu çöküşü içinde gelişimini ve oluşumunu yorumlar.

Nietzsche

Gerçekten de insan zekâsının başarılı bir kandırmacası olan doğanın kademeli şekilde fethedilmesine değindikten sonra, şimdi oyunun bireysel psikolojik yorumuna ve oyundan alınan kişisel hazza, yani estetik meselesine dönebiliriz. Oyunun ondan neşet ettiği emsal, kesinlikle özgürlük ve zevk gibi temel özelliklerden yoksundur. Başlangıçta oyun, topluluğun yaşamı ve refahı tehlikeye atılmasın diye belirli durumlarda düzenlenmesi *gereken* çok ciddi ve önemli törenlerdi. Bu nedenle, din öncesi bu törenlerde, talihi toplumun lehine zorla çevirmek için bireyin canı da kanı da bağışlanmamıştır. Bununla, oyunlara kaynaklık eden şeyin karakterini karşılaştırırsak, oyunların özgürlüğünün doğanın zorlanmasından kurtulma ve oyunun sonunda hazza ulaşarak üstünlük duygusunu hissetmek demek olduğunu anlarız. "Aşırılık" oyun teorisinin bilindik görüşünü neredeyse tersine çevirip oyunun aşırı güçten kaynaklanmak yerine, bu gücü ürettiğini, daha doğrusu onu serbest bıraktığını söylememiz gerekir. İnsan, yaşamı sürekli doğaya feda etmesinin gerekmediğini idrak eder; töreni doğal süreçten ve övgü kavramından ayırır, böylece doğaya karşı bir zafer olarak hayatın özgürce tadını çıkarabilir. Bu nedenle oyun, salt bir gösteriye indirgenmiş bir

tören değil, özgürlük katına yükseltilmiş bir törendir; aslında, törenin oyuna dönüşmesini ancak insanın doğa üzerindeki artan egemenliğinin böyle bir ifadesi olarak açıklayabiliriz; anlamsız ya da salt hayatta kalma diye asla yorumlanamayacak olan bu etkinlik, böylece daha yüksek bir anlam kazanmıştır. Öte yandan, açıklamamız, bireyin bu düzmece etkinlikten aldığı hazzı da anlaşılır kılar; ne de olsa bizler bu etkinliği canlılığın ve hatta yaşamın korunması olarak değerlendiririz.

Sanatın kökeni de burada yatar, zira "sanat için sanat (l'art pour l'art)" tutumundan türediği varsayılan her şey gerçekte, gördüğümüz gibi, ta başından itibaren sihirli veya dinsel içerikli ruhsal amaçlara hizmet eder. Oyun gibi sanat da yaşam için gereken zorunlu bir etkinlik olma durumundan özgürlük alanına geçer, bu özgürleşme (yine oyunda olduğu gibi) asla tam anlamıyla başarılı olamasa bile. Dolayısıyla iki tür sanatçı olduğuna dair bir açıklamaya sahibiz: içsel bir ihtiyaçtan dolayı yaratan ve bunu içsel bir fazlalıktan dolayı yapan. Ama her iki durumda da yaratıcı gücün en büyük kısmı, yalnızca fiilî yaratım sırasında ve ondan doğan bir fazlalıktan kaynaklanabilir, tıpkı oyunda bireyin içindeki enerjiyi serbest bırakması için oynamasının gerekli olması gibi. Verilerin (kolektif ideoloji ya da maddi veriler) bağlarına karşı bireysel özgürlük için aralıksız mücadeleyle birleşen üretken sürecin başarılı ilerlemesi devam ettikçe daha büyük bir haz eşliğinde fazlalık teşkil eden güçleri serbest bırakır. Süreç içinde gitgide biriken bu güç fazlasının, yaratıcı sanatçı üzerindeki etkisini gelecek bölümde ayrıyeten inceleyeceğiz. Şimdilik, oyun anlayışımızdaki sanat ideolojisi öğesinden yararlanmaya çalışarak işe başlayacağız. Zira bireyin doğadan özgürleşmesiyle doğaya zorunlu kurbanlıktan haz dünyasına yükselişte tören, oyunun yalnızca ruhsal niteliğini değil, aynı zamanda estetik niteliğini de kazanmıştır. Hâlâ doğaya bağlı olduğunda, tören aşağı yukarı onun bir taklididir, oysa oyun özgürlüğü daha çok stilizasyona yönelir –biri, daha derin anlamda bile hakikate yakındır, diğeri ise güzelliğe.

"Derin anlamda" derken, insanın doğaya bağımlılığını kabul etmesinin dürüstçe olduğunu, özgürlük ideolojinin ise belli bir noktadan sonra bu bağımlılığın yadsınmasını varsaydığını ve dolayısıyla da derin anlamda, dürüst olmadığını kastediyorum. Doğaya karşı bu temel sahtekârlık, o zaman, sanatın her sürecinde etkin olduğunu gördüğümüz ve oyunda da varlığını koruyan suçluluk bilinci olarak ortaya çıkar. Bu suçluluk duygusu, insanın kibri –ki bunu ilk kez Yunanlılar fark ettiler– aynı zamanda ne oyunun ne de sanatın zorunluluktan özgürlüğe tastamam yükselmesine

izin verir; hayır, insan özgürlüğünü ve bağımsızlığını ne kadar güçlü hissederse, diğer yanda bireyde kısmen kısıtlayıcı, kısmen yaratıcı görünen ama toplulukta güzellik ideolojisinin özgürlüğünü felç eden doğruluk ideolojisinin kademeli oluşumu ve gelişiminin eşlik ettiği suçluluk bilinci de o kadar yoğunlaşır. Suçluluk duygusundan doğan bu bilimsel ideoloji, bu nedenle, sanatsal güzellik kavramının da en büyük özgürlüğüne kavuştuğu Yunan'da ilk kez ortaya çıkmıştır. Platon'un sanatçıları ideal devletinden dışlamasının temel nedeni de budur; çünkü Platon onların aşırı tipi olan şairde, bilimsel ideolojisinin yalan diye kınadığı, hakikati çarpıtan unsuru görür. Yunanlılardaki bu bilimsel suçluluk duygusu nedeniyle, filozoflarına izin verilen tek sanat ideolojisi, doğanın taklidi ile yetinmek zorunda olan bir sanat ideolojisiydi, oysa onların *hakiki* eserleri çok daha yüksek bir manevi gerçeği temsil eder. Böylece Yunanlıların doğruluğu iyi ve güzelle özdeşleştirmesi, tanrıya benzemeye çalışan bir insanın, sanatın özgürlük ideolojisini bilimin suçluluk ideolojisiyle uzlaştırma çabası olarak görünür.

Öte yandan bilimin suçluluk ideolojisi de "kibre" yol açar, çünkü insandaki düşünsel bilgi yetilerine aşırı değer verilmesi ancak onun hayvani doğasının inkârıyla mümkündür. Gördüğümüz gibi, kitonyan toprak anadan benliğin egemenliğine yükselen "başın" *sanatsal* ideolojisi, aslında bu toprak anadan asla tamamen kaçamadı: hayvansal içerik estetik bir biçime dönüştü. Öte yandan, "başın" *bilimsel* ideolojisi biçimsel ve fenomenolojiktir ve düşünce süreçleri, hayvani içerikle meşgul olmayı haysiyetlerine yakıştırmaz. Bu bilimsel ideoloji ancak adım adım gelişir ve en açık ifadesini geçen yüzyılın psikanalizde doruğa ulaşan –ve çöken– materyalist bakış açısında bulmuştur. Klasik Yunan'da bu iki ideolojinin mücadelesini görüyoruz; keza bugün bile her türlü tartışma, insanlığın gelişiminden doğan bu mücadele etrafında dönmektedir. Oyunun ve sanatın inkâr ettiği, insanın doğaya bağımlılığı gerçeği, bilimsel bilginin itici gücü olarak bu suçluluk duygusundan yeniden ortaya çıkar; dahası, sadece kabul edilecek değil, itiraf da edilecek bir zorunluluk olarak. Ama sanatın kendisi bilimsel bilgiden etkilenir, öyle ki en yüksek noktasında sanatın, bilimsel fikirlerle ve özellikle geometrik orantı (mimari ve heykelde) ve matematik (müzik ve ölçümde) yasalarına zaten bulaşmış olduğunu görürüz. Ancak gerçekte Doğu'da, Mısır'da ve Babil'de çoktan başlamış bu özel etkilerden çok daha önemli olan bilimsel hakikat kavramının estetik güzellik kavramı üzerindeki genel etkisidir. Zira Yunan'da doğan bilim değil, yalnızca bilim insanı tipiydi, tıpkı Yunanistan'ın sanatın değil de sanatçı tipinin beşiği olması gibi.

Bu doğruluk kavramının güzellik kavramı üzerindeki etkisini göstermek için (Avrupa'nın tüm sanatsal gelişimi için temel olan) iki örnek vereceğiz. Biri portre, diğeri trajedi. Yunan resim sanatının başlangıcı meselesi bizi yeniden sanat tarihinin netameli bir sorusuna getirir: Gerçek portrecilik ne zaman başladı? Ernst Pfuhl, bu konu hakkında yakın geçmişte yayımladığı bir monografide, kıt materyali ve bununla ilgili çeşitli yorumları kısaca tartışır; biz de söz konusu çelişkilerden hareketle asıl meselenin kendisine dair bir fikir edinmek için onun epey polemikçi tutumunu izleyerek başlayacağız. Pfuhl, Pliny'deki bir pasajda (*Naturalis Historia*, XXXV, 153) şöyle der:

> Lysippos'un kardeşi Lysistratos, modelinin tam suretini yapan ilk kişidir; O zamana kadar erkekler mümkün olduğu kadar güzel temsil edilmişlerdi.[1]

Sanat tarihinde büyük önem verilen bu beyan, Lysistratos'un kullandığı teknik yöntemlere ilişkin yapılan açıklamalarla birlikte ele alınmaktadır; onun hayattan esinlenerek alçı kalıplar yaptığı, bunları mumla doldurduğu ve son olarak sadece "rötuşladığı" söylenir. Pfuhl, kitabının başında, Lysistratos'u bir realist değil de sanatsal düzeyin altında katıksız bir darkafalı yapacak olan bu teknik beyanın aceleyle benimsenmesine karşı çıkar; Pliny'nin aslında etüt için kullanılan alçılardan bahsettiğini düşünür.

Söz konusu beyana gelince, teknik mesele –yani Lysistratos'un modelinin tastamam benzeri üreten ilk kişi olduğu iddiası– bir yana, Pfuhl bunun şüpheyle karşılanması gerektiğini düşünür. Nitekim, bizim anladığımız manada benzerlik kavramına yalnızca arkaik sanatta değil, beşinci yüzyılın tamamında rastlanmadığını ve ancak beşinci yüzyılın sonunda, o da küçük sanatlarda belli ki gerçek hayatın kopyası olsun diye yapılmış başlarda bireyselleşmenin izleri görülmeye başlar. Anıtsal sanatta 5. yüzyıl boyunca tek bir gerçek portre yapılmamıştır. Pfuhl yüzyıllardır bireysel portre hakkında okullarda öğretilmiş ve sonuçta ünlü şairlerin ve filozofların geleneksel suretlerini ideal tip yerine münferit şahsiyetlerin temsili diye kabul etmeye yatkın olan kendi düşünce tarzlarımızın müdahalesi nedeniyle ortak görüşün sanat tarihlerinde filizlendiğini düşünmektedir. Bize gelince, altta yatan sorunu incelemeye yarayan kaynaklardan biri olmadığı müddetçe, nihayetinde bir tarihlendirme meselesine bağlı olan fikir çatış-

---

[1] E. Pfuhl: *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität* (Munich, 1927).

masıyla doğal olarak ilgilenmiyoruz. Her ne kadar 5. yüzyıl, "yalnızca gelecekteki portre için gerekli bir başlangıç ya da hepi topu ilk belirsiz adım" olsa da doğruluk ideolojisinin güzellik ideolojisini etkilemeye daha o zaman başladığını saptayabiliyoruz. Suret artık ideal bir şair, filozof vb. tipin sureti değil, biricik olan ve başkalarıyla karıştırılmaması gereken belirli bir bireyin sureti olacaktı. Ve salt akademik tarih sorununa karşı kesin bir tavır almasak bile, Pfuhl'un "tamamen gerçekçi anlamında ilk bireysel suretin" Aristoteles'in sureti olduğunu kabul etme gereği duyması ve onu daha önceki girişimlerden edebi bir biyografi çıkaran insan diye tarif etmesi çok çarpıcıdır, hatta erken bir portrenin varsayılan mücizesinden daha çarpıcı;[2] biz de bu münferit *kafada* resimsel ifade bulan bilimsel ideolojinin kabul edilen prototipinin kim olduğunu sorabiliriz. Pfuhl'a göre, genel formda ilk bireysel portrenin Platon'un portresi olduğunu da eklersek (en eski Sokrates portreleri bireysel karakterlerini yalnızca bu filozofun Silenus tipinde kalıba dökülmüş olması gerçeğine borçludur), bireysel portre sanatının, düşünür tipinin gelişmesiyle aynı zamana denk geldiğini gözlemliyoruz; bizim görüşümüze göre bu durum hiçbir surette bir tesadüf olamaz. Bu münferit filozof portrelerinin, bireyci zihinler olduğunu düşündüğümüz şairlerin (Homeros, Sofokles, Euripides) ideal suretleriyle tezat oluşturması gerçeği de şiirsel materyalin kolektif doğası ile filozofun salt kişisel tutumu arasındaki karşıtlıktan dolayı sanat tarihi açısından değil, kültür tarihi açıdan anlaşılmalıdır. Zira ilk kez Yunanistan'da ortaya çıkan filozof, yeni bir bireysel tipi temsil ederken, sanatçı insanlık kadar eskidir ve konu ve hatta kısmen biçim açısından bin yıllık bir geleneğe bağlıdır.

Şimdi ikinci örneğimize geçer ve suçluluk duygusundan kaynaklanan erken dönem bilimsel ideolojinin etkisini şiirde ve özellikle de trajedide nasıl gösterdiğini sorarsak, doğru bir fikir elde etmek için tarihsel sırasıyla üç büyük trajediyi ele almamız yeterli olur.[3] Coşkulu Eshilos'u psikolojik temalar işleyen Sofokles takip eder, onu da ahlak dersi veren Euripides izler. Psikanalizin kendine örnek almakta gayet haklı olduğu, Sofokles'in *Kral Oedipus* tragedyasında yeni hakikat ideolojisinin dramatik eylemin estetik

---

2 Burada kendisi Studniczka'nın izinden gidiyor: *Das Bildnis des Aristoteles* (Leipzig, 1908): Aristoteles M.Ö. 322'de 62 yaşında öldüğü için heykelinin 325'ten önce yapılmış olması pek muhtemel değildir.

3 Eshilos'un kişisel bir portresi yoktur; Sofokles'in başının büstünün tarihi tartışmalıdır (Pfuhl, a.g.y, s. 11); yani o, geçiş dönemine aittir; Euripides'i bilinçli olarak yorumlayan portrelerin güçlü bir bireysel etkisi vardır.

yasalarına saldırışından zaferle çıktığını görürüz. *Oedipus*, bize, ters sırada gelişen bir eylem sunar; bu demek oluyor ki kader teorisi için psikolojik bir kaynak sağlar; dolayısıyla 19. yüzyılın materyalist biliminin ürünü olan Ibsen'in *Yaban Ördeği* oyuna dosdoğru giden bir yol. Oedipus, Sfenks'in bilmecesinin çözümünün bedelini doğrudan hayatıyla olmasa da en azından mutluluğuyla öder; ama görünüşlerin ardındaki hakikate nüfuz etme dürtüsü diğer ideolojilerden daha güçlüdür. Sofokles'in Oedipus'u Eshilos'un Prometheus'u gibi bir günahın kefaretini ödeyen trajik bir kahraman değil, zihnen kibirli bir adamdır, sırf bilgiye ulaşma çabası yüzünden yıkılır, bu yüzden onun ne keşfetmek istediğinin önemi yoktur.[4] Ancak önemli olan husus, bu keşfetme dürtüsünün az çok bir inanç itirafı olarak kendini açığa vurmasıdır; yani felsefi olmaktan ziyade psikolojik olmasıdır. Sofokles çağının Oedipus'u, kahraman selefiyle aynı gelişim sürecinden geçmiş olsa da artık bir kahraman olamazdı; kendisi düşüncenin solgunluğundan o kadar bıkmıştı ki, artık eyleme geçemiyor, sadece potansiyel eylemlerinin psikolojik güdülerini içe bakışla inceleyebiliyordu. Dolayısıyla o yalnızca, hayatlarının yalanını ortaya koyarak insanları iyileştirmeye çalışan Ibsen'in Gregers Werle'sinin uzak atası değil, aynı zamanda bilimsel bir ideoloji adına aynı girişimde bulunan, ancak yanıldığı müddetçe sağaltımda başarılı olan psikanalizin koruyucu azizidir.[5] Oedipus ile Gregers arasında onların ruhsal akrabası Hamlet durur; Hamlet gerçeği arayan şifacı için bir model değil, düşünce engelli nevrotiklerin vaftiz babasıdır.

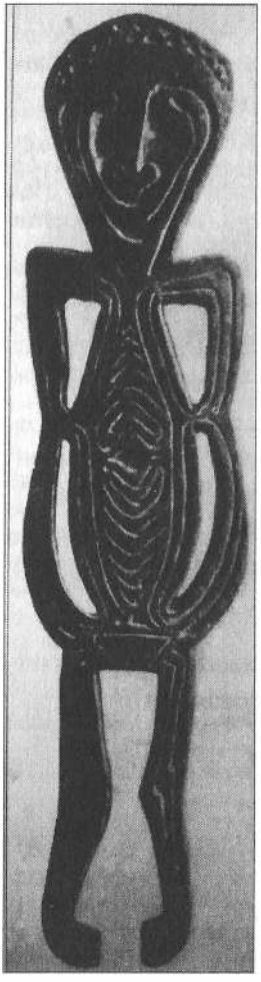
Ancak bilimsel ideolojinin sanat üzerindeki etkisi ne kadar ileri giderse gitsin, sanat her zaman tipin temsiliyle ilgilenegelmiştir, her ne kadar tipi bireysel olarak ve mümkünse gerçek bir şeyle örneklendirmek zorunda olsa da. Öte yandan bilim, öncelikle özel durumun incelenmesi ve tekil değişikliklerin köklü bilgisiyle ilgilenir ve anca sonunda genel formüllerine ulaşabilir. Bu nedenle, yaratıcısı hakkında ne kadar az bilgimiz olursa olsun, her gerçek şiirsel figür gibi, yalnızca Oedipus değil, Hamlet ve Gregers de tiplerdir. Sofokles hakkında bu kadar az şey biliyor olmamız *Kral Oedipus*'u daha az anlaşılır kılmaz; aslında, bildiğimiz birkaç gerçek, söz konusu eseri anlamada bizi diğer türlü yanıltabilirdi. Ve hayatı boyunca büyük bir şairden ziyade sade bir eczacı olan Ibsen'in kıt biyografisi *Yaban Ördeği*'nin

---

4 *Modern Eğitim* (s. 192 ve devamı) kitabımda Oidipus mitinin bu yönü hakkındaki sözlerime bakınız.

5 Bu düşünceleri *Hakikat ve Gerçeklik* kitabımda irdeledim.

tip sembolizmine hiçbir katkıda bulunmamıştır. Shakespeare örneğinde gerçek yazardan bile emin olamayışımız, Hermann Bahr tarafından, İngiliz şairin Goethe'ye karşı sahip olduğu paha biçilmez bir avantaj diye yorumlanır. Nitekim her okul çocuğu Goethe'nin eserlerinin anlamını ve gelişimini açıkladığı kabul edilen gerçekleri her okul çocuğu aktarabilir. Bu anlamda modern "psikolojik" biyografi, bilim ideolojisinin sanat ideolojisine en son müdahalesini temsil eder.



Melville Adası'ndan Ölü Direği



Yeni Gine'den Bir Atanın Düz Figürü

Doğruluk ideolojisi ile güzellik ideolojisi arasındaki, ancak Yunanistan'da insanlığın tam bilincine ulaşmış olan bu çatışma, aslında insanlık kadar eskidir, çünkü son tahlilde bu çatışmanın kökü, ölümlülük ve ölümsüzlük arasındaki ikiliktir. Nitekim bize göre, en ilkel sanat bile, soyut ruh kavramını somutlaştırarak "doğru" kılma çabasından ibarettir; yani estetik olarak tatmin edici veya başka bir deyişle güzel kılma çabası. İlkel suretlerin portre mi yoksa sembolik karakterlerin suretleri mi olduğu sorusu, bu nedenle, sanat tarihinde ancak güzellik ve doğruluk birbirinden ayrıldığında öne çıkabilir. Nitekim Yunanlılardan bu yana Avrupa'nın manevi kültüründe güzellik ve doğruluk gitgide birbirinden ayrılmıştır. İlkel sanatçıların nazarında bu soru çok anlamsızdı, çünkü onların hakikati gerçekçi değil, ruhaniydi. İlkel sanat tarihçileri aslında insanların ilk resimlerinin ölülerin resimleri olduğu ve onların devam eden varlıklarını simgelediği konusunda hemfikirdirler; onlar gerçek portreler değil, ruhlarının resim yoluyla somut bir temsili; bunun için malzeme olarak mümkünse kalıcı taş veya en azından dirilişi temsil eden ahşap kullanılır. Bunların arasında Afrika'daki ölülerin direkleri ve Amerikan Kızılderililerinin totem direkleri ve ayrıca taş devrinin şematik taş heykelleri (bunlardan yaklaşık bir düzinesi Fransa'da bulunmuştur) vardır:

> Yaklaşık insan boyutunda, yuvarlak şekilde olup gözleri, burnu ve kolyesi gözüken ve bazen kolları ve bacakları rölyefde kaba duran taşlar.

Bu tasviri yapan Schuchhardt (a.g.y., s. 66) şunu da ekler:

> Şüphesiz bunlar Petit Morin'in mezarlarındaki benzer biçimli rölyeflerin modelleriydi, aksi halde onların ana hatları açıklanamazdı (resme bakınız).

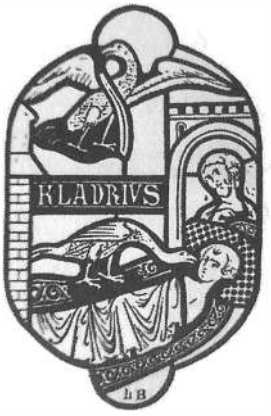


Petit Morin Mezarlarındaki Rölyefler, Marne

Üstelik Schuchhardt, bu ilkel sanat eserlerini, boşlukta özgürce dolanan bir ruhun dinlenme yeri olarak daha sonraki mezar taşlarıyla karşılaştırarak açıklamaya çalıştığında doğru bir yola girmişti; gerçekten de Mısır ve Girit'te ruhu temsil eden obelisk kuşları bulunmuştur. Fakat Schuchhardt, paleolitik mağaraların küçük insan figürlerinde gözüken muhteşem doğa gözlemiyle karşılaştırıldığında, taş heykellerin şematik olarak gösterilen ana hatlarını kaba bulduğunda, materyalist teorilerinin etkisi altında kalarak, iki dönem arasında sanat yapmaya yönelik ideolojik istenç bakımından farkı gözden kaçırır. Oysa Herbert Kühn şunu vurgulamaktadır (a.g.y., s. 72):

> Ölü adam taş heykellerde natüralist şekilde, zamanın düşüncesine uygun şekilde imajinatif temsil edilir. Burun ve kaşlar bir vuruşla belirtilir, gözler genellikle dairesel keskilerdir; kollar veya parmaklar genellikle temsil edilir. Bazıları erkeksidir ve silaha sahiptir ama çoğunluğu göğüsleri olan kadın suretindedir.

Geç neolitik dönemin bu etkileyici şekilde stilize edilmiş portrelerini, geometrik stile doğru evrilmiş, bronz çağının daha da şematik temsilleri takip eder. Bunun nedeni, hiç kuşkusuz, ruh kavramının gigide gelişmesinde yatar; ruh kavramı insanın birebir yeniden üretilmesini gitgide gereksiz kılarken, öz diye kabul edilen soyut ruh kavramı giderek daha fazla ifade edildi. Portrenin gerçekçi özüne geri dönmek istiyorsak, henüz insan temsillerinin olmadığı ama mumyalanmış cesedin ölünün gerçek görüntüsü olduğu sanat öncesi zamanlara gitmeliyiz. Bu, Klaatsch'ın bazı güzel resimlerini sunduğu, çömelmiş mezarlar denilen mumyalanmış formlar ve ayrıca birçok ilkel halkın direklere yerleştirdiği hazırlanmış kafatasları için de geçerlidir.



Ruh Kuşu Charadrius ile [Hz.] İsa'nın Dirilişinin Sembolik Temsili

Bu, resim ve heykel arasındaki öncelik sorununa da ışık tutacaktır. İnsanoğlunun bildiğimiz en eski temsili, sanat eseri olarak doğaya sadık kalmadan yalnızca özü temsil eden, paleolitik çağın düz ve yuvarlak plastik figürleridir. Bu nedenle, (örneğin) Willendorf Venüsü'ndeki ve diğer taş devri heykellerindeki kadın formlarının abartılmasında, şişman vücutlu bir kadının natüralist bir temsilini değil de dişil, muhtemelen anne ilkesinin "sanatsal" vurgusunu görürüm. Öte yandan, plastik olan, bir bütün olarak bedeni koruma arzusundan doğduğu için gerçeğe daha çok yönelir; ama gerçekliğin birebir portresini sunmaz, çünkü (sanatsal formun zorunlu ön koşulu olan) ruh inancı, özün soyut bir temsiline izin verir, daha doğrusu onu talep eder. Öte yandan resim, başlangıçtan beri olanın değil, görülenin öznel bir temsili olagelmiştir ve bu nedenle insanlardan ziyade hayvanların temsili için kullanılır. Buna göre insanlar ilk başta yalnızca ölüyken gösterilirken, hayvanlar canlıyken gösterilirdi; böylece doğanın taklidi değil de yaşamın bir temsili olan hayvan resimlerinin natüralizmine, ruh kavramının somut bir resmi olan insan temsillerinin stilizasyonu eşlik etmiştir. Ancak, gösterdiğimiz gibi, hayvanın insan ruhunun somut taşıyıcısı hâline gelmesi ve daha sonra iki biçimin birbirine karışması uzun sürmemiştir, çünkü insan canlı olrak temsil edildiği gibi hayvanlar da bir ruha sahip olarak temsil edilebilir.[6]



[6] Bugün genellikle ilkel zamanların hayvan tasvirlerinin bir miktar "dinsel" karaktere sahip olduğu konusunda bir fikir birliği vardır. Bu, hem Fransız bilim insanlarının Pireneler'deki buluntuları hem de Frobenius'un temelinde mezarlık bulduğu Afrika kaya resimleri için geçerlidir. Sanat tarihinde hâlâ çözülmemiş olan Bushman sanatı ile Güney Avrupa mağara resimleri arasındaki ilişki sorununu şimdilik bir kenara

Her hâlükârda, ölümlü ve ölümsüz, yaşam ve ölüme tekabül eden doğruluk ve güzellik ideolojisinin, Yunan'da iki farklı tinsel tutuma ayrılmadan önce, başlangıçta farklı sanat biçimlerinde ifadesini bulduğunu açıklığa kavuşturmuş bulunuyoruz. Bunlar, bilimsel ve estetik tutumlar, daha sonra Batı Avrupa'da sanat ideolojisinin daha da gelişmesini de etkilemiştir. Yunanlılara gelene kadar, yaşayan insanın hiçbir zaman bırakın plastik temsili, sanatsal temsilin de konusu olmadığı söylenebilir, yalnızca ölüler, yani ölümden sonra yaşayan ruhlar bu tür temsillerin konusuydu. Öte yandan, Yunanlıların, vahşiler arasında hâlâ geçerli olan bu tabuyu yıkmalarını ve yaşayan insanları da temsil etmelerini sağlayan şey, bilimsel doğruluk ideolojileri sayesinde felsefi bir ruh kavramına ulaşmış olmalarıydı; böylece, şimdiye kadar sanatçıyı her zaman uğraştıran büyük bir sorundan, ruhun somut temsili sorunundan kurtulup rahatlamışlardı. Yunan ruhu kavramı [*Seelenbegriff*] Psişe kavramı hâline geldiğinde, insan daha önce ölümün onu dönüştürdüğü bir şey olan o ruhu yaşamaya başladı ve bundan sonra insan portre sanatı giderek daha çok yaşayanın ruhunu tasvir eder hâle geldi. Canlı ruhun temsilindeki bu sanatsal özgürlük, en yüksek ifadesini, aktüel insanı değil, insan özünü, yani ruhu temsil eden portrede buldu. Ancak Yunan öncesi sanatta ölü insanın ruhu canlı olarak değil de yalnızca soyut olarak temsil edilebilirken, portrede doruk noktasına ulaşan yaşayan ruhun temsili, tam da resme hayat verme amacı için canlı bir ruha gereksinim duyuyordu. Ve böylece nihayet, yaşayan ruh artık resmedilen nesneden alınmayıp çalışan sanatçının bizzat kendisi tarafından "eklendi"; daha sonra bu sanatçı hakkında eserine "ruhunu kattı" ve ona hem yaşam hem de ölümsüzlük kazandırdı denecektir.

Bu gelişmenin başlangıcı, bizim hayran olduğumuz –hatta Yunanlıların kendilerinin de hayran olduğu– Geç Klasik dönem Yunan portrelerinde yaşandı; bu eserleri mümkün kılan ve porte suretinden ayrı olarak şairin veya filozofun ruhunu açığa vuran, fotoğrafik doğrulukta olsa bile gerçekçi benzerlik değil, sanatsal ideolojiydi. Sanatçı bireysel bir benzerliği amaçlamış veya bu etkiyi yaratmış olsa bile, yine de eser, ruhsal ifadesiyle kolektifti, çünkü sanatçının veya filozofun kafasındaki egemen sanat ideolojisini veya felsefesini tarifsiz bir yolla sergiliyordu. Yüksek ölçüde ben-

bırakılabilir; ama "en eski zamanlarda bile heykel ile resim arasında keskin bir çizgi yoktur; taslak çizimler muhtemelen heykelden ortaya çıkmıştır" (Klaatsch, a.g.y., s. 55).

zerlik taşıyan Mısır resimleri ve maskeleri de var elimizde, ancak hiç kimse ölüler kültünün amacına hizmet eden bu portreleri, Klasik Yunan'ın ideal portrelerinden üstün görmeyecektir, çünkü ikincisi daha az benzerlik ama daha fazla ruh taşıyordu. Bir benzerliği veya sureti temsil etmek henüz sanat değildir ya da artık sanat değildir. Mısırlıların inanışına göre ölen insan olduğu gibi Öte Dünya'da yaşamaya devam edecekti, bu yüzden portresi mümkün mertebe kendisine benzemeliydi. Oysa Yunan filozofu ya da şairi aslında kendi materyalini ideal bir ölümsüzlükle değiş tokuş ediyordu, bu nedenle bu ruhsallığın en saf ifadesini veren portre en iyisi portreydi: birisi güzelken, diğeri ise sadece doğruydu.[7] Sanatta gerçekçi temsilin ne ölçüde ölü inancına ve ruh kültüne bağlı olduğunu ve yalnızca bu bağlamda doğanın doğru temsilini amaçladığını göstermek için Mısır'ın *ka* ilkesine başvurmamız yeterlidir. *Ka*, beden ve ruhtan farklı, insanı koruyan ve kutsayan ve öldükten sonra kişiliğinin gerçek temsilcisi hâline gelen bir yaşam ilkesidir. Beden, *ka* ilkesine saygı gösterilerek muhafaza edilmelidir, böylece herhangi bir zamanda ona sahip olmaya devam edebilir.

> Mezarın sınak masasına konan yiyecek ve içeceklerle *ka* beslenmelidir. Şayet bu unutulursa, ölü insan öyle bir sıkıntıya sürüklenebilir ki açlık veya susuzluktan kıvranır, hatta kendi idrarını içmek ve kendi dışkısını yemek zorunda kalır; bu eski bir Mısırlının başına gelebilecek en korkunç hadiseydi.[8]

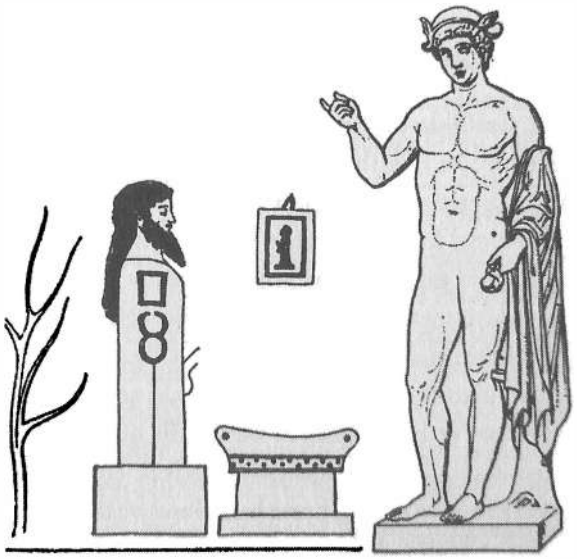
Öte yandan çok geçmeden, yalnızca gerçek cenaze törenlerinde ve anma günlerinde kişinin kendi yiyeceği ve içeceği mezara konuldu ve günlük yemek, ekmek ve bira masanın üzerine resmedildi (ölü de mezarın girişinde oturmuş pozisyonda resmediliyordu) ve böylece varoluşun devamı için gerekli olan besin dışarıdan temin ediliyordu. Ayrıca, *ka*'nın gerçekten beslenmek için söylemesi gereken sihirli bir formül de aşağıya yazılmıştı. Dolayısıyla resmin sihirli gücüne ilaveten, sözün sihirli gücü de vardı. Sonunda ölü insan, sihirli formülle *ka*'nın yiyecek ve içeceğini sonsuza dek garantilemek için yemeğini mezarda, bozulmaz kopyalar hâlinde aldı; ayrıca kaymaktaşından ekmek kekleri ve tahta bira maşrapalarının yanı sıra topraktan karı, hizmetçi ve köle figürleri de vardı.

---

7 Aynı şey, ata maskelerine daha yakın olan Roma portresi için de geçerlidir, ancak Mısır maskelerinin aksine onun, "arkasında belirgin bir irade gücüne sahip bir halkın özbilinci yatmaktadır" (Pfuhl, a.g.y., s. 17).

8 Bu ve sonraki alıntıların kaynağı: E. Huber: *Das Trinkopfer in Kulte der Volker* (Hanover, 1929), s. 108.

Mastabaların [mezarların] duvarları, Eski Krallık'ın soylularının yeraltı mezar odaları ve Orta Krallık'ın büyük adamlarının kaya mezarları, ayrıca, ölünün hayatından ve çeşitli meslekî faaliyetlerinden sahneler sunan renkli kabartmalar veya fresklerle kaplanıyordu. Onlar, bir mezarda bulunan topraktan yapılmış üç yüz kadar çanak çömlekteki figürlerin salt mevcudiyetleriyle ima ettikleri şeye, yani ölülerin gerçek yaşamının bir temsiline renk ve biçim katıyorlardı, böylece ka sihir formül sayesinde bundan sonra sonsuza kadar yaşayabilirdi.



Antik ve Geç Hermes Temsilleri

Ölüler kültünün bir parçası olan bu Mısır gerçekçiliğinin aksine, Yunan sanatı daha yükseğe çıktı ve yaşayan insana bile bir ruh verdi; bu süreç, cinselliğin ölüme karşı bir zafer olarak kabul edilmesiyle başladı ve Klasik dönemde canlının Psişe'sinin felsefi anlayışı hâline geldi.

Kitonyan anne ilkesinden kurtuluşla başlayan ve üremenin eril sembolü olan fallusun yüceltilmesi yoluyla kafada yoğunlaşan canlı Psişe kavramına uzanan tüm bu süreç, yine Yunan sanatının yanı sıra Yunan biliminin gelişiminde de ayrıntılarıyla takip edilebilir. Her zaman en sık resmedilen tanrı olan Hermes'in çok yönlülüğü başlı başına eski ve uzun bir tarihe sahiptir. Sembolik temsilin belki de en eski biçimi bu tanrının adıyla anılan taş yığınlarıdır;

> bu taşlar en eski zamanlardan beri sınır taşları ve işaret direkleri olarak yollara yığılır ve yoldan geçen yolcular tarafından kendilerini hızlandıran tanrıya şükran ifadesi niyetine sunulur.[9]
>
> Yollardaki bu taş sütunlarda [herm], kitonyan anaç kökeninden daha bahsettiğimiz resmi Omphalos işaretlerinin münferit gelişimini kolaylıkla görebiliriz. Onlarla yan yana, toprak anayı dölleyen bir bitki tanrısı olarak Hermes'in şehvet düşkünü temsiline çok erken dönemde rastlarız. Temsilin sahiden sanatsal biçimini oluşturan üçüncü örnek, tanrının insanbiçimci figüdür; "bu figür sütun benzeri taş veya tahtadan yavaş yavaş insan suretine dönüşmüş ve ifadesini ilk önce vücudun en soylu organı olan önce kafada bulmuştur (Brunn, 1884).

Her yerde, özellikle de Arcadia ve Attika"da bulunan taş sütunlarda açığa çıkan bu süreçte,[10] kültürel hareketin aşağıdan yukarıya, kitonyan anne ilkesinden üretici baba ilkesi aracılığıyla,[11] Klasik portre büstünde doruğa ulaşan ruhun kafa kültürüne uzandığını kolayca ayırt edebiliriz. Taş sütun üzerindeki fallus, yalnızca erkek üreme yetisinin değil, aynı zamanda bilimsel düşüncenin başlangıcı diyebileceğimiz doğal süreçler hakkındaki insan bilgisinin de bir sembolünü temsil eder. Şimdi, bu süreçlerin kesin bilgisi, spekülatif görüşü peşinen varsayar, ancak bunun da ötesinde uygulamasını tarım ve hayvancılıkta bulur. Bu nedenle Hermes yalnızca bunların tanrısı değil, koç sembolüyle Arkadyalı çobanların hamisidir ve aynı zamanda zekânın ve icadın, hatta hırsızların ve dolandırıcıların temsilcisidir; bu durum eskiden doğanın kandırılmasından kopuk değildir. Öte yandan, sütunun dört yanının pusulanın dört noktasına ve dört rüzgâra tekabül ettiği yol ve yön kılavuzu olarak işlevi, yol yapımının ve ölçmenin bilim öncesi bir başlangıcı olarak telakki edilebilir. Bir yönelim sembolü olarak tanrının bu anlamı, başlangıçta vücudun özel organlarıyla (bkz. taş sütunların omuz güdükleri) ilgiliydi ve ancak daha sonra vücudun temel organı olarak kafada yoğunlaştı. Fallus, dişi olan ilkel hayvan ilkesinin bir temsilinden ziyade insanın bilgisiyle doğanın bilinçli kontrolünün sembolüdür. Dil zekâ için de gerekli olduğundan, Helen döneminin plastik figürlerinde Hermes'in hitabet tanrısı olarak tasvir edildiğini ve ayaklarda

---

9 Hermes'le ilgili bütün alıntıların kaynağı: Roscher, *Lexikon der Mythologie*.

10 "Bu sanat formunun kendine özgü işareti, tanrının başının ve boynunun üstte yr aldığı dört köşeli sütundur; kolların yerine, üzerine çelenklerin asılabileceği çıkıntılar vardır ve sütunun üzerinde, üretici gücün sembolü olan fallus bulunur" (Roscher).

11 Bu iki ilkenin Yunan'daki çatışması hakkında bkz. Bachofen, *Mutterrecht*.

bulunan kanatların (bkz. Napoli'deki Hermes) başa veya şapkaya aktarıldığını görürüz. Bu sonraki aşamada, başlangıçtaki rüzgâr tanrısı (*pneuma*) yalnızca söz tanrısı (*logos*) olarak değil, düşüncenin (hızın) böyle bir alegorisi olarak ortaya çıkar; modern zamanlarda bu, Rodin tarafından ruhsal bir ifadeye kavuşturulmuştur.

Klasik sonrası portrede bilimsel ideolojiye doyarak son biçimine ulaşan kafa kültürüne yönelik aynı sanatsal gelişmenin izleri genel anlamda Yunan kültüründe de bulunabilir. Omphalos planındaki tapınakların, şehirlerin ve sokakların düzenine ve Troya Savaşı hikâyelerinde bile kanıtlanan çeşitli Yunan kabilelerinin, şehirlerinin ve kahramanlarının rekabetçiliğini ve kavgacılığını doğuran benmerkezci bakış açısına zaten değinmiştik. Yunan bilimi ve özellikle coğrafyası, matematiği (veya fiziği) ve tıbbı, çok eski folklor ve mit geleneklerinden filizlenmiştir. Bunun en çarpıcı kanıtlarından biri, Roscher'in bir dizi çalışmasında gösterdiği gibi, yedi ve dokuz sayılarının –bariz mitolojik sayılar– baskınlığıdır.[12] Roscher ayrıca Hipokrat'a atfedilen, yedi sayısıyla ilgili bir eserde Pisagor öncesi dönemlere ait çok daha eski ve daha orijinal bir belgenin elimizde bulunduğunu ve bu belgenin bize İyon felsefesinin dünyasına dair bir bakış sunduğunu göstermiştir. Bu karışık ve parçalı çalışmadan sadece ana fikri çıkarmak, bizim amaçlarımız için yeterlidir. Mikro-makrokozmik temelini eski Doğu'nun dünya resminden zaten bildiğimiz için bunu daha kolay yapabiliriz, ancak şu fark var ki, Yunan'da her şey yediye tâbiymiş gibi görünmektedir. Hem bir bütün olarak dünya hem de ayrı bölgeler, yedinin egemenliği altındadır; dünyanın içinde yedi küre, yedi dünya vardır ve (evrenin merkezi olarak tasavvur edilen) dünya dışında her şey dairesel hareket hâlindedir. Ayrıca zamanı, yedi rüzgârı, yedi mevsimi ve yedi çağı düzenleyen yedi takımyıldız

---

12 W. Roscher: *Die Enneadischen und Hebdomadischen Fristen und Wochen der ältesten Griechen* (Leipzig, 1903); *Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythus der Griechen* (1904); *Die Hebdomadenlehre der griechischen Philosophen und Ärzte* (1906); *Über Alter, Ursprung und Bedeutung der hippokratischen Schrift von der Siebenzahl* (1911); *Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl und ihr Verhältnis zum Altpythagorismus* (1919). Yedi ve dokuz sayılarının mitolojik önemi Almanlar, Meksikalılar, Hintiler, Persler ve Keltler vb. gibi başka halklarca da onaylanmıştır. Bkz. F. Andrian: "Siebenzahl im Geistesleben der Vilker" (*Mitteil. d. anthrop. Gesellschaft*, Viyana, 1901). Bu sayılar, kozmik ve insani dönemlerle –ayın evreleri, dönemler, vb.– ilişkileri içinde aritmetik değerleri değil, mistik değerleri temsil eder; bunlar, Bergaigne'nin (*La Religion védique*, II, 156) takdire şayan bir şekilde belirttiği gibi, tanımsız bir çokluğun değil, bir *bütünlüğün* ifadesidir ve bu nedenle eşdeğerdirler ve biri diğerinin yerine geçebilir.

vardır. Hem evren hem de tekil birey yedi kısımdan oluşur –kemikler, et, ilik, kan, bağırsak suları, nefes ve akıl. Aynı şekilde vücudun yedi bölümü vardır– baş, eller, bağırsaklar, diyafram, veretrum, longabo ve bacaklar; üstelik kafanın yedi tane amacı bile vardır. Dildeki yedi ünlü de sisteme dâhil edilmiştir. Son olarak ruhun yedi parçası vardır.

Burada bizi özellikle ilgilendiren husus, söz konusu metnin yazarının mikrokozmos-makrokozmos öğretisine dayanarak bilinen dünyayı insan vücudunun organlarına göre yedi bölgeye ayırmasıdır: Mora kafaya, Isthmus boyuna, İyonya diyaframa, Hellespont bacaklara, iki Bosporoi ayaklara, Mısır denizi üst gövdeye, Karadeniz ve Azak Denizi alt gövde ve rektuma karşılık gelir. Roscher'in evini Milet'te konumlandırdığı yazarın, kendi döneminde felsefenin orada gelişmeye başladığı İyonya'yı kafayla değil de diyaframla özdeşleştirmesi dikkat çekicidir. Roscher, söz konusu metnin gerçekte daha eski olduğu sonucuna varır, çünkü daha eski inanışlarda, ruhun en yüksek işlevinin yeri olarak kafa değil, diyafram kabul edilirdi. Hipokratçı yazar, bu değerlendirmeleri yaparken, kafanın Mora'ya atfedilmesinde herhangi bir tercih görmemiştir. Bu, Sparta'nın Yunanlılar üzerindeki hegemonyasının tartışmasız gerçeğini basitçe sembolize ediyordu. Spartalılar, bedenin eğitimine yönelik bilinçli bir irade çabasıyla hükümranlıklarını sürdürdüler, ancak gerçek ruh, manevi yaşamın merkezi İyonya'ydı ve bu nedenle burası en yüksek tinsel yetilerin merkezi olarak diyaframla özdeşleştirilmişti. Ülkelerinin bu değer sınıflandırmasının orada yaşayanları sadece tanımlanmakla kalmayıp aynı zamanda bilfiil ne derece etkilediği sorusunu, halk psikolojisinin ilginç bir sorunsalı olarak ortada bırakmalıyız. [13]

Söz konusu metnin tıbbın, coğrafyanın ve felsefenin gelişimi için önemini açığa çıkarmaya yönelik her türlü girişimden de kaçınacağız; metnin bilimsel önemine gelince, sadece, bilindiği kadarıyla, yazarın dünyanın küre şeklini, doğa yasalarının, özellikle de gerek makrokozmos gerekse mikrokozmosta matematik diliyle formüle edilebilen yasaların ihlal edilmezliğini ve son olarak maddelerin yoğunlaşması ve seyrelme ilkeleri savunan ilk kişi olduğunu belirtmekle yetineceğiz. Bununla birlikte, Yunan yüksek

[13] Benzer şekilde Mısır'da da farklı halkların nitelikleri, evleri ile vücudun çeşitli organları arasındaki ilişkiden çıkarılıyordu. Bkz. Roscher: *Die hippokratische Schrift*, vb., s. 10. Dünyanın merkezi olarak tercih ettikleri toprakları ile Yahudilerin özel konumuna daha önce değinmiştik.

kültürünün daha sonra serpilip gelişmesinin zemininin, kendileri kitonyan dünyaya henüz kök salmış bu İyonyalı düşünürler tarafından geçici insan bedeni ile ebedi ruh arasında kurulan felsefi ayrım tarafından nasıl hazırlandığını belirtmeden geçemeyiz. Yunan insanlığı, bedensel organlarıyla birlikte dünyaya saplanmış hâlde kaldı, ancak diyaframda yaşayan ve bu nedenle ruhsal psişik niteliklerini birleştiren insanlar, henüz kafanın pratik zekâsıyla ilgisi olmayan bilimsel insan tipinin beşiği oldular. Atina, Helenizmin tartışmasız öncüsü ve kafanın hem ruhun hem de en yüksek insani yetilerin merkezi hâline gelmesiyle birlikte ancak Yunan kültürü tamamen çiçek açtı ve o zaman gerçekten de kültür doruğa ulaştı. Atinalı şairlerin, hatiplerin ve heykeltıraşların eserlerinde ve daha sonra portre büstlerinde kişileştirilmiş görünen ruhsal kafa kültürüne yer açmak için kitonyan ve hayvansal olan her şey Orcus'un derinliklerine sürüldü.

Yunan kültürünün böyle filizlenmesinin ayırt edici niteliği, bana öyle geliyor ki, tam da doğruluk ideoloji ile güzellik ideolojisinin karşılıklı etkisinde yatmaktadır. İyonya'da felsefe, fizik, matematik, coğrafya ve tıp gibi bilimlerin, başka kültürlerde estetik sanat ideolojilerine dönüşmüş bir kitonyan, hayvan ideolojisinden geliştiğini gözlemliyoruz; öte yandan Yunan sanatının en yüksek noktasında giderek daha güçlü bir bilimsel ideolojinin etkisi altına girdiğini görmüştük. Başka bir deyişle, Yunan'da insanın dualizmi içsel yoğunluğunun en üst noktasına ulaştı. Doğanın bu şekilde kısmen egemen olduğu ve yadsımayla daha fazla küçümsendiği bir ortamda, sonuçta ortaya çıkan suçluluk duygusu o kadar güçlüydü ki, insanları yalnızca sanatlarını ve dinlerini insancıllaştırmaya değil, aynı zamanda bilimde de doğruya ulaşma çabasını haklı çıkarmak adına kendileri için özel bir ideoloji yaratmaya sevk etti. Bilim Yunan'da başladığı için değil, bilimsel ideoloji orada doğduğu için Yunan kültürü önem kazanmıştır; bu bilimsel ideoloji her zaman bilimin ve bilim insanının vazgeçilmez ayırt edici özelliği olacak hayata karşı özgül tutumu içerir. Ve bu ideoloji, kendini az evvel zikrettiğimiz özel bilimlerle sınırlamadı, Yunan entelektüel yaşamının tamamına ve nihayet her ideolojinin temeli olan manevi hayata nüfuz etti.

Ve böylece Yunanistan psikolojinin de yurdu oldu, çünkü orada, dinsel ruh kavramından ve onun sanatsal tezahürlerinden, ruh öğretisi anlamında ilk bilimsel psikoloji gelişti. Bu öğreti de başlangıçtaki ruh kavramı gibi dualistti: Daha önce dinsel ölümsüzlük inancında ifade edilen ruhsal cihet, Platon tarafından ideolojik anlamda bir ruh felsefesi hâline getirilirken, maddi cihet ise Aristoteles tarafından bir psiko-fizyolojiye indirgenmiştir.

İlkin Rohde'nin temel eserinde ana hatları çizilen, ancak o zamandan beri birçok açıdan düzeltilen ruh hakkındaki Yunan görüşlerinin gelişimi,[14] yalnızca günümüz teknik psikolojimiz için temel bir öneme sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda tüm Hristiyan evriminin yanı sıra Batı'nın bütün sanat ideolojisi üzerinde üzerinde ideolojik açıdan belirleyici bir etkiye sahiptir. Bize Yunan ruh görüşlerine dair en eski ve en iyi kanıtı sunan Homeros, henüz ruh hakkında ilkel halklarınkinden kadar birleşik bir fikre sahip değildir; nitekim ilkel halklar hem kavramsal olarak hem de (genellikle) sözel olarak, ölülerin ruhunu yaşayanların ruhsal işlevlerinden ayırırlardı; en son araştırmalara göre Homeros'taki "Psişe" yalnızca ölülerin ruhunu ifade ederken, canlıların çeşitli ruhsal işlevleri (akıl, duygu vb.) diyafram gibi vücudun özel ve önemli organlarına atfedilirdi. Farklı deneyimlere göre farklı konumlandırılan ruhun bu nitelikleri ve işlevleri, ancak daha sonra tek bir canlı ruhta birleştirildi ve bu, daha da sonra o zamana kadar yalnızca ölülerin ruhunu ifade eden "psişe" ile özdeşleştirildi. Böylece ruh kavramının gelişimi, canlının işlevlerin çokluğu ile ölünün ruhunun birliği arasındaki kadim karşıtlıktan, canlının ruhu ile ölünün ruhu arasındaki açık bir dualizme uzanıp oradan da bir "psişenin" (yani ölünün ruhunun) canlıda da var olduğunu benimseyen nihai bir birleşmeye vardı.

Böylece Yunan hümanizminin içsel dualizmi –sırasıyla güzelin (yani ölümsüzün) ve doğrunun (yani ölümlü ruhun) sanatsal ve bilimsel ideolojilerinde ifade edilen–, felsefenin birleşik ruhunda uyumlu bir hâlde birleşti; bu daha sonra Hristiyanlıkta insanın tamamen ruhsallaşmasına yol açtı. Ancak, portrede olduğu gibi, genel ve tipik olanı ifade etmek için bireysel bir görünümü kullandığında bile sanat ideolojisi her zaman kolektif ve tinseldir. Bu nedenle, niçin güzellik ideolojisinin bireysel psikolojiyle asla açıklanamayacağını anlayabiliriz, çünkü güzellik ideolojisi kolektiftir ve kolektif içeriği ise sanatsal olarak güzellikte ve dinsel olarak inançta ifadesini bulan ruhun niteliğidir. Öte yandan bilimdeki ideolojik izahına rağmen doğruluk kavramı, son tahlilde niteliksel bakımdan öznel kalır (*Hakikat ve Gerçeklik* kitabımda gösterdiğim gibi) ve sonuçta psikoloji tüm bilimlerin en öznelidir ve esasında eski ruh kavramının düşünsel varisidir sadece (*Seelenglaube und Psychologie*).

---

[14] E. Rohde: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1893). W. Otto: *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens* (Berlin, 1923). J. Böhme: *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos* (Leipzig, 1929).

Bilimsel ruh ideolojisinin sanat üzerindeki ve sanatsal ideolojinin bilim üzerindeki karşılıklı etkisinin incelenmesi için belki de Yunan müziğinden daha iyi bir örneğe sahip olamayız –üstelik bu bizi *dört başı mamur* bir sanat meselesi olarak biçim meselesine götürecektir. Yunan matematiğinin, özellikle Pisagor'un sayılar teorisinin Yunan müziğinin gelişimi üzerindeki etkisi kuşkusuz tartışılmaz; keza "kürelerin müziğinde" ve gezegenlerin dönüşlerinde en belirgin şekilde ifadesini bulan kozmos fiziğinin sanatsal yolla ideolojikleştirilmesi konusu da aynı derecede şüpheye mahal bırakmaz. Müzik de başlangıçta saf bir vücut sanatıydı ve temel ritim yapısı, Yunanlılar ona matematiksel bir temel kazandırmadan çok önce, vücudun kendiliğinden devinimlerinden çıkmıştı. Ancak bu matematiğin kendisi, daha önce belirttiğimiz gibi, bugün bize göründüğü kadar katıksız bilimsel nitelikte değildi, çünkü esasen yedilik sisteme dayanıyordu ve bu sistemin kökeni şüphesiz mitik ve dolayısıyla makro-mikrokozmik türdeydi. Sadece daha sonra müziğin yedi notasına karşılık gelecek, matematik öncesine ait ve muhtemelen salt mikrokozmik nitelikteki yedi sesli harf değil, aynı zamanda Yedi İlham Perisine (ama daha sonra dokuza yükseldi) ve yedi üyeli koroya tekabül eden lirin yedi teli ve en eski sirenksin yedi durağı da kesinlikle mitsel bir kökene sahiptir. Yedi notalı sistem ve kürelerin buna bağlı armonisi, kökenini itibarıyla Pisagorcudur;[15] aslında müzik ve fizik ideolojilerinin birbiriyle bağlantısı, Pisagor'un genel doktrininin ayırt edici bir özelliğidir.

Burada, bilimsel yolla kurulmuş bir müziğin vücudun orijinal ritminden doğmasına yaptığımız bu basit atıfla yetineceğiz; bununla birlikte ara bağlantının yine makrokozmik bir uzantı olduğunu, yani kürelerin armonisi olduğuna dikkat çekmeden edemeyiz. Burada da itici gücün, insanın her şeyin ölçüsü olduğu yönündeki kuralın katı şekilde uygulanmasından kaynaklanan yaratıcı suçluluk duygusu olduğu anlaşılmaktadır. Bu insani ölçünün evrene yansıtılması –yedili sistem hakkındaki sözde Hipokratçı metnin bize gösterdiği gibi diğer kültürler için olduğu kadar Yunan kültürü için de geçerli olan– vicdan azabı çeken bireye artık tanrısal bir gerekçe değil, kozmik bir gerekçe sunar ve böylece doğrudan bilimsel ideolojiye götürür. Zira insan bu sayede yeniden doğanın işleyişinde kendi yerini bulabilir ve şimdi, bizzat insanın doğayı anlamlandırdığı veya yorumladığı

[15] Roscher'de eski enstrümanlardaki tellerin sayısıyla ilgili ilave bölüme bakınız: *Über Alter, Ursprung*, vb., s. 129.

yüksek bir ideolojik düzeyde, insan aynı zamanda salt görünüşte olsa bile doğaya boyun eğer.

Din, felsefe ve sanat üzerindeki tüm etkileriyle birlikte estetik ideoloji ile bilimsel ideolojinin çatışmasına ilişkin tüm bu tartışmanın yol açtığı temel sorun, *biçim sorunudur*. Daha eski sanat ideolojilerinin, halkların dinsel kavramlarından ve onların kitonyan geçmişlerinden nasıl doğduğunu ele almıştık; şimdi haklı olarak şu soruyu soruyoruz: İlkin Yunan'da ortaya çıkan ve modern gerçekçilik ve verism [16*] akımında doruğa ulaşan bilimsel ideoloji, Batı'nın sanat ideolojisini ne şekilde etkilemiştir? Şu anda salt fenomenolojik bakış açısından görebildiğimiz kadarıyla bilim, reddedilmesinin estetik sanat biçimlerinin yaratılmasına yol açtığı aynı doğal ve ilkel içeriği olumlayıcı anlamda gözler önüne serdi. Başka bir deyişle, bilimin doğruluk ideolojisi, dinsel sanat ideolojisinde resmen reddedilmiş olan bu doğayı yeniden keşfetme ihtiyacından doğar. Bilimde doğruluk bir içerik sorunudur; sanatta ve onun ideolojisinde güzellik bir biçim sorunudur. Gelgelelim Yunan'da olduğu gibi, doğruluk ideolojisi sanata, güzellik ideolojisi de bilime müdahale ettiğinde ne olur?

Bu soruyu yanıtlamak için daha ileriye gidip biçim meselesi üzerine şimdiye kadar söyleyebildiklerimizle bağlantı kurarak işe başlamamız gerekir. Mitolojik tarihöncesinden ve onun mikro-makrokozmik dünya görüşünden, genel bir kimliğin süsleme sembolü olarak kalan ve kendi şiirimizde bile benzetme olarak işlev gören çeşitli metaforlar, sanatın en ilkel biçimlerine ışık tutar: süsleme ve müzik. Bunların her ikisi de biçim ilkesi olarak ritme sahiptir ve ritim müzikte zamansal, süslemedeyse mekânsal tekrar olarak kendini gösterir. Bu nedenle müziği saf bir zamansal metafora, süslemeyi ise mekânsal metaforun aşırı bir örneğine benzetebiliriz. Gelişmiş biçimlerinde bunlar, mecazi dilden çok daha açık bir şekilde metaforun temel özünü, yani *sonsuzluğa yayılmayı* sergiler. Zira dilin metaforları yalnızca şimdiki zamanla ilişki kurarak geçmişi koruma ve hatırlamada başarılı olurken, ritmik süsleme, resim veya müzikte soyut biçimde tüm geçmişi geleceğe bağlama eğilimindedir, çünkü ritmik bir çizgi veya ses dizisi prensipte sonsuza kadar devam ettirilebilir. Belki de bu noktada, dil metaforunun biçimlerindeki farklılıklarla, onların canlandırdığı belli geçmişle ilişki içinde önceki tartışmamızdakinden daha belirgin bir şekilde ilgilenebiliriz. Homeros'un mekân metaforları, halkının bozulmamış kolektif bir

16 *Verism: Gerçekçi ve objektif stil. ç.n.

çağını saptamayı amaçlar ve sonuçta, bu metaforlar biçimsel olarak bile, ilkel soyut sanatın katı ritmine sımkısı bağlıdırlar: örneğin, asla yeknasak olmayan altı ayaklı dize ölçüsünü düşünün. Proust'un zamansal metaforu bireyin kişisel geçmişini hatırlamaya çalışır, bu nedenle hazır şiir dilini kullanmaz, onun yerine tuhaflık ve hatta bunun da ötesinde keyfilik noktasına varan kişisel bir ifade tarzı yaratır ve bu tarz haklı olarak nevroz kurbanının çarpık düşünce tarzlarına benzetilmiştir. Shakespeare'in dinamik metaforu ise bu açıdan diğer ikisinin tam ortasında kalır, çünkü bu yazar kendi kişisel sorunlarını ulusunun ve tarihin sorunlarıyla ilişkilendirmeye çalışır. Bu, onun, dönemlerden bağımsız olarak, zaman zaman Homeros havası taşıdığı efsanevi ve tarihî materyale olan eğilimini açıklar. Ancak bu zaman karmaşası şairdeki bir ihmalden değil, şiirsel etkiyi bozmaktan ziyade güçlendiren şiirin temel bir özelliğinden kaynaklanır, talihsiz şairi tarihsel bir kaynak olarak kullanmakta ısrar etmediğimiz müdettçe. Macbeth'in ya da Kleist'taki Hermann savaşının anakronizmleri şimdiye değin hiçbir izleyicinin keyfini kaçırmamıştır.[17]

Bu arasözden, müzik ve süslemede bulduğumuz metaforun ritmik prototipine geri dönersek, bu ilkel sanat biçimlerinde ortak olan sonsuzluğa potansiyel uzamanın, mükemmel bir ebedileştirme dürtüsünü ifade ettiğini kavrarız. Çizgideki süsleme ve müzikteki melodi, yalnızca zaman ve mekânda görülenin veya hissedilenin soyutlaması değil, aynı zamanda sonsuzun, bir durumda mekânsal formda, diğerindeyse zamansal formda kısaltmasıdır. Dalga çizgisi ya da bir kıvrım aynı türden sonsuz bir diziyi temsil eder ve ilkel enstrümanların monoton ritmi onu zamanal olarak ifade eder, tıpkı Wagner'in "sonsuz melodisi"nde olduğu gibi; sonsuz bir bütünlüğün mekânsal veya zamansal açıdan sınırlı olan kısmi bir sembolle bu şekilde temsili, birey ve türün biyolojik ayrımına ve mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki kozmik ilişkiye tekabül eder; keza aynı şey söz için de geçerlidir. Nitekim söz, *içerik* bakımından birçok nesiller veya çağlar boyunca meydana gelen anlam değişikliklerini yoğunlaştırır; *biçim* bakımından ise insanda yüceltilmiş olan asli hayvan çığlığını sembolize eder.

Dans ise sonsuzluğun zamansal ve mekânsal ritimlerinin bir kombinasyonunu temsil eder; burada daire, yeniden doğuş kavramını mükemmel şekilde sembolize eder; uzamdaki çizgi zaman içinde kendine döner. Oyun

---

[17] Bkz. benim makalem: *"Das Volksepos, II. Die dichterische Phantasicbildung." Psychologische Beiträge zur seiner Entstehung* (*Imago*, V, 1917).

bahsinde dansa bir miktar ışık tutmuştuk zaten ve burada dansı sadece zaman ve mekân ritimlerinin bir kombinasyonu olarak ele alıyoruz. Bu ebedi yeniden doğuşun çizgisel simgesi olan daire, erken sanatta büyük önem taşıyordu ve tunç çağında özellikle spiralle birlikte hemen hemen tüm süslemelerde yaygınca kullanılıyordu; daire, yalnızca sanatsal açıdan değil, bize göre ideolojik açıdan da sanatın yüksek bir gelişimini temsil eder, her ne kadar belki de bir malzeme olarak tuncun özelliklerinin bununla bir ilgisi olsa da. Her hâlükârda, öncelikle ilkel süsleme hakkında daha net bir fikir edinmeliyiz: Etnolog Heinrich Schurtz tarafından kısa ama değerli bir monografide incelenen bir konudur bu. Özellikle kuzeybatı Amerika Kızılderilileri arasında ama aynı zamanda Melanezya ve Güney Denizleri'nde "gözün süsü ve bununla ilgili konuları" (Leipzig, 1895) ele alan Schurtz, bizim görüşümüzle tamamen uyumlu olan şu sonuca varır.

> Göz süslemesi son tahlilde totemik figürlere kadar geri götürülebilir ve bu nedenle kökenini ne boş eğlencelere ne de harika bir güzellik duygusuna borçludur; o, insanların manevi yaşamıyla yakından bağlantılıdır ve bu yaşamdan doğar (s. 25).

Bu bağlamda Schurtz'un izlediği göz süsündeki gelişim çizgisini takip etmek sadece ilginç değil, aynı zamanda önemlidir. Schurtz bunun baş (veya yüz) süslemelerinden geliştiğini gösterir ve bu ikinci süslemelerin izini bilindik totem direklerine kadar götürür. Bu direklerde çömelmiş veya oturur pozisyonda üst üste binmiş bir dizi figür yer alır ve bazen bu figürler gayet stilize edilmiş "insan, hayvan veya mitsel formlarıdır." Tüm figürün, onun temel bir organına –bu durumda göz– gitgide daha çok "soyutlanmasından" yalın ve apaçık göz süslemesine ulaşılması, sadece süslemenin "sembolik" karakterini doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda hayvandan (totem) tüm insan aracılığıyla (ata) çehreye (baş) kadar uzanan aynı gelişim çizgisini şaşırtıcı bir netlikle gösterir. Son olarak, insanın en son ve en yüksek soyutlaması olarak –neredeyse onun ruhunun diyeceğim– gözü kalır ki Kızılderililer için olağanüstü bir öneme sahiptir (bkz. kartal totemi).[18]

Schurtz'un da gösterdiği gibi, Güney Denizleri'nde de yaygın olan bu göz süslemesinde güneşin, medeni halkların kozmogonilerinde olduğu gibi, bir şekilde makrokozmik gözün rolünü oynayıp oynamadığı sorusunu

[18] Daha önce, salt psikolojik bakış açısından hareketle, bu totem direklerinin anaerkil ve giderek gelişen babaerkil ölümsüzlük ideolojilerinin çatışmasını somutlaştırdığını öne sürmüştüm.

cevapsız bırakacağım. Yüksek kültürlerin –Çin, Fars ve Alman– sanatsal gelişiminde, kitonyan hayvan kökenine dava evvel değindiğimiz spiralin de güneşle ilgili bir anlamı vardı.[19] Ancak, kendine dönen ama yine de devam eden güneş yılı olarak spiralin bu makrokozmik tezahüründe, hayvani fanilikten ölümsüz yeniden doğuşa doğru aynı ideolojik yükselişi fark edebiliyoruz; bu yükselişin tüm sanatsal yaratımlarda temel dürtü olduğunu daha önce göstermiştik. Bu psişik gelişme ilkesini spiral açısından açıklamak özellikle heyecan verici olurdu (üstelik bunun için elimizde yığınla malzeme var), çünkü bu şekilde çeşitli olası açıklamaların uyumlu bir uzlaşısına varabiliriz. Bütün otoriteler spiralin aslında "organik" bir süsleme olduğunu kabul ederler ama yılandan yola çıkan hayvan yorumu ile filizden yola çıkan bitki yorumu arasında seçim yapmakta bir tereddüt söz konusudur. Onun bağırsak (iç organ) motifinden doğduğu yolundaki kendi çıkarımımız, organik anlama zemin sunmaktadır, her ne kadar bu durumda elimizde olan şey bir hayvan veya bitki gövdesinin taklidi değil, ilk ölümsüzlük sembolü olarak yılanın sanatsal yolla dâhil olduğu kitonyan hayvan ilkesinin bir temsili olsa da. Girit'teki Kamares vazolarında doruk noktasına ulaştığını gördüğümüz spiralin bitkiye benzeyen stilizasyonu, salt estetik bir etkiyi temsil eder, her ne kadar dinsel etkiler de kuşkusuz belirleyici bir rol oynasa da.

Neolitik çağın başlangıcında rastladığımız organik spiral motifinin böyle geometrik hâle getirilmesini anlamak için, kıvrımlı spirali taşıyan kaba dönmeliyiz.[20] Ön çalışmalarını incelemiş olduğumuz bu seramik konusu, süslemenin kökeni ve gelişimi meselesinden, onun *amacı* meselesine uzanır. Çoğu otorite, süslemeyi esasen amacı itibarıyla daha büyük bir bütüne tâbi bir şey olarak (Schurtz) ya da aslında tüm anlamını ilişkili olduğu nesneden alan bir şey olarak (Scheltema) değerlendirmekte hemfikirdir; ancak bu amacın ne olduğu konusunda önemli görüş ayrılıkları vardır. Öte yandan süslemeye ilkin bedende göründükten sonra vazolarda rastladığımız için, kap formunun anlamını yerli yerince irdeleyebiliriz. Şimdi, bu formun insan bedeni esas alınarak modellendiği tartışma götürmez ve daha önce belirttiğimiz gibi, tüm insan sanat biçimlerinin kökeninde yatan aynı

---

[19] Ayın evreleri de belirli bir süsleme için model teşkil etmiş gibi görünüyor (bkz. Fuhrmann: *Der Sinn im Gegenstand*).

[20] Hörnes (*Urgeschichte der Kunst*, s. 293 ve devamı), tüm neolitik üslupların başına kıvrımlı spiral kapları koyar. Spiralin en iyi anlatımları Schuchhardt ve Scheltema bulunur.

gelişme ilkesini açığa vurur: vazo önce alt gövdeyi, sonra bütün gövdeyi (vazonun boynu ve omzu) ve son olarak başı (ağız ve kulaklarla birlikte) işaret eder. Nitekim tekerleğin icat edilmesinden binlerce yıl önce, çanak çömlekler sarma tekniğiyle yapılıyordu; Fuhrmann bu teknikte bağırsakların yapısının taklit edildiği görüşünü savunur. Scheltema da çömleğin insan açısından önemini ortaya koymamış olsa da seramik süslemenin gelişimini beden süslemesinin bir devamı olarak görmüş ve onu ana konumuzla yeniden ilişkilendireceğimiz bir noktaya kadar adım adım incelemiştir. Nitekim daha ilk denemesinde ("Zur Lehre vom Ornament"[21]) şu sonuca varmıştır: Başlangıçta onu taşıyan vazonun temel bir bileşeni olan süsleme, sonunda, vazodan ayrıldı, tıpkı bedenden ayrılan ruh gibi. Bununla birlikte Scheltema ruha inancının genel kültürel anlamını da kabul eder:[22]



Eski (Yukarıda) ve Yeni (Aşağıda) Bronz Çağının Spiral Süslemeleri
(Apaçık naturalist yılan süslemesi eski spiralden türetilmiştir.)

[21] *Zeitschrift für Aesthetik*, XV (1921). Sonraki kitabı daha önce belirtmiştim.

[22] Kendisi söz arasında da olsa bronz çağında ölüyü gömmekten yakmaya geçişe değinir (*Altnordische Kunst*, s. 118).

Ruhsal bir biçim olarak süslemenin taşıyıcısının doğal bedeninden kurtuluşu, ruhun bedenden azade olmasını, yani ruhun bağımsızlığına beslenen inancı ima eder.

En eski ve en yaygın süslemelerden biri olan spiral söz konusu olduğunda, bu görüş, yaratıcı bir dönüşüm süreciyle vücudun en geçici organı olan bağırsaklardan sonunda ölümsüz ruhun soyut resmine ulaşıldığı yönündeki kültürel-psikolojik görüşümüzü şaşırtıcı şekilde doğrular. Ve bu yaratıcı dönüşümde, sanatsal biçimler yardımcı ya da salt açıklayıcı bir rol oynamaz, bilakis üretimin asıl kaynağıdır, çünkü onlar olmadan hâkim ruh kavramının somutlaştırılması mümkün olmazdı. Şu hâlde bu noktada, bu kavramlar dizgesi ile modern sanatçı tipini psikolojik açıdan incelerken ulaştığımız görüş arasındaki bir bağlantı söz konusudur; o da şudur ki, yalnızca bireysel değil, muhtemelen tüm kültürel gelişimde de sanatsal üretkenlik kişinin kendi insan bedeniyle başlar ve ruhla donatılmış bir kişiliğin yaratılmasına ve sanatsal oluşumuna yükselir.

Vücudun renkli boyanmasından veya hayvani yapılarla (tüyler, deniz kabukları vb.) süslenmesinden doğrudan doğruya dar anlamıyla dekorasyona doğru bir gelişim yaşanmıştır; bu gelişim kültürel tarihin çok ilginç bir bölümünü oluşturur.[23] Sabit vücut süsü, gerçek bedenin bir vurgusu olarak hemen etkisini gösterirken, asılan veya uygulanan süsler sadece dekoratif amaçlara hizmet eder. Ne var ki, bu süslemenin bile sembolik bir anlamı vardır ve bu anlam içinde, ilkel amaç onun kadar eski ideolojiyle kaynaşarak varlığını sürdürür.[24] Ancak, Scheltema'nın kesinkes kanıtladığı *beden resminin* pratik amacından ayrı olarak, burada bizi ilgilendiren husus, en azından hayvan süslemelerinin eklenmesi söz konusu olduğunda, bize artık herhangi bir sorun yaratmayacak olan ideolojik önemdir; zira Kızılderililerin hayvan dansları ve Busmanlar'ın av törenleri şunu açıkça kanıtlar ki, süslemeyle başarılan düşmanı korkutma ya da dostları cezbetme amacı, hayvanla tam veya kısmi özdeşleşmeyi içermektedir. Ancak bu özdeşleşme, güç veya üstünlük elde etmek gibi yalnızca dışsal bir amaca sahip değildir, törende veya maskeyle taklit edilen hayvanla kurulan animizm öncesi bir özdeşliğe bağlıdır. Diğer süslemelerin tüyleri veya derileri

---

23 Bkz. E. Selenka: *Der Schmuck des Menschen* (1900).

24 Süslemenin kökenini daire kavramına dayandıran Fuhrmann'ın aydınlatıcı yorumlarına bakınız (*Neu Guinea*, s. 15 ve devamı); böylece makrokozmik ideolojiler (güneşin yörüngesi, altın) mikrokozmik ideolojiler (insan yaşamı, ölümsüzlük) ile bir bütün içinde kaynaşmış halde ortaya çıkar.

söz konusu olduğunda bu özdeşleşme kesin ise, o zaman dövmede vücudun sanatsal olarak resmedilmesinin aynı ilkeyi ne derece daha yüksek bir düzeyde temsil ettiğini sormakta haklıyız; zira dövmede insan en azından bir ölçüde kendini hayvandan özgürleştirmeye ve kendi kişiliğini bizzat kendisi yaratıcı şekilde süsleyerek bağımsız hale gelmeye çalışır. Şayet durum böyleyse, bu ilkel resim (bugün bile dişil dünyada izlerini taşıyan), yalnızca pragmatik ve mimetik teorilerin varsaydığı anlamda değil, aynı zamanda insanın doğaya ve onun amaçlılığına olan bağımlılığından kendi kendine kurtuluşunun psikolojik anlamında bir benlik anlamında da sanatsal etkinliğin kökeni olur.[25] Şarkı ve danstaki kökleriyle birlikte müziğin de saf bir vücut sanatı olduğunu[26] ve ancak daha sonraları matematiğin etkisi altında soyut bir sanat pratiğine dönüştüğünü de eklersek, burada yine beden ve organlarının ritmik şekilde süren tekrarından, kürelerin müziğinin kozmik ölümsüzlüğüne yükselen sonsuz melodiye varan yolu buluruz.

Şimdi, süsleme ve müzikteki biçim meselesi üzerine bu özel inceleme, Yunan sanat ideolojisi ile onun tüm öncülleri arasındaki temel farkla ilgili başka perspektifler de önümüzde açar. Özellikle Yunan için hayli önemli olan Mısır kültürü söz konusu olduğunda, bu fark sadece niceliksel değil, aynı zamanda özünde nitelikseldir. Mısır kültürü ve özellikle sanatı mekânsal ve sözsüzdür, Yunan ise zamansal ve belagatlidir; bu anlamda sadece dinsel açıdan değil, her açıdan Mısır bir ölüler ülkesiyken, Yunan yaşayanların ülkesiydi. Karanlık mağaramsı tapınakları ve geniş yeraltı piramit mezarlarıyla Mısır mimarisi bile bu kitonyan "yeraltı tarzını" sergiler; oysa başlarını gururla göğe kaldıran ve tanrılara karşı sözleri ve eylemleriyle savaşan Yunanlıların tapınakları yüksek tavanlı ve havadardır. Mısırlıların hayvan başlı tanrı ve insan figürleri dilsizdir. Zamansal öğe, Lessing'in

---

[25] Daha sert iklimlerde dövmenin yerini alan giyimin elbette insanı doğadan bağımsız kılma amacı vardır. Nitekim Joest de şunları söylerken muhtemelen bunu kastediyordu: "Bir insan ne kadar az giyinirse, o kadar çok dövme yapar, ne kadar çok giyinirse de o kadar az dövme yapar" (a.g.y., s. 56). İlkel bir resim tarzı olarak, aslında Taylor'ın kabul ettiği anlamda resimli yazının temel başlangıcı olarak dövme, başka bir yerde tartışılmıştır.

[26] Robert Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie* (Leipzig, 1913) adlı kitabında ayrıca ilksel çığlıkların seslendirilmesinde müziğin ilkel süsleme kökenini vurgular. Üç aşamayı ayırt eder: ilki, ilkel altyapı; ikincisi, orijinal estetik gruplandırma (simetri, paralel hareket); üçüncüsü, süslemeden melodi oluşumuna uzanan arkitektonik etki. Ayrıca dans ve müzikteki zamansal ritmin süslemeyle ilişkisi üzerine Scheltema'nın ilginç eleştirel yorumlarına bakınız (a.g.y., s. 54, n.).

Laocoon'unda haklı olarak Yunan estetiğinin özü olarak gördüğü Yunan heykelinin dinamik devinimini açıklar. Mitteki hareketli ve belagatli bu Yunan ideolojisi, Doğu kültürünün yanı sıra ilkel kültürün de tamamen bağlı olduğu kozmik zamana karşı kapsamlı bir zaferde ve dinamik –yani saf insani– zamansallığa vurguda karakteristik ifadesini bulur; bu vurgu pratikte düşüncede ve sözde, teoride matematiksel formülasyonda, sanatta ise müzik ve heykelde ifade edilir. Mitlerde eski doğa tanrıları öldürülür, kozmik zamanın baskısı yenilir ve yeni gökyüzü tanrısındaki kitonyan ve hayvani bütün kalıntılar şiddetle ortadan kaldırılır. Eski gökyüzü tanrısı Uranüs, insanın zaman kavramının sembolü olan Kronos tarafından hadım edilir ve bundan böyle Kronos hüküm sürer.[27] Eski doğa ilkesinin bu şekilde yenilgiye akıldan kaynaklanır; ve zafer, güçten ziyade kurnazlıkla kazanılır. Nitekim, Prometheus, Oidipus ve Odysseus gibi Yunan kahramanlarında ortak erdem kurnazlıktır, ama kurnazlık aynı zamanda onları yıkıma da sürükler.

Eğer bizim düşüncemiz doğruysa, farklı sanat ideolojilerinin gelişimini de belirlediğini tespit ettiğimiz iki kültürel gelişim çizgisi arasında bir bağlantı olmalıdır. Birincisi, esasen mimariden doğup gelişen kitonyan yeraltı dünyasından veya karın kültüründen, İlham Perileri'nin gerçek sanatlarını –dil, şiir ve müzik– üreten göksel üst dünyaya veya kafa kültürüne doğru bir gelişme vardır. İkinci olarak, mekânsal ve dinamik biçimden zamansal biçime uzanan bir gelişim çizgisi vardır. Asıl biçim meselesi birinci gelişim çizgisinde yatar; bu çizgi çirkin ve reddedilmiş bir içeriği, duruma göre mekânsal, dinamik veya zamansal olarak tezahür eden ve hayranlık uyandıran güzel bir biçime dönüştürür. Ne var ki, Kantçı anlamda bu son biçim kategorileri kültürlerde zaten verilidir: örneğin,

---

[27] Kronos'un zamantanrısı olarak bu şekilde kavranışı, sesin Yunan *χρονος* ile benzerliği nedeniyle göründüğü kadar açık değildir. "Kronos"un etimolojisi, dil ve mitsel çalışmalarda en çok tartışılanlar konulardan biridir: "zaman" yorumunun karşıtları tarafından Frig veya Pelasg kökeni ileri sürülmektedir. Ancak Yunanlıların "Kronos"u "Chronos"a çevirdikleri ve orijinal anlamı ne olursa olsun tanrıyı bir zaman tanrısı olarak kabul ettikleri veya yorumladıkları kesindir. Orfik Pherecydes zaten Zeus'u zamanın babası olarak görüyordu ve Stoacılar daha sonra zaman kavramını derinleştirmeye ve mit yardımıyla fiziksel olarak yerleştirmeye çalıştılar (Roscher: "Kronos", *Etym.*). Bu tartışma, başka tartışmalar gibi, bana tarihsel olarak çözümsüz gibi görünüyor; mesele sadece ruhsal kavramlar temelinde açıklanabilir; yani, varsaydığımız gibi yükselme süreci, Chronos'un bu etimolojik evrimine de yansır. Dolayısıyla bizim görüşümüz tanrının zamansal önemini destekler ve açıklar; buna karşın onun desteğine ihtiyaç duymaz.

Mısır'da sözsüz, statik mekânın, Yunan'da ise belagatli, dinamik zamanın mükemmelliğine tanık oluruz. Ancak (düşük) içeriğe karşı kazanılan ruhsal zaferden kaynaklanan gerçek sanatsal biçim, dar anlamda psikolojik bir sorundur. Biçim, bu içsel biçimin maddi ifadesini elde etmek için harici bir nesneyi kullanan içsel süreçlerin kendiliğinden somutlaşmasını temsil ediyor gibi görünmektedir. Başka bir deyişle, örneğin doğanın (mesala hayvanın) reddedilmesinde olduğu gibi, insanın hayata karşı içsel tutumundaki bir değişikliğin ifadesi olarak biçim önce gelir; bu reddiye, yeni bir psişik dinamizmi üretir (veya varsayar); bu dinamizm nesnelerin şimdi görüldüğü ve sunulduğu biçime "işlevsel olarak" uyarlanır;[28] böylece yılan artık bağırsakları değil, güneş spiralini temsil eder. Dolayısıyla biçim kolektif irade-ideolojisi, içerik ise yaratıcının kısmen bağımsız irade-psikolojisi tarafından belirlenir. Biçim ve içerik, özellikle en güzel eserde derinlemesine birleşebildiği için, bu birlik iki karşıtlığın uyumlu bir birleşiminin sonucu gibi görünür: yalnızca biçimin üslupta kolektif olarak verilmesi bakımından değil, aynı zamanda güçlü ve etkili bir biçimin genellikle zayıf bir içeriği telafi etmesi ve bunun tersinin de geçerli olması bakımından da; zaten içerik her durumda bir özgür seçim meselesidir (ve bu nedenle sanatçının kendisinin öznel seçimi meselesidir).

Sanat biçimlerinin doğuşunun bir analiziyle ulaştığımız görüş, yani biçimin o sırada hüküm süren belli bir insan ideolojisinin kendiliğinden sunulmuş ifadesi olduğu görüşü, Grosse, Scheltema, Sydow gibi belli sanat tarihçilerinin, vücut süslemesinin dekoratif eşyaların süslemesinden önce geldiği ve ikincisinin, sanatını birincisinden devraldığı yolundaki düşüncelerinden destek ve öngörü kazanmaktadır. O hâlde kültürel ideolojilerin estetik biçimleri keşfi, aynı öznel sürecin yüksek bir nesnel düzeyde sürdürülmesi ve geliştirilmesidir. Beden sanatında, biçim ve içerik hâlâ büyük ölçüde bir iken, diğer uçta, son derece farklılaşmış modern sanatımızda, bu ikisi arasında bitmeyen bir çatışma devam etmektedir: sanatçı ile malzemesi arasında malzemeyi biçime indirgeme mücadelesi ya da malzemeye yeni bir yolla hükmedecek yeni biçimler bulma mücadelesi. Burada, bireysel sanatçının rolünün bizim için yeniden önem kazandığı bir noktaya geliyoruz; yaratmaya yönelik insan itkisinin psikolojik oluşumunu zaten analiz ve onun tüm kültürlerde ortak olduğunu göstermiş ve ondan doğan özgül

[28] Bu terimler, H. Silberer tarafından, onlarla soyut düşünce süreçlerinin resimsel ve somut temsilinin sürdürüldüğü psikolojik olguları tanımlamakta kullanılmıştır.

biçimlerin ve onunla bağlantılı ideolojilerin kolektif olduğunu belirtmiştik. İlkel sanatta hem biçim ilkesinde hem de bir din ve kült meselesi olan içerikte ideolojik olarak ortaya çıkan kültürel yaratma dürtüsü kolektiftir. Bu sanatın pratiği kendiliğindendir ama hayati bir öneme sahiptir: zira onsuz ne daha fazla gelişmenin ne de yaşamın mümkün olabileceği hakikaten etkili bir kültürel faktördür o. Şayet modern sanatı eldeki hazır bir karşılaştırma olarak ele alırsak, gerek biçimin gerekse içeriğin giderek daha öznel hâle geldiğini ve temelde hâlâ aynı olan yaratma dürtüsünün giderek sanatçıdaki bir bilinç meselesine dönüştüğünü fark ederiz. Ama öznelliğin, en bireysel sanatçıların bile geçemeyeceği belli bir sınırı vardır; ve bunun da iki nedeni vardır: birincisi, temelde her zaman aynı olan yaratıcı dürtünün, benzer bir biçim ilkesini, daha doğrusu biçimlendirme dürtüsünü ima etmesidir; ikinci neden ise, eğer eser genel bir etkiye sahip olacaksa, genel insani anlama sahip kolektif bir içeriği manipüle etmesinin gerekli oluşudur. Dolayısıyla, öznel olarak sanatçıda yaratıcı bir dürtü vardır ve bu bireyde alt benlik ile üst benlik arasındaki çatışmadan doğan bu dürtü, kültür tarihinde hayvani ilkenin ruhsal ilkeye adım adım yenilişinde izlerini sürdüğümüz şeye tekabül eder. Bu dürtü, alt benliğin üst benlik tarafından iradi kontrolüne ve tahakkümüne yönelik çatışmanın unsurlarını içerir; sanatta fiilî zafer, öncelikle çatışmayı sınırlayarak ve düzenleyerek sona erdirmeyi amaçlayan ve iradeye benzeyen biçimlendirme dürtüsüyle kazanılır. Bu biçimlendirme dürtüsü, kültürel gelişme sırasında benzer çatışmalar tarafından üretilen ve çoğu durumda kendi özel içeriklerini taşıyan kolektif geleneksel biçimleri arar ve önce onları bulur. Kolektif olarak aktarılmış ya da baskın biçimler, sanatçının kendini bireysel benliğinin dışında bir ilkeye ne ölçüde olursa olsun tâbi tuttuğunun kabul ederek üslup dediğimiz şeyi oluşturur. Her ne kadar o kolektif olabilse de yine de insan tarafından yaratılmış bir kolektivitedir ve doğanın öngördüğü bir şey değildir. Bizim önceki taklit ideolojisi formülasyonumuz burada da yerine oturur, çünkü biz taklidin olanca önemini teslim ederken, onun basitçe doğayı kopyalama meselesi olmadığını, insanın kendi anlamına (makrokozmos-mikrokozmos) uygun şekilde doğayı yorumlayarak veya değiştirerek temsil etmesi meselesi olduğunu göstermiştik.



Çin'den Metal Rölyef (İnsan bedenindeki güneş spirallerine dikkat edin.)

O hâlde sanatçı, alt ve üst benlik arasındaki kadim çatışmayı hâlâ çok yoğun yaşayan bir tipi temsil eder; öyle ki bir çözüm bulmak için, geçmiş nesillerin dinsel, sanatsal ve sosyal kurumlarıyla (oyunlar, spor) kurumlarla ilişki içinde yaratmış olduğu ve şimdi elde hazır bulunan kolektif biçimlere başvurmaktan geri duramaz, Bu biçimleri elbette bir ölçüde kullanır ama kalabalıktan biri olarak pasif şekilde de değil de bir birey olarak aktif şekilde. Böylece, potansiyel olarak eski kültürlerin çatışmasına tekabül eden kendi iç çatışmasında sanatçı, içgüdüsel olarak –daha sonra, belki de bilinçli olarak– kolektif biçimlerin kendisini haklı çıkarmasının ve özgürleştirmesinin peşindedir ama aynı zamanda kolektif (maddi) bir içerik de arar, aynı anda kişisel özgürlüğünü ve kolektif etkiyi elde edebilmek için. Bu durum, Mısır sanatının ve hatta kısmen Yunan sanatının dinsel içeriğini açıklar (her ne kadar ikincisi önemini insancıllaştırma eğilimine borçlu olsa da); ayrıca Hristiyan sanatçıların İncil'in konularını seçmesini ve genelde

tarihî konuların seçilmesini de açıklar. Kültürün kalıtımına ilişkin bu bakış açısıyla, münferit sanatçının, her hâlükârda büyük sanatçının, belki illa koronlojik olmasa da birbirinden ayrı evreleriyle kolektif sanattan bireysel sanata ilerleyen evrimi bizzat şahsında en azından potansiyel olarak tekrarlaması gerektiği açıklık kazanır; ancak bu kolektif biçimlerin ve içeriklerin sanatçının şahsında zaptedilmesi sayesinde büyük ustaların sahiden yetkin eserleri yaratılmaktadır. Ayrıca, büyük sanatçılara verilen değer, zamanlarının egemen ideolojisine bağlıdır; eğer o ideoloji hâlâ kolektif ise sanatçı da kolektif unsurları en saf ve en canlı hâliyle ifade etmiştir, zamanının en büyüğü ve gelecekte onun en iyi temsilcisi olarak kabul görecektir. Öte yandan, eğer genel ideoloji, Rönesans döneminde ve onu takip eden "deha çağı"nda olduğu gibi, bireyci eğilimlerle iç içe geçmişse, en büyük sanatçı, bu bireyselleştirilmiş kolektif ideolojiyi en saf hâliyle somutlaştıran kişi olacaktır, yani o, kişiliğinin ya da (kolektif terimle konuşursak) bireyciliğin damgasını geleneksel biçimlere en belirgin şekilde vurmuş kişidir. En yüksek sanatçı tipi, kolektif değerler üretebilmek için kendi içinde insanlığın tipik çatışmasını kullanabilen kişidir; bu kolektif değerler, prensipte aynı çatışmadan kaynaklandıkları biçim ve içerik açısından geleneksel değerlere benzese de yine de bireyseldir; ve bu kolektif değerlerin yeni yaratımları, çağının temsilcisi olan sanatçının kişisel ideolojisini sunar.

SANATÇININ SANATLA KAVGASI

Onu söylemek için yaratıldık, ona sahip olmak için değil.
Flaubert

Sanatsal üretimin altında yatan çeşitli ulusların ve çağların kültürel ideolojilerini ele aldığımız bu son halk psikolojisi bölümleri, bizi baştaki meselemize, yani sanatçının kendi zamanının sanat ideolojisiyle ilişkisine geri getirdi. Meseleye sanatçı psikolojisi açısından yaklaşarak işe başlamış ve orada yaratıcı kişiliğin, kültürünün sağladığı sanat ideolojisini kullandığını söylemiştik; ancak kültürel sorular üzerine yaptığımız sonraki tartışma öncekiyle neredeyse zıt başka bir görüşe yol açtı. Zira bu bakış açısından bakıldığında birey, kişiliği ne kadar güçlü gelişmiş olursa olsun, daha ziyade toplumun kendi kültürel ideolojisini ifade etmek için kullandığı bir araç olarak göründü. Bu, hiçbir surette yeni bir anlayış değildir, çünkü "dehayla ilgili "çevre" teorilerinde baş rol oynamıştır; ama burada tartışmak istediğimiz yeni sorun, sanatçı kişisinin, bir yandan kendi bireysel yaratıcılığını haklı çıkarmak için kullandığı, diğer yandan ise kişiliğinin tüm gücüyle karşı çıktığı hâkim sanat ideolojisine karşı bu ikili tutumudur. Sanatçı ile sanat arasındaki bu çatışma, yaratıcı sürecin de anlaşılmasında kültürel sanat ideolojisinin bireysel eser üzerindeki olumlu etkisi kadar önemlidir; bu çatışma, bireyin her türden kolektif etkiye karşı savunmacı tepkisinde kendi toplumsal benzerini bulur; ve bireyin ancak sınırlı ölçüde kaçabileceği, bireyleşme ile nesil arasındaki çatışmada ise biyolojik temelini bulur.

Dolayısıyla, biçimlendirmeye yönelik ideolojik sanat iradesi ile sanatçının insani sanat istenci karşıtlık içindedir ve bu çatışmadan kaynaklanan sanat yapıtı, kültürel gelişimin farklı dönemlerinde, kişisel veya kolektif iradenin gücüne göre farklılık sergiler. Güçlü olmakla kalmayıp aynı zamanda gayet katı olan genel bir ideoloji örneğini ele alalım. Margaret Murray'in çok iyi gösterdiği gibi,[1] Mısır sanatı, sanatsal buluş özgürlüğüne neredeyse hiç izin vermiyordu. Ne var ki bu, Mısırlı bir heykeltıraşın sanatçı olmadığı anlamına gelmez: tek bir figüründen en müthiş estetik etkileri elde edebilen Gotik taş ustası kadar o da bir sanatçıydı. Yine de Mısır sanatı, tüm orantı ve temsil kurallarının kesinkes belirlendiği katı bir sanat ideolojisinin olağanüstü örneğidir. Diodorus'un açıkladığı gibi, Mısır formları, Yunan'dakiler gibi dış görünüşe göre belirlenmedi; sonuçta Mısırlı sanatçılar sanatsal fikirlerine göre değil, çalıştıkları malzemeye göre sınıflandırıldı. Aslında heykeltıraşın yontusu da bu şekilde değerlendirilmiyor, belirli bir amacın yerine getirildiği bütün bir yapı olarak görülüyordu. Murray tam da bu zahiri özgürlük eksikliğini katı ve zorunlu bir çerçevenin sınırları içinde yaratmaya yönelik bireysel bir hırs uyandıran şey olarak değerlendiriyordu. Ama dışsal özgürlük ile içsel özgürlük arasındaki bu çatışma, tam da sanat ile sanatçı arasındaki çatışmadan kastettiğimiz şeydir; nitekim çok daha genel değerlendirmelerden yola çıkarak, bunun tüm sanatsal yaratımın temel dinamizmlerinden biri olduğu sonucuna varmıştık.

İkinci örnek olarak Yunan sanatını alırsak, burada da sanat ile sanatçı arasındaki aynı çatışmaya tanık oluruz: bireysel çatışmadan ziyade ulusal bir çatışma. Yunan sanatının Pers Savaşları'ndan İskender zamanına kadar uzanan klasik dönemi, bize Helenizmin, Doğu etkisinden büsbütün arınmış en yüksek ve en saf ifadesini sunar. Başka bir deyişle, burada kendine bağlı bir birlik içinde dışarıdan alınan bir sanat biçiminde iyice ustalaşan ve ona kendi ulusal özelliklerinin damgasını vuran birey değil, bütün bir halktı. Üstelik Yunan sanatı, yalnızca çok büyük, çok güzel bir sanat olduğu için değil, aynı zamanda çok Yunan olduğu için de epey yüksekte durur. Ayrıca, Rönesans dönemine bakarsak, orada, Hristiyanlığın komünal ideolojisine karşı işleyen bireycilikte, yalnızca İskandinav Gotik sanatına karşı değil, aynı şekilde Klasik (yani Yunan) sanat tarzına karşı da kazanılmış bir zafere rastlarız; bireysel dinamizmini hem Yunan güzellik idealine hem de Gotik'in soyut biçimlerine aşılayan Rönesans insanının güçlü

[1] *Egyptian Sculpture* (Londra, 1929).

kişiliği tarafından kazanılmış bir zaferdir bu. Rönesans sanatı özel konumunu, Klasik formu tekrar kullanıma sunmasına borçlu değildir. Rönesans sanatında hayranlık duyduğumuz şey, dinamik bir kişilik tarafından ona katılan yaşamdır; bu kişiliğe örnek olarak, eserlerinde pagan eğilimler ile Hristiyan eğilimler arasındaki içsel bir çatışmayı temsil eden vekendisiyle birlikte Rönesansın sadece tamamlanmakla kalmayıp aynı zamanda bittiği Michelangelo'yu gösterebiliriz.[2] Ardından, kilisenin zaferinden doğan Barok sanatının İskandinav Reformu üzerinden dünyevileşmesi gelir; başka şeylerde olduğu gibi, İtalyan kiliselerinin yeniden inşasında, İspanyol Cizvitlerinin başrolü oynadıkları bilinir.[3] Barokta hem pagan Rönesans hem de Hristiyan Gotik, o zamanının kilisenin baskın görkemi altında boğulur. Rokoko, nihayet, kilise Barokunun Fransız ruhu ve saire tarafından yenilgiye uğratılmasıdır.

Böylece, üslup adını verdiğimiz büyük kolektif sanat ideolojileri, yeni doğmuş bir ideoloji (dinsel, ulusal veya bireysel, yani deha) ile eski bir ideoloji arasındaki çatışmayı bir gelişim ilkesi olarak gösterir; bu çatışmadan eski ideoloji yenik çıkar. Sanatçının sanatla çatışmasıyla mikrokozmik düzeyde temsil edilen dünya görüşlerinin bu mücadelesi, kuşkusuz güçlü sanatsal şahsiyetler tarafından epey ileri noktalara taşınır ve yeni bir üslubun zaferine yol açar. Fakat hareketin başlangıcı kültüreldir, bireysel değil; kolektiftir, kişisel değil; sanatçı ancak kendi iç çatışması aracılığıyla, yaklaşan tavır değişikliğini başkalarından önce sezmek, onu daha yoğun hissetmek ve biçimsel olarak şekillendirmek için basiret, cesaret ve dinçlik kazanır. Ne var ki şimdiye kadar kendisine örnek aldığı eski ideolojilerden yavaş yavaş kendini kurtarmaktan daha fazlasını yapmalıdır; hayatı boyunca (genellikle hayatının doruk noktasında) çok daha sert bir çatışmaya girmeli ve çok daha belirleyici olacak bir özgürleşmeyi başarmalıdır: aynı zamanda, bizzat kendinin büyümesi ve gelişmesiyle güçlendirdiği zamanın hâkim ideolojisinden de kaçmalıdır, eğer bireyselliği onun tarafından tamamen boğulmamışsa. Gelgelelim bu, yalnızca bireyci çağlardaki

---

2 E. Lucka, Rönesans ile Gotik arasındaki bu çatışmayı şu kitabında anlatır: *Michelangelo. Ein Buch über den Genius* (Berlin, 1930).

3 Bkz. son açıklama: L. Collison-Morley: *Italy after the Renaissance. Decadence and Display in the Seventeenth Century* (Londra, 1930). Ayrıca sanat tarihi için son derece önemli olan, bu dönemle ilgili eski açıklamalara bakınız: W. Weisbach: *Der Barock und die Kunst der Gegenreformation* (Berlin, 1921) ve Wölfflin: *Rönesans ve Barok* (çev. Nihat Ülner ve Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık, 2018).

sanatçılar için geçerlidir ve o çağlarda bile yalnızca büyük sanatçılar için geçerlidir; zira onların büyüklüğü tam da kendilerinin ötesine, kendilerinin beslediği ideolojinin ötesine uzanmaktan ibarettir. Nihayetinde, deyim yerindeyse, figürlerini ham taştan yontan bir heykeltıraş gibi, kendilerinin de kabul ettiği kolektif ideolojiden kendi bireyselliklerini yontmak zorundadırlar. Bu kendini temsilde aslında sanatçı kendini bireysel olarak ebedi kılmaya çalışır ama daha acil neden, egonun kolektif olanda veya bireyin insan türünde tamamen yutulmasından kendini koruma dürtüsüdür. Her sanatçı tarafından tekrar tekrar verilmesi gereken bu sanattan kurtuluş mücadelesi, Rönesans ile *kültürel* ifadesini buldu; Rönesansta bireyci sanatçı tipi, deha kavramıyla kendini Gotik ve Klasik akımlar tarafından boğulma tehlikesinden kurtardı. Gerçekten de sırf kendini sanatçı olarak olumlu bir şekilde ortaya koyabilmek için, kadim beşerî çatışmadan doğan ideal biçimleri kabul etmek ve kullanmak zorundaydı; ama çok beğenilen Rönesansın kültürel önemi, Yunanistan'da daha yüksek bir düzeye çıkarılan Klasik biçimde değil, onu aynı şekilde anonim Gotiğin üzerine çıkaran bu bireysel zaferde yatmaktadır.

Bireyci tipin –insan ya da sanatçı olarak– bu iddiası ne kadar ileri giderse ve kolektif ideolojiler onu taşımakta ne kadar beceriksiz olursa (özellikle din söz konusu olduğunda), kültürlerin mücadelesi o kadar içsel hâle gelir ve büyük sanatçı nihayetinde onu, sanatsal gelişmede ve insani acılarda şahsen taşımak zorunda kalır. Dolayısıyla, sanatsal tipin özü bunda, yani bireysel mücadelesini, birey ile insan türü, kişisel ölümsüzlük ile kolektif ölümsüzlük arasındaki çatışmayı *ideolojik* bir biçimde aşabilmesinde yatmaktadır. Bu çatışmanın kendine özgü niteliği sanatçıyı, *sanatsal* bir ideolojiyi bu amaç için kullanmaya zorlar ya da bunu mümkün kılar. Zira gördüğümüz gibi, aynı temel çatışma, farklı bir tavırla, bireyin içsel düalizmini bilimsel ya da politik bir ideoloji aracılığıyla çözmesine yol açabilir. Bireydeki hangi unsurun bireysel çatışmanın bu veya şu ideolojiyle yürütüleceğini belirlediğini sorarsak, cevabı ancak şimdiye kadar izlediğimiz karşılaştırmalı yöntemi kullanmaya devam ederek bulabiliriz. Başka bir deyişle, sanat gibi sanatçı da yaratıcı kişilik ya da sanat ideolojisinin estetik standartlarına dair özel bir inceleme yoluyla değil, yalnızca bu ikisinin bir kombinasyonu ve diğer karşılaştırmalı yöntemlerle kavranmalıdır. Demek oluyor ki, kolektif sanat ideolojisini hesaba katmadan salt bireysel bir psikolojiyle sanatçıyı anlayamayız, ne de sanatçının psikolojisini ve onun temelinde yatan ve hem sanatın hem de sanatçının aynı derecede sebebi

olan asli çatışmayı hesaba katmadan kolektif sanat ideolojisinin gelişimini ve değişimini anlayabiliriz. Benzer şekilde, aynı temel mücadelenin diğer durumlarda bilimsel, politik veya diğer ideolojiler açısından nasıl ve neden yaşandığını anlamadan bu genel insani çatışmanın ve özellikle sanatsal yaratımın gelişimini kavrayabiliriz.

Mesleğin tüm uygulamalarını ve seçimlerini az çok etkileyen,[4] kişisel çatışmaların bu şekilde ideolojikleştirilmesini anlamak için çeşitli diğer yönlerini başka yerde ele aldığım kişilik gelişiminin en genel ilkelerine dönmeliyiz.[5] İnsan teki, en ilkel türden olsa bile (iyi ve kötü kavramı gibi) en başından itibaren bir tür ideolojiye sahip olmalıdır, yalnızca bu kavramlara dayanılarak inşa edilen toplumda kendi yerini bulabilmesi için değil, aynı zamanda, aksi takdirde kendi psişik gerilimlerini somutlaştırmak için onu bir ideoloji yaratmaya zorlayacak iç çatışmalardan kurtulabilmek için de. İç çatışmaların ideolojikleştirilmesi, bireyde, psikanalizin süreci açıklayamadan, ebeveynler, öğretmenler ve diğer ideal kalıplarla "özdeşleşme" diye adlandırdığı bir formda kendini gösterir. Başka bir yerde, bu özdeşleşmelerin güdüsünün, bireyin temel izolasyon korkusu olduğunu ve bunların sonucunun, bireyin, bu ideolojilere aracılık eden ve onları temsil eden kişilerden bağımsız olarak, çatışmasını bizzat kendisinin yönetmesi olduğunu göstermiştim. Ancak öğretmenlerin ve eğitimcilerin, ilk başta sundukları kolektif ideolojiyi kabul ederek kazandıkları bu içsel bağımsızlık, genellikle ergenlik zamanlarında bu kolektif ideolojilere karşı durur ve büyüyen birey kendini bağlı ve kısıtlı hisseder, tıpkı daha önce söz konsu ideolojilerin bireysel temsilcileri karşısında hissettiği gibi.

Egonun özgürleşmesi, beklediğimiz gibi, sanatçıda da gerçekleşir, ancak şu farkla ki, onun durumunda genel toplumsal ideoloji yerine sanatsal ideolojiyi benimsemek için zaman kaybedilmez. Ama bu durum önümüze şu soruya getirir: Sanatsal ideolojilerin başkalarında değil de belirli bireylerde böyle tercih edilmesini destekleyen şey nedir? Bu sorunun cevabını bulmakta bir ilerleme kaydetmek için sorunu daha dar bir çerçevede ifade etmeliyiz, çünkü genel toplumsal ideolojinin sanatçının yanı sıra diğer insanlarda, meslek seçimleri ve uygulamalarıyla özel hâle geldiğini, böylece genel ideolojiden özel ideolojiye dönüşün spesifik bir sanatsal sorun değil

---

4 *Modern Education* kitbımdaki "Vocation and Talent" bölümüne bakınız.

5 *Gestaltung und Ausdruck der Persönlichkeit* (1918), ve ayrıca *Wahrheit und Wirklichkeit* (1929) kitabındaki "Self and Ideal" bölümü.

de meslekî psikolojinin bir sorunu olduğunu anımsamalıyız. Bununla ilgili olarak, okuyucuya daha önce zikrettiğim diğer kitaplarda söylediklerime bakmasını salık veriyorum ve burada sadece mevcut bağlamda o kitaplarda önerdiğim yaklaşımı vurgulamakla yetineceğim; o da şudur ki, ortalama bir meslek sahibiyle karşılaştırıldığında sanatçı, deyim yerindeyse yüzde yüz meslekî bir psikolojiye sahiptir. Yani (daha önce giriş niteliğinde söylediğim gibi), yaratıcı tip kendini hemen bir sanatçı (ya da bazı durumlarda bilim insanı ya da başka biri) olarak adlandırır; bu dolaylı anlatım yerine şimdi şu izahı sunabilecek konumdayız: Sanatçı tipinde yaratıcı dürtü her zaman onun kendi egosuyla ideolojik anlamda ilişkilidir, yahut her hâlükârda bu süreç sanatçıda, ortalama bir insanda olduğundan çok daha yüksek seviyede ve tam kapasite işler ki sanatçı hakkında şöyle diyebiliriz: Sanatçı mesleğini icra etmez, mesleğinin kendisi *olmuştur*, mesleğini ideolojik olarak temsil eder. Zira sıradan bir insan, mesleğini esasen hayatını idame ettirmek için bir araç olarak kullanır ve ruhsal olarak da ancak insan toplumunun yararlı bir üyesi olduğunu hissetmesini sağlayacak kadar mesleğini yerine getirir; mesleği ne olursa olsun bu pek değişmez. Oysa sanatçının manevi varoluşu için mesleğine ihtiyacı vardır, tıpkı insanlığın ilk kültürlerinin sanat olmadan var olamadığı ve gelişemediği gibi.

Dolayısıyla sanatçı için mesleği bir geçim aracı değil, yaşamın ta kendisidir; ve bu durum sanatçının, asıl amacı para kazanmak olmadığı için hayatta karşılaştığı sıkıntıların yanı sıra üretken tipte yaratma dürtüsünden kaynaklanan aşk ve yaşamsal mücadeleleri de açıklar ve bunun tersi doğru değildr. Bu çatışma, genel insan dualizminin sanatçıda yoğunlaşmasından kaynaklanır, ancak kısa süre sonra dürtü ile irade arasındaki bütünüyle dinamik çatışma, sanat ile sanatçı arasındaki ideolojik bir çatışmaya dönüşür. Sanatçının gelişimindeki ilk aşama, onun "namzetliği" dediğimiz ve bireyin hâkim sanat ideolojilerinden birine tâbi olmasını işaret eden aşamadır; bu genellikle kendini, ideal model olarak tanınmış bir ustanın seçilmesinde gösterir. Sanatçı bu seçimi yaparak bir ideolojinin temsilcisi olur ve önce bireyselliği kaybolur, daha sonra başarısının zirvesinde, artık olgunlaşmış olan kişiliğini, bizzat kabul ettiği ve oluşmasına katkı sunduğu bir ideolojinin bağlarından kurtarmak için yeniden mücadeleye girişir. Kişisel ya da ideal bir özdeşleşmeden tüm bu özgürleşme süreci, sanatçıda (ve genel olarak üretken tipte) çok yoğun ve bu nedenle zorlu geçer, sadece artık daha güçlü bir kişiliğe sahip olduğu için değil, aynı zamanda sanatsal ideolojisi için daha güçlü bir özdeşleşmeye ihtiyaç duyduğu için de; özgürleşme

süreci bu nedenle özellikle karmaşıktır ve sanatçıyı sanatsal gelişimini ve tüm yaşamını tehdit eden o tehlikeli krizlere maruz bırakır. Lombroso'nun "delilik" teorisinin ve ona dayalı patoloji literatürünün nevroz diye akılcı bir yaklaşımla açıklamaya çalıştığı bu çatışmalar ancak ideolojik açıdan anlaşılabilir; ve onları böyle değerlendirdiğimizde, onlara dair içgörümüz derinleşir. Bu yaratıcı çatışmada büyük bir rol oynayan, yalnızca bir zamanlar kabul edilen ve şimdi aşılmış ideolojilerden bireysel kurtuluşa yönelik olumlu eğilim değildir. Yaratıcı suçluluk duygusu da burada önemli rol oynar ve bu duygu o ideolojilerin terk edilmesine karşı çıkar ve bireyi geçmişine sadakatle bağlamaya çalışır. Bu sadakatin karşısına da sanatçıyı ileriye, hatta kendi egosunun ve sanatsal kişiliğinin ötesine geçmeye iten kendi gelişimine olan sadakat talebi çıkar. Dolayısıyla sanatçının sanatla mücadelesi, gerçekte kolektif mücadeleye karşı bireysel mücadelenin ideolojik bir uzantısıdır; yine de üretken tip ile üretken olmayan tip, sanatçı ile nevrotik arasındaki farkı belirleyen şey tam da ruhsal çatışmaların ideolojikleştirilmesi olgusudur; zira nevrotik kişinin yaratıcı gücü, en ilkel sanatçınınki gibi, her zaman kendi benliğine bağlıdır ve bu gücü onda tüketir, oysa üretken tip bu salt öznel yaratıcı süreci nesnel bir sürece dönüştürmeyi başarır, yani söz konusu süreci ideolojikleştirerek kendi benliğinden eserine aktarır. Ayrıca sanatçıya, yalnızca değerli bir ideoloji inşa etmesine değil, aynı zamanda onu gerçek bir sanatsal başarıya dönüştürmesine imkân veren başka bir dinamik farklılık da yardımcı olur.

Nevroz üzerine yaptığım derin bir araştırma, hem üretken tipin hem de engellenmiş tipin ayırt edici bir özelliğinin, bu fazlalık ve eksiklik tiplerini ortalamadan ayıran şeyin, deneyimin bütünlüğüne yönelik aşırı güçlü bir eğilim olduğunu gösterdi. Ortalama insanın uyum sağlama becerisi, çok sayıda türlü türlü sorunlarıyla günlük yaşamımızın talep ettiği türden kapsamlı bir kısmi deneyim kapasitesinden ibarettir. Uyum sağlamayan tip, tüm kişiliğini, tüm benliğini, ne kadar önemsiz veya eften püften olursa olsun deneyimin her bir detayı üzerinde yoğunlaştırma eğilimindedir; ama bu sadece pratik açıdan imkânsız olmakla kalmayıp aynı zamanda ruhsal olarak da acı verdiği için (çünkü neticede korkuyu ortaya çıkarır), bu tip güçlü içsel kısıtlamalarla kendini tamamen tüketmekten sakınır. Şimdi nevrotik, sürecin bu noktasında durur, böylece kendini hem dünyadan hem de deneyimden koparır, neticede "ya hep ya hiç" önermesiyle karşı karşıya kalır ve hiçi seçer. Oysa sanatçı bu noktada, birçok zorluğa ve mücadeleye rağmen, yapıcı bir orta yol bulur: olumsuz tutumu sürdürerek değil,

bizzat tüm benliğiyle yaratıcı eserde yaşayarak hayatta kendini tamamen kaybetmekten kaçınır. Bu gerçek o kadar açıktır ki, büyük bir sanat eserine sezgisel olarak hayran kaldığımızda, bütün sanatçının onun içinde olduğunu ve onun içinde kendini ifade ettiğini söyleriz.

Ancak bu, farklı türde sanatçılar için farklı derecelerde geçerlidir; bu hususa daha sonra geri döneceğiz. Bazı sanatçılar ısrarla kendilerini tamamlamazlar ve böylece büyük bir yapıtı bitirmek yerine yarım bırakırlar; diğerleri ise her bir esere kendilerini bütünüyle yansıtırlar. Aynı şey, sonuçta ruhsal ve psişik ideolojilerin ifadesinden ibaret olan tüm üslup dönemleri, daha doğrusu çağları için de geçerliymiş gibi görünmektedir. Eksiksiz bir üslubun en iyi örneği bana Gotik'miş gibi gelmektedir, çünkü yalnızca her şeyi kapsayan bir bütünün peşinde olduğu için değil, aynı zamanda, belki de başka herhangi bir üslup eğiliminden daha fazla, ruhsal olanı ifade ettiği ve bunu yapmakta ısrar ettiği için. Ancak bu, artık ilkel sanatın tamamen soyut ruhsallığı değil, ruhsal olanın dünyayı kucaklayan bir "panteist" dinamiğidir. Nitekim Worringer'in haklı olarak belirttiği gibi, bu yalnızca,

> onun çağının bir olgusu değil, aynı zamanda tek bir üslup dönemiyle sınırlı olmayan, yüzyıllar boyunca kendini her zaman yeni kılıflarda ortaya koyan Klasik'e karşı uzlaşmaz büyük antitezdir.[6]

Şimdi, nerede bu Klasik ve Gotik karşıtlığına rastlarsak rastlayalım bu, bana öyle geliyor ki, tüm sanatın ve tüm sanatsal yaratımın kökeninde yatan o ebedi düalizme tekabül etmektedir ve tam da bu dualizm, bireyin doğasında var olan bir şey olduğu içindir. Bu asli bireysel düalizmin temel veçhelerinden birini bütün-parça çatışmasında bulduğuma inanıyorum ve bu anlamda Gotik bütünü temsil ederken, Klasik parçayı temsil eder; parça her zaman ayrıntıdaki bütüne psişik dinamizm katar ve bu dinamizm kendini, Klasik ideal olan orantının güzelliği olarak estetik şekilde ifade eder. Gotik ise bütünü bir parça içinde sembolize etmeye çalışmaz, daha ziyade aktüel bütünlüğü içinde bütünün dinamik bir resmine ulaşmayı hedefler.

O hâlde Klasik ya da Gotik dediğimiz şeyde, bu iki tinsel ilke estetik olarak somutlaşır ve her biri kendini münferit biçimin dışsal dayatması olarak sunar; sanatçı da sanatçı olarak bu dayatmayı kabul etmeli ama birey olarak da onunla mücadele etmelidir. Öte yandan, yaratıcı sanatçının

---

[6] *Formprobleme der Gothik*, Worringer'in *Griechentum und Gotik* (Münih, 1928) adlı son kitabından bile daha fazla vurgu yapıyor ırksal farklılıklara.

kendi kişiliğini tam olarak ifade etmesini mümkün kılan ve aynı zamanda eserin sanat ideolojisine öncelik veren içsel süreçleri hakkında da kavrayışımızı derinleştirmiştik. Şimdi, bu tür bireylerin hepsinin tutumu için temel teşkil eden tam deneyim ile eksik deneyim arasındaki farka geri dönmeliyiz. Benliğin ahlaki, toplumsal ve estetik ideolojilerden ve onları temsil eden insanlardan kurtuluşu için verilen bitmek bilmeyen mücadelede, birey, doğum sürecini onun prototipi olarak değerlendirdiğim ayrıştırıcı bir süreçten geçer. Ancak bu süreç, prensipte doğum travmasına benzese de onun basit bir tekrarı değildir; genel anlamda, bireyin bir duruma her türlü bağımlılıktan –ki o durumdan doğmuştur– kurtulma girişimidir. Gelişim aşamasına göre, bu ayrılma çok çeşitli biçim ve sembollere bürünse de temel çatışma her zaman aynıdır: bireyin gelişiminin ölçüsü ve hızına göre kendini onlardan özgürleştirmesi gerektiği önceki destekleyici egoların ve ideolojilerin üstesinden gelinmesi. Çok zor olan bir ayrılıktır bu, yalnızca kişinin saygı duyduğu kişileri ve fikirleri içerdiği için değil, aynı zamanda zafer her zaman, temelde ve bir şekilde, kişinin kendi egosunun bir kısmına karşı kazanıldığı için. Bu noktada, önemli bir sanatçının, hangi biçimde ve hangi içerikte olursa olsun her üretiminin, her zaman bu kendini özgürleştirme sürecini az çok açık bir şekilde yansıttığını ve sanatçının egosunun gelişiminin artık aşılmış bir aşamasını ifade eden sanata karşı savaşını açığa vurduğunu söyleyebiliriz. Bazı sanatçılarda, kişisel gelişim sürecinin temsili, eserlerinin başlıca amacı gibi görünmektedir; bununla tesadüfi biyografik materyali kastetmiyorum, her ne kadar bu da kendi başına (az evvel söylediğimiz gibi) aynı içsel çatışmanın nesnel bir ifadesi olsa da. Son olarak, özellikle şairler arasında kimi sanatçılar vardır ki, onların nazarında kendini temsil yapıtlarının özünü teşkil ederler; bu sanatçılar aynı zamanda sürecin büyük ölçüde bilincindedirler ve süreci "felsefi açıdan" incelemişlerdir. Goethe ve Nietzsche, günümüzde giderek yaygınlaşan bu tipin belki de en bariz örnekleridir; söz konusu sanatçı tipinde psikolojik parçalanmanın estetik açıdan biçimlendirici ego üzerindeki gitgide artan ağırlığını fark ederiz. Psikanalizin son on yıllarda muazzam bir şekilde beslediği –ama bütünüyle insanlığın yararına olmayan– insanlıkta bilincin gitgide yayılması sürecini, Freud'la tanıştığım 1905 yılında *Künstler* kitabımda muhtemelen sanattaki çürümenin başlangıcı diye öngörmüştüm. Bu erken çalışmamda, yalnızca sanatçının artan bilinciyle sanatın çöküşünü önceden haber vermekle kalmadım, aynı zamanda onun ilk işaretlerini gözlemleyip tespit ettim.

O günlere ilişkin gözlemlerim, sanat ve sanatçı meselesinin daha sonraki gelişimiyle kesinkes doğrulanmış gibi görünmektedir; ama şimdi bu meseleye daha iyi bir psikolojik temel ve belki de daha umutlu bir gelecek sunabilirim. Büyük sanatçının nasıl olup da tüm kişiliğini yapıtında ifade edebilip yine de onu sanat ideolojisine tâbi kılabildiği sorusu, az evvel belirttiğim gibi, yalnızca bütün ile parça çatışmasının bilhassa uygun bir sonuç verdiği noktada anlaşılabilir. Sanatçının eski ideolojilerden sürekli kopuşundan söz etmiştim; bu bir yanda bireyin büyük bir bütünden ayrılmasına, diğer yandaysa egonun yıpranmış parçalarının dışarı atılmasına tekabül eder. Egonun kolektiviteden ve egonun bir kısmının kendi bütünlüğünden kopmasını içeren bu ikili ayrılma, iki temel yaşam sürecini kapsar: bir yanda bireyleşme, diğer yanda üreme ya da doğurma. Şimdi, bu temel süreçler, iyi bilindiği üzere, cinsiyetlerin farklılaşmasından önce cinsel değildir, ancak çok alt bir biyolojik düzeyde hücre bölünmesi olarak meydana gelir. Öte yandan bu süreçler, insanlığın son derece farklılaşmış cinsel yaşamında bile basit formda devam eder, bu nedenle kişiliğin gelişimi ve ondan doğan yaratıcı dürtü gibi oldukça karmaşık süreçlerde büyük rol oynamayı ve derinlemesine önem taşımayı sürdürür. İnsan kişiliğinin en üst düzeyinde, psikanalizin (daha derin biyolojik ve insani yönlerini açıklamadan) özdeşleşme dediği bir sürece tanık oluruz. Bu özdeşleşme, yalnızca çocuk ve annenin değil, yaşayan her şeyin özgün bir özdeşliğinin yansımasıdır; söz gelimi ilkellerin hayvanlara duyduğu saygıyı düşünün. İnsanda özdeşleşme kayıp bir özdeşliği yeniden tesis etmeyi amaçlar; bu özdeşlik cinsiyetlerin farklılaşması yoluyla filogenetik olarak ya da doğumda ontolojik olarak kesinkes kaybolmuş bir özdeşlik değil, kozmik süreçle özdeşliktir; bu özdeşliğin, kendi kendini geliştirme sürecinde sürekli yenilmesi ve yeniden kurulması gerekir. Bu yeniden tesis etme girişiminde, ele aldığımız iki tip, "bütüncü" ve "parçacı" tipler temelde birbirinden ayrılır. İyi adapte olmuş bir "parça" varlığın ortalama tipi, kendisini daha büyük bir bütünün –dinsel birlikte lik, sosyal ve meslekî gruplaşma veya aile duygusunda– parçası olarak hissedebilir ve böylece dünya ile özdeşliğini bulabilir. "Bütün" tip ise kendini bir bütün olarak sürdürmeye ve dünyayı kendisinin bir parçası olarak özümsemeye odaklıdır. Sanatçı ve nevrotik, ortalama insanın aksine, dünyaya karşı benmerkezci bir tutum pahasına kazandıkları çok daha geniş, daha "büyülü" bir dünya hissine sahip olmaları bakımından benzerdir. Nevrotik, dünyayı kendi içine aldığı noktada durur ve bunu hayatın gerçek taleplerine karşı bir koruma olarak kullanır, ancak bu korumanın

bedeli, geri kalanlarla birlikte kabul edilmesi gereken dünya acısı hissedilerek ödenir. Sanatçı da engelli nevrotik ile *dünya acısını* [*Weltschmerz*] paylaşır; ama burada yollar ayrılır, çünkü sanatçı bu içe dönük dünyayı yalnızca bir koruma olarak değil, bir malzeme olarak da kullanabilir; bu nedenle hiçbir zaman onun tarafından tamamen baskı altına alınmaz, çoğu zaman yeterince derin bir depresyona girse de; yine de kendi kişiliğiyle ona nüfuz edebilir ve sonra onu tekrar kendinden uzaklaştırıp yeniden yaratabilir. Bu dışa atma hem doğum hem de doğurma sürecidir, erkek ve dişinin cinsel farklılaşması düzeyinde değil de daha derin ve daha temel bir düzeyde: bireyin, egonun bir kısmının itilmesiyle neslin yükünden kurtulması; bu bir kayıp olarak değil, bir rahatlama olarak hissedilir.

Bütünden bir parçanın kopmasıyla biyolojik üremenin ilkel süreci böylece sanatçıda ideolojik anlamda evrene yansıtılır ve eserine yalnızca egosunun kişisel bir parçasını değil, aynı zamanda ya tüm dünyayı ya da en azından tüm dünyayı ya da dünyanın öneli bir kısmını içeren bir parçayı ortaya koyar. Eserinde dünyanın veya doğanın bir bölümünün bu temsili, estetik bir taklit dürtüsünün veya teknik kapasitenin sonucu değil, tüm yaratımın ön koşuludur. Sanatçı duygusal ihtiyaçları nedeniyle dünyayı kendi içinde zaten özümsememiş olsaydı, bu kozmik benliği yaratımla üzerinden atma ve böylece kendini yeniden bir birey olarak koruma dürtüsüne sahip olmayacaktı. Bu bireyüstü, neredeyse kozmik, yaratıcı süreçte, tüm saf insani faktörleri –aşk, cinsel ilişkiler, sosyal görevler– engellemek ya da ilerletmek için bir araya gelir, böylece çatışmaya psikolojik bir rol verilir (ancak bu hiçbir surette sanatçının hissettiği kadar ve biyografi yazarları ile analitik psikografların inanmamızı istedikleri kadar önemli değildir).

Homeros'un Yunan İlham Perisini kendisine yardım etmesi için çağırmasından beri, özellikle yaratıcı sanatçının kadınlarla olan ilişkisi, fevkalade yüzeysel denemelerin gözde teması olagelmiştir. Sanatçı için biseksüel yaratıcı dürtüsünü sevdiği kadına yansıtmak –onun birleştirdiği doğurma ve doğum ya da kendi kendine doğurma ve kendi kendine yeniden doğuş– sadece onun doğal hakkı değil, aynı zamanda hayatının bir gereğidir. Kendini kahramanının dışsal yaşam akışını anlatmakla sınırlayan biyografi yazarının, İlham Perisi'ne, sanatçının yaşamında ve bilincinde sahip olduğu konumu vermek zorunda kalması da gayet doğaldır. Ancak psikologlar için bundan dolayı yaratıcı süreci, hatta bir sanat eserini anladıklarını zannetmek, çok karmaşık olgulara doğru bir bakış açısını engelleyen bir varsayımdır. Bu, psikanalizle doğrudan değil de ancak dolaylı temas eder; çünkü

psikanaliz, şairin terennüm ettiği İlham Perisi'ni yaratımın gerçek kaynağı olarak görmese de onun yerine annenin sözde "derin" psikolojik ikamesinde, ulaşamayacağı içsel bir dürtünün yerine aynı ölçüde dışsal ve daha az inandırıcı bir motivasyonu varsayar. Ensest ve doğum travması üzerine çalışmalarımdan sonra, doğumun ya da annenin etkisini inkâr edecek en son kişiyim elbette, ama mesele, psikanalistlerin (ve belki onlarla birlikte birçok şairin) hâlâ yaptığı gibi somut bir görüş mü benimseyeceğiz yoksa sadece tipik şekilde ideolojik yaklaşıp anneyi kişiliğin gelişiminde her zaman tekrarlanan ebedi ayrılığın ve yeniden doğuşun sembolü mü sayacağız?[7] O bir kez böyle bir simge hâline geldiğinde, kavram kolaylıkla yaşamın seyri içinde başka bir kişiye aktarılır, özellikle de o başka kişi sanatçının ideolojik egosuyla özdeşleşirse, tıpkı daha önce annenin biyolojik egoyla özdeşleşmesi gibi. Bu anlamda psikolog, sanatçının yaratıcılığı üzerinde, sanatsal gelişimini değil de varlığını borçlu olduğu annesinden ya da babasından ziyade ustasının ya da sonraki İlham Perisi'nin etkili olduğunu söylediğinde, sanatçı psikolog karşısında gerek teoride gerekse pratikte haklı çıkar.

Kişilik gelişiminin diğer tüm veçheleri gibi sanatsal gelişimimizi de kendimizden ve zamanımızın koşullarından başkasına borçlu değilizdir, her ne kadar sadece büyüyüp gelişmemizi değil, işimizi ve yaratıcılığımızı da her zaman başkalarına atfetmeye meyilli ve bazen de yönlendirilmiş olsak da. Bunun nedeni, psikolojik anlamı açısından başka bir yerde ele aldığım bir sorun olan yaratıcı suçluluk duygusudur.[8] Şimdilik daha ziyade, kopmaz bir şekilde birbirine bağlı olan sanatsal sonuçlar ve biyografik tortularla ilgileniyoruz. Çoğu sıradan biyografinin ve psikografinin yaptığı radikal hataların nedenlerinden biri, deneyim ile yaratım arasındaki paralellik kavramıdır. Paralellik nedensel açıdan değilse de en azından olgusal açıdan elbette mevcuttur. Ne var ki, bunun kadar önemli, belki daha da önemli olan husus, yaşam ve yaratım karşıtlığıdır; vurgulanan ama anlaşılmayan bir konudur bu; anlaşılmamasının nedeni ise yaratıcı suçluluk duygusunun hesaba katılmamasıdır. Büyük sanatçıların hepsi olmasa bile pek çoğunun güçlü bir burjuva havası taşıması boşuna değildir ve Kretschmer, dehalarla ilgili çalışmasında, dehanın güçlü bir geleneksellik havasına ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Eserleri son derece değerli olan ve tamamen

---

7 C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) kitabında, Freud'a karşı çıkıp, aktif öz-yaratıcı gücü es geçip pasif yeniden doğuşa vurgu yaparak tek taraflı da olsa annenin sembolik önemi üzerinde ısrar etti.

8 *Wahrheit und Wirklichkeit* ("Creation and Guilt" bölümü).

sanatıyla yaşayan pek çok sanatçı çok sade, sıradan bir yaşam sürmüştür ve dehanın tanrısal niteliğinin aksine genellikle bu saf insani yön, eserlerinde yüzeye çıkar. Şairin tarafından idealleştirilmesi ve psikograf tarafından anne ilkesiyle ilahlaştırması çok güzel görünen İlham Perisi de gerçek hayatta genellikle fevkalade kötü bir hâlde kendini gösterir. Sadece tanrısal ilhamla esinlenmiş ustanın ruh hâllerine katlanmak, hatta bundan haz almak zorunda kalmakla yetinmez, aynı zamanda sanatçı için artık yeterli olmayan bir ideolojinin sembolüne dönüşür çoğu zaman. İlham Perisi sanatçının bu ideolojiyi oluşturmasına yardım etmiş olabilir ama sanatçı artık bu ideolojiyi aşıp başından atmalıdır. Bu durumda, psikanalistin sık sık uğraştığı sanatçıdaki o çatışmayla karşılaşırız; şöyle ki, sanatçı hem İlham Perisi olmadan yaratamaz hem de onun varlığı yüzünden başka bir yaratımdan alıkonulur. Sanatçının eğilimi, eski ideolojiyle birlikte onun gitmesine izin vermek olabilir, ancak suçluluk duygusu buna müsaade etmeyecektir. Öte yandan bu duygu yalnızca sevdiği yareniyle ilgili etik bir duygu değildir, aynı zamanda içsel ve ruhsaldır, çünkü kendi gelişimi ve kendisine olan bağlılığı ile ilgilidir.

Bu çatışmadan yaratıcı bir mesele çıkaran sanatçı, eserinde bu meselenin izlerini göstermekle kalmaz, aynı zamanda eseri, çoğu zaman, bizzat çatışmanın saf bir ifadesi olur; bir çözüme ulaşamamak kadar çözümün de gerekçelendirilmesi gereken bir çatışmadır bu. Sanatçı, ideolojiden bu özgürleşme sürecinde, vazgeçtiği şeye onunla bağlantılı kişi veya kişileri de eklemek zorunda olduğu için, genellikle büyütme yoluyla yapılan bu eylemi haklı çıkarmak zorundadır. Yani ya eylemini haklı çıkarmak için gerçekten daha büyük bir şey yaratacaktır ya da o şeyi yaratma çabası içinde daha da güçlü bir suçluluk duygusuyla engellenecektir. İlk durumda suçluluk duygusunu doğrudan yaratım için kullanacaktır; ikincisindeyse, önceki yaratıcı gücü bile engellenecektir. Ancak sanatçı, yaratıcı çatışmasının çözümü için somut figürlere ihtiyaç duymadan, salt ideolojik anlamda ileriye doğru bir adım atarsa, eğilimi eserini küçültme yönünde olacaktır, gerçekte eseri daha büyük hâle gelmiş olsa bile. Bu küçültücü eğilim aynı zamanda suçluluk duygusundan da kaynaklanmaktadır ama öte yandan, bu zaten sanatçıda yaratıcı bir şekilde kendini göstermiştir ve yaratımın ihtişamını azaltmak zorunda olan sadece daha mütevazı ikincil düşüncelerdir. Bunun muhteşem bir örneği Rodin'in ömür boyu sürdürdüğü çalışamalardır; onun çalışmasına eleştirel olmayan bir gözle bakan hiçbir gözlemci, "Düşünen Adam" gibi başyapıtlarda ve hatta mitolojik gruplarda, Rodin'in

psikanaliz, şairin terennüm ettiği İlham Perisi'ni yaratımın gerçek kaynağı olarak görmese de onun yerine annenin sözde "derin" psikolojik ikamesinde, ulaşamayacağı içsel bir dürtünün yerine aynı ölçüde dışsal ve daha az inandırıcı bir motivasyonu varsayar. Ensest ve doğum travması üzerine çalışmalarımdan sonra, doğumun ya da annenin etkisini inkâr edecek en son kişiyim elbette, ama mesele, psikanalistlerin (ve belki onlarla birlikte birçok şairin) hâlâ yaptığı gibi somut bir görüş mü benimseyeceğiz yoksa sadece tipik şekilde ideolojik yaklaşıp anneyi kişiliğin gelişiminde her zaman tekrarlanan ebedi ayrılığın ve yeniden doğuşun sembolü mü sayacağız?[7] O bir kez böyle bir simge hâline geldiğinde, kavram kolaylıkla yaşamın seyri içinde başka bir kişiye aktarılır, özellikle de o başka kişi sanatçının ideolojik egosuyla özdeşleşirse, tıpkı daha önce annenin biyolojik egoyla özdeşleşmesi gibi. Bu anlamda psikolog, sanatçının yaratıcılığı üzerinde, sanatsal gelişimini değil de varlığını borçlu olduğu annesinden ya da babasından ziyade ustasının ya da sonraki İlham Perisi'nin etkili olduğunu söylediğinde, sanatçı psikolog karşısında gerek teoride gerekse pratikte haklı çıkar.

Kişilik gelişiminin diğer tüm veçheleri gibi sanatsal gelişimimizi de kendimizden ve zamanımızın koşullarından başkasına borçlu değilizdir, her ne kadar sadece büyüyüp gelişmemizi değil, işimizi ve yaratıcılığımızı da her zaman başkalarına atfetmeye meyilli ve bazen de yönlendirilmiş olsak da. Bunun nedeni, psikolojik anlamı açısından başka bir yerde ele aldığım bir sorun olan yaratıcı suçluluk duygusudur.[8] Şimdilik daha ziyade, kopmaz bir şekilde birbirine bağlı olan sanatsal sonuçlar ve biyografik tortularla ilgileniyoruz. Çoğu sıradan biyografinin ve psikografinin yaptığı radikal hataların nedenlerinden biri, deneyim ile yaratım arasındaki paralellik kavramıdır. Paralellik nedensel açıdan değilse de en azından olgusal açıdan elbette mevcuttur. Ne var ki, bunun kadar önemli, belki daha da önemli olan husus, yaşam ve yaratım karşıtlığıdır; vurgulanan ama anlaşılmayan bir konudur bu; anlaşılmamasının nedeni ise yaratıcı suçluluk duygusunun hesaba katılmamasıdır. Büyük sanatçıların hepsi olmasa bile pek çoğunun güçlü bir burjuva havası taşıması boşuna değildir ve Kretschmer, dehalarla ilgili çalışmasında, dehanın güçlü bir geleneksellik havasına ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Eserleri son derece değerli olan ve tamamen

---

7 C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) kitabında, Freud'a karşı çıkıp, aktif öz-yaratıcı gücü es geçip pasif yeniden doğuşa vurgu yaparak tek taraflı da olsa annenin sembolik önemi üzerinde ısrar etti.

8 *Wahrheit und Wirklichkeit* ("Creation and Guilt" bölümü).

sanatıyla yaşayan pek çok sanatçı çok sade, sıradan bir yaşam sürmüştür ve dehanın tanrısal niteliğinin aksine genellikle bu saf insani yön, eserlerinde yüzeye çıkar. Şairin tarafından idealleştirilmesi ve psikograf tarafından anne ilkesiyle ilahlaştırması çok güzel görünen İlham Perisi de gerçek hayatta genellikle fevkalade kötü bir hâlde kendini gösterir. Sadece tanrısal ilhamla esinlenmiş ustanın ruh hâllerine katlanmak, hatta bundan haz almak zorunda kalmakla yetinmez, aynı zamanda sanatçı için artık yeterli olmayan bir ideolojinin sembolüne dönüşür çoğu zaman. İlham Perisi sanatçının bu ideolojiyi oluşturmasına yardım etmiş olabilir ama sanatçı artık bu ideolojiyi aşıp başından atmalıdır. Bu durumda, psikanalistin sık sık uğraştığı sanatçıdaki o çatışmayla karşılaşırız; şöyle ki, sanatçı hem İlham Perisi olmadan yaratamaz hem de onun varlığı yüzünden başka bir yaratımdan alıkonulur. Sanatçının eğilimi, eski ideolojiyle birlikte onun gitmesine izin vermek olabilir, ancak suçluluk duygusu buna müsaade etmeyecektir. Öte yandan bu duygu yalnızca sevdiği yareniyle ilgili etik bir duygu değildir, aynı zamanda içsel ve ruhsaldır, çünkü kendi gelişimi ve kendisine olan bağlılığı ile ilgilidir.

Bu çatışmadan yaratıcı bir mesele çıkaran sanatçı, eserinde bu meselenin izlerini göstermekle kalmaz, aynı zamanda eseri, çoğu zaman, bizzat çatışmanın saf bir ifadesi olur; bir çözüme ulaşamamak kadar çözümün de gerekçelendirilmesi gereken bir çatışmadır bu. Sanatçı, ideolojiden bu özgürleşme sürecinde, vazgeçtiği şeye onunla bağlantılı kişi veya kişileri de eklemek zorunda olduğu için, genellikle büyütme yoluyla yapılan bu eylemi haklı çıkarmak zorundadır. Yani ya eylemini haklı çıkarmak için gerçekten daha büyük bir şey yaratacaktır ya da o şeyi yaratma çabası içinde daha da güçlü bir suçluluk duygusuyla engellenecektir. İlk durumda suçluluk duygusunu doğrudan yaratım için kullanacaktır; ikincisindeyse, önceki yaratıcı gücü bile engellenecektir. Ancak sanatçı, yaratıcı çatışmasının çözümü için somut figürlere ihtiyaç duymadan, salt ideolojik anlamda ileriye doğru bir adım atarsa, eğilimi eserini küçültme yönünde olacaktır, gerçekte eseri daha büyük hâle gelmiş olsa bile. Bu küçültücü eğilim aynı zamanda suçluluk duygusundan da kaynaklanmaktadır ama öte yandan, bu zaten sanatçıda yaratıcı bir şekilde kendini göstermiştir ve yaratımın ihtişamını azaltmak zorunda olan sadece daha mütevazı ikincil düşüncelerdir. Bunun muhteşem bir örneği Rodin'in ömür boyu sürdürdüğü çalışamalardır; onun çalışmasına eleştirel olmayan bir gözle bakan hiçbir gözlemci, "Düşünen Adam" gibi başyapıtlarda ve hatta mitolojik gruplarda, Rodin'in

kendisinin "Porte d'Enfer" [Cehennem Kapısı] dediği, hiç tamamlanmamış bir yapıtın yalnızca parçalarını gördüğünü hayal edemez. Sanatçı, eserinin büyüklüğüne ikna olmuş, onu içine sindirmiş ve "Tanrı'nın Eli" veya "Düşünen Adam" gibi heykellerinde doğrudan ifade etmiş olsa da asla büyük ve ideal bir başarıya ulaşamamış amacı (tüm yapıtlarında olduğu gibi), yalnızca yaratıcı suçluluk duygusuyla anlaşılabilen, fiilen elde edilenin en aza indirilmesini temsil eder. Başyapıtı olarak her zaman elinde Faust'u taşıyan ve diğer her şeyi büyük bir itirafın "parçaları" sayan Goethe'nin de bir örneğini teşkil ettiği bu tipin tam tersi başka bir sanatçı tipi daha vardır: Her eserine kendini katıp onunla kendini tatmin etmekle kalmayıp tüm üretimi kendi yaratma dürtüsünün büyük bir gerekçesi olan bir tip. Bu tipe en iyi örnek Shakespeare'miş gibi geliyor bana; tam da onun gerçek hayatı hakkında çok az şey bildiğimiz ve hatta yazarlığından şüphe ettiğimiz için. Shakespeare'in eserleri ve Stratford'lu kasabın oğlu hakkında toplanan biyografik malzeme, tıpkı Homeros'un şiirleri ve kör İyonyalı şarkıcı hakkındaki yetersiz bilgimizin sahip olduğu kadar psikolojik bir bağlantıya sahiptir. Her ne kadar ne Shakespeare'in ne de Homeros'un kendilerine atfedilen eserlerden sorumlu olmadığını bulgulamış olsak bile,[9] bu şekilde tasarlanan psikolojik tipler, onların isimlerini taşıyan şiirler ve dramalar kadar bir halkın yarattığı şaheserleridir. Şunu demek istiyorum ki, Shakespeare'in eserlerinin bir yazara ihtiyacı vardı; yaratma dürtüsü nedeniyle evini, ailesini ve sıradan bir vatandaşın tüm yaşantısını terk edip metropole taşınacak ve bu mantıksız ve ahmakça taşınmayı orada kazanacağı büyük bir başarıyla haklı çıkaracak bir yazara. Onun başarısı, büyüklüğünün ölçüsüdür. Gelgelelim dramaların yazarı bir İngiliz asilzadesi ya da beyefendisi olsaydı bile, halkın fantezisi Sakespeare için bu tür öncülleri icat etmeye mecbur kalacağından, güya Stratford'da yaşayan ya da oraya taşınmış bir Shakespeare icat edeceğinden eminim. Aynı şey, Nasıralı bir İsa'ya kesinlikle ihtiyaç duyan Hristiyanlık gibi daha büyük dünya-tarihsel fikirler için de geçerlidir. Yeni Ahit, Homeros şiirleri ve Shakespeare'in oyunları gibi insan ruhunun en büyük yaratımlarının, bir yandan yazarlık konusundaki akademik tartışmaların merkezi olurken, diğer yandan da

[9] Nicholas Rowe'un yazdığı Shakespeare biyografisinin (1709) ilk modern şair biyografisi olduğunu ve aynı zamanda Homeros'un biyofrafisinin de (muhtemelen uydurma Hesiodos biyografisi) buna modeli teşkil ettiğini belirtmekte fayda vardır. Dolayısıyla hayatı esasen eserlerden yola çıkarak inşa eden hayali biyografi, tüm biyografik edebiyatın hakiki atasıdır.

tüm yüzyılların tahayyülüne tek bir yazar lehine ilham vermiş olsa gerektir. Kendi yazarlığına pek itiraz edemeyen Goethe bile, yarattığı tüm yapıtları, tesadüfen onun adını taşıyan kolektif bir çalışma diye tanımlamak zorunda hissetmiştir. Şairin, çağının, hatta tüm insanlığın sözcülüğünü yaptığı duygusu, sadece yapıtını neden bir İlham Perisi'ne atfetmesini, böylece yapıtı kendi özel yaşamıyla ilişkilendirmesini ve yapıta somut bir biçim vermesi gerektiğini açıklamakla kalmaz; aynı zamanda sanat ideolojisinin şairin hayatını ne derece etkilediğine de ışık tutar. Dolayısıyla, kişisel deneyimin yaratım üzerinde, yaratımın da deneyim üzerinde karşılıklı etkisi vardır; bu, sanatçıyı yalnızca zahiren Bohem bir varoluşa itmekle kalmaz, aynı zamanda içsel yaşamını karakter bakımından kendi sanat ideolojisinin bir resmi hâline getirir, böylece bir kez daha o ideolojinin bu tahakkümüne karşı çıkışta kendi bireysel benliğini öne çıkarır.

Shakespeare örneğine geri dönelim. Onun hayatı, eserlerine uyacak şekilde uydurulmuş olabileceği gibi pekâlâ şair tarafından daha derin bir anlamda onun ideolojisine uygun olarak yaşanmış da olabilir. Kulağa çelişkili gelse de daha basit koşullarda oldukça alışılmış bir şekilde, bir insanın mesleğine böyle uydurulmasının apaçık olduğunu kabul ederiz. Dışsal yaşamını arkadaşlarından çok farklı bir şekilde uydurmak zorunda olan bir gece bekçisi ile kişisel yaşamı, sanatsal üretiminin ideolojik bir ifadesi olan şair arasında niteliksel fark değil, yalnızca derece farkı vardır. Modern biyografi ve psikografi, bir insanın yapıtlarını ve üretimini onun kişisel deneyiminden yola çıkarak açıklamaya çalıştığında, sanat ideolojisinin yaşam ve deneyim üzerindeki etkisi işin içine dâhil edilmediği sürece, yürütülen bu çaba sadece eksik değil, aynı zamanda yüzeysel de kalmaya mahkûm olur. Ancak bu, gece bekçisinde olduğu kadar basit değildir ve çoğu analitik psikograf uydurmaya çalışsa da aynı basmakalıp formüle uymaz. Zira yaratma dürtüsü kendini hem hayata hem de esere sokar ve büyük sanatçı bir yandan kendi içinde kendi yaratımını deneyimleyecek, bir yandan da deneyimlediği şeyi eserinde şekillendirecektir: ne de olsa burada da biçim ve içerik bir kez daha bir olur, tıpkı ilkel sanatta olduğu gibi.

Bu bizi asıl biyografi meselesine getirir. Biyografi, tarih kadar nesnel bir bilim değildir, öyle olmaya çalışsa bile; zaten öyle olsaydı asla amacını yerine getiremezdi. Biyografiyi *biçimlendiren* süreç, sanatçının yaşamını resmetme girişiminden çok önce başlar; zira başlıca amaç, yalnızca gerçek insanın değil, aynı zamanda yaratıcı kişiliğin de bir portresini elde etmektir ve iki portre doğal olarak hiçbir zaman tıpatıp aynı olamaz. Ancak onları

aynı hâle getirme çabası, yalnızca biyografi yazarının değil, sanatçının kendisinin ve bugünün ve geleceğin halkının da beyan edilmiş veya edilmemiş eğilimidir. Goethe örneğinde olduğu gibi, bol miktarda biyografik malzeme varsa, eserlerini açıklayacak deneyimi onun yaşamında ararız ama asla bulamayız. Her ne kadar yaratıcı eseri açıklayabilecek bir deneyim bulmaya yönelik beyhude bir girişimle malzeme yığını biriktirilse de prensipte eser bir tek bu temele dayanılarak anlaşılamaz. Tip olarak Shakespeare'i örnek gösterdiğimiz diğer durumlarda, yaratıcı biyografi, eserlere uygun bir yaşam inşa etme gibi daha kolay bir işe girişir. Ancak bir biyografinin oluşumunda her zaman başlangıç noktası, bireyin kendini sanatçı diye ideolojik bir kılıfa sokmasıdır, çünkü o andan itibaren birey, gerçekliğin izin verdiği ölçüde o ideolojiyi yaşamak zorundadır; ve bunu yapmadığı ölçüde ise sanatçı, ihtiyaç duyduğu tecrübeleri kendisi için deneyimler, arar ve ideolojisine göre onlara biçim verir. Bugünlerde bizler gayet doğal olarak kimi şair tiplerinin yaşamlarına belli bir dramatik ve romanesk biçim vermekteyiz, [10] çünkü bu, biyografik bir efsanenin şekillendirilmesine uyarlanmış tek biçimdir. Her çağda şairin yaşamının yeniden değerlendirilmesi ve o çağın ideolojisine uyacak şekilde yeniden düzenlenmesi doğaldır, ancak bu, sorunun karmaşıklığını hiç de azaltmaz.

Sanatçının kendi ideolojikleştirme deneyimiyle yürüyen bu biyografik efsane oluşturma sürecini, başarı ve kalıcı itibar üzerindeki etkisi açısından ele almadan önce, bu sürecin öncelikli meselemizle, yani sanatçıya karşı sanatı meselesiyle nasıl ilişkili olduğunu aydınlatmalıyız. Sanatçı, kendi sanatsal ideolojisinin kısmi deneyimiyle *a priori* bir çatışma içindedir, yaşamı için savaşır ve süreç içinde (gösterdiğimiz gibi) birini diğerinin pahasına elde etmek yerine hem yaşamından hem de üretkenliğinden haz almasına izin veren, ideolojik deneyimindeki uzlaşıya ulaşır. Öte yandan, yaratmanın kendisinin sanatçının bir deneyimi olduğunu, belki de onun veya genel olarak insanlık için olası en yoğun deneyim olduğunu asla unutmamalıyız. Bu, benzersiz an ve yaratma eylemi için de geçerlidir; çünkü yaratım sırasında iş, deneyim hâline gelir ve bu itibarla yeni genişleme ve oluşumun aktüelliğiyle aşılması gerekir. Yaratıcılığın onu bir deneyim olarak imleyen bu

[10] Bu modern furyanın öncülleri için bkz. Helene Goldschmidt: *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner* (Weimar, 1925); Erna Levy: *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama* (Berlin, 1929); Kate Laserstein: *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung* (Berlin, 1930). Modern sanatçı tipine uyan Ibsen için sonraki sayfalara bakınız.

birikimsel dinamik karakteri, doğrudan gözlemin nesnesi pek olmadığından, genelde yalnızca kalıtsal olarak yeniden yapılandırılabilir. Nitekim bu, şiir ve müzik gibi zaman ve ritim sanatlarında kolayca gözlemlenebilir; bu sanatlar zamansal sıralalılık ve yayılımları içinde genellikle bu şiddetli dinamizmin yaratılış sürecindeki gelişimini gözler önüne serer, oysa bunu güzel sanatlarda göremeyiz, eskizler ve etütler hariç. Ancak bir eserin başlangıcında, onun oluşumu, yürütülmesi ve tamamlanması hakkında tastamam net olmamaları, büyük sanatçılar için neredeyse tipik bir durumdur; net bir özgün fikre sahip olsala bile, yapıt üretim sırasında sanatçının başlangıçta planladığından farklı bir şeye dönüşür. Bu süreç sadece yaratıcılığın özgül dinamizminin kavranmasıyla anlaşılabilir; bu dinamizm sanatçının enerjisini tüketmeyip de serbest bırakacaksa *potansiyel* yaşam düzleminde işlemelidir, oyun bahsinde açıkladığımız gibi.

Sanatçı tipinin, deneyimin bütünlüğüne olan eğilimiyle, hayattan yaratmaya kaçış içgüdüsüne sahip olduğunu daha evvel belirtmiştik; bu kaçış içgüdüsünün sebebi ise yaratımda meselelerin bir ölçüye kadar kendi kontrolü altında kaldığından emin olabilir; ama gerçekten üretken tipin ayırt edici özelliği olan bu bütünlük eğilimi sonunda onun yaratımını da ele geçirir ve o zaman yaratımın bu bütünlüğü, deneyimin bütünlüğü kadar etkili bir şekilde yaratıcı sanatçıya hâkim olma tehdidi içerir. Kısacası, sanatçı tipinin "bütünsellik işlevi", nihayetinde, ister kendi içinde ister belirli bir eserde olsun, tüm üretkenliği, yaratıcı ego için, sanatında sığındığı deneyimin bütünlüğü kadar tehlikeli hâle getirir. Burada sanatçının sanatla çatışması, sanatçının kendi yaratımına karşı, onu eserinde tam teslimiyete zorlayan bu bütünlük eğiliminin şiddetli dinamizmine karşı bir mücadelesi hâline gelir. Sanatçının, daha önce bütünlüklü deneyimin tehlikesinden kurtulduktan sonra, bu yeni tehlikeden de nasıl kaçacağı, yaratıcı sanatçıların psikolojisinin en karanlık ve en ilginç sorunlarından biridir. Elbette her sanatçı ya da sanatçı tipi için, kişiliği ve koşulları tarafından belirlenen özel kaçış yolları vardır. Ancak bazı yolların herkes için erişilebilir olduğunu düşünüyorum ve bu yolların tipik olan birkaçından bahsedeceğim. Yaratımdaki bu topyekûn yutulmadan kurtulmanın bir yolu, sıradan yaşamda olduğu gibi, dikkatin iki veya daha fazla eşzamanlı etkinlik arasında bölünmesidir; ve bu bağlamda, birinci etkilikle meşgul olunurken tam da onun her şeyi yutma tehdidi sergilediği anda ikinci etkinlikle ilgilenmeye başlamanın ilginç olduğunu kaydedelim. İkinci çalışma, başka bir düzeyde birincinin devam olsa da üslup ve karakter bakımından genellikle birinci-

nin antitezidir. Bu, elbette, ancak çeşitli ilgi ve kapasitelere sahip sanatçılarla olabilir; nitekim şiirsel yaratıcılığın zayıflamış göründüğü ama bizim görüşümüze göre bu yaratıcılığa mola vermek zorunda kaldığında şair için tehlike teşkil eden dönemlerde Goethe bilimsel çalışmalarla, Schiller ise felsefi çalışmalarla meşgul oldu. Şayet bu türden ikinci bir ilgi alanı –ki bu genellikle ikinci bir sanat alanı olur– yoksa, o zaman muhtemelen hayal kırıklığı, depresyon ve hatta hastalık dönemleri yaşanabilir; bu dönemler, tükenmişliğin bir sonucundan ziyade tükenmişlikten kaçıştır.

Bu bizi, sanatçının kendi yaratımından ikinci bir kaçış yoluna götürür, bu durumda yaratım başka bir düzeye taşınmaz, sadece şimdilik bir kenara bırakılır. Bütünlük amacıyla yaratıcı süreç her hâlükârda bir zaman çatışması içerir ve bu çatışma sanatçının hem eserine başlarken hem de bitirirken karşılaştığı güçlükte ifadesin bulur. Nasıl ki sanatçı yaratımının ortasında tehdit altındaki tahakkümden kaçabiliyorsa, aynı şekilde yaratıma başladıktan sonra da içgüdüsel olarak mümkün mertebe uzun süre geri çekilebilir; ama bu, içsel dinamizmi o kadar zorlar ki, üretici deneyimin şiddetine kapılmaması için çeşitli türden ertelemelerin daha sonra araya sokulması gerekir. O hâlde, çoğu sanatçının hem yaratım sırasında hem de aralarda şikâyet ettiği ketlenmeler, normal veya nevrotik tiplerin ketlenmelerinde olduğu gibi, yaratıcılık tarafından yutulmaya karşı egonun gerekli korunma biçimleridir. Bu koruma biçimi bazı durumlarda doğal olarak rahatsız edici (patojenik) bir etkiye sahip olabilir. Ancak bazı çalışmaların gecikmesinin veya tamamlanmaya direnmesinin daha derin başka bir nedeni olabilir. Bütünlük eğilimini kontrol altında tutan kısıtlama, temelde korkudur, yaşam ve ölüm korkusudur, çünkü kişinin eserinde kendini ebedileştirme dürtüsünü belirleyen tam da bu korkudur. Öte yandan, tamamlanmış yapıt yalnızca bir sonsuzluk sembolünün değerine sahip olurken, aynı şekilde özgül yaratıcı süreç tüketici bir netice içeriyorsa bir ölüm sembolüdür, böylece sanatçı hem ebedileşme dürtüsüyle harekete geçer hem de ölüm korkusuyla duraksar. Korkunun iki kutbu –yaşam korkusu ve ölüm korkusu– arasındaki bu kısıtlamanın, yaşamın temel süreçlerinden biri olduğuna başka bir yerde değinmiştim; sanatçı, bunu nevrotik tiptekine benzer şekilde yoğun bir şekilde deneyimler, ancak şu farkla ki, nevrotikte yaşam korkusu baskındır ve dolayısıyla bu korku yaşamdaki tüm ifadeleri ketler, sanatçı tipi ise bu korkuyu aratma sürecinde yenebilir ve kendini ölümsüzleştirmek için ölüm korkusuyla harekete geçer.

Sanatçının önce sanatına, sonra kendi eserinin dinamizmine ve nihayet fiili başarısına karşı yaşadığı bu çatışma, modern sanatçılarda kendine özgü bir ifade bulur –belki de en açık şekilde şairlerde ama aynı zamanda tabii ki plastik ve görsel sanatçılarda da. Bu, yaratımın bilgiye, sanatın şekillendirilmesinin ise bilime ve her şeyden önce psikolojiye çevrilmesidir. Doğal olarak, eserdeki ruhsal benlik temsili, sanatsal yaratıcılıkta ve sanatta her zaman temel bir unsurdur, ancak yalnızca modern sanatçılarda bilinçli, içebakışlı, psikolojik bir öz-analiz hâline gelir. Ancak burada biz, yapıtları psikolojik bir itirafı –daha fazlasını değil– temsil ettiğini iddiası taşıyan günümüz sanatçılarıyla ilgilenmiyoruz, gerçi yapıt aslında bu itiraftan daha fazlasını içerir. Burada biz, arada kalan çok daha ilginç bir tipi tartışmaktayız; bu, ister bir eser topluluğu, isterse de tek bir eser kapsamında olsun, birdenbire biçimlendirici sanatçıdan bilim insanına geçiş yapar ve sahiden de yaratımın veya estetk etkinin psikolojik yasalarını tayin etmekten, daha doğrusu tayin etmeye çalışmaktan kendini alamaz. Sanatsal yaratımın biçimlendirici süreçten bilişsel sürece bu şekilde çevrilmesi, bana öyle geliyor ki, sanatçının yaratıcı süreçte tamamen tükenmesine karşı başka bir korunma yoludur. Daha önce genel kültürel bakış açısından incelediğimiz, yaratıcı sanatçıda kişisel bir çatışma olarak yeniden ortaya çıkan, güzellik ideoloji ile doğruluk ideolojisinin çatışması burada yine karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, sanatsal biçimin, sanatçıyı biçimlendiremezse onu yok edecek bir çatışmanın dinamizmine karşı başlı başına gerekli bir koruma olduğunu da daha iyi anlarız. Bu anlamda, bütünlük dürtüsünün sanatçıyı sürüklediği psişik kaosa düzen, anlam ve kontrol sağlama ihtiyacı, zikrettiğimiz dinamizmin sanatçıya dayattığı bu ihtiyaç, sanatçı gerçeğin asla bilincinde olmasa bile her zaman biraz bilimsel bir ihtiyaçtır. Yaratıcılık ve onun koşulları ve sanatsal etkinin tüm estetik yasaları hakkında bilinçli düşünme, tamamen bilinçli düzeyde yürüyen sürecin bir devamıdır; bu düşünme faaliyeti, sanatsal biçimlendirici gücün kaosu kontrol etmek için yetersiz kaldığı her durumda, yani bir koruma olmaktan çıkıp egonun hayatta kalmasını tehdit eder hâle geldiğinde gerçekleşir.

Bu şekilde bakıldığında, modern sanatın ve modern sanatçının gelişimi, Batı sanat ideolojisinin aynı genel gelişiminin bir tezahürüdür, çünkü bu ideoloji de Yunanlıların güzellik ve doğruluk kavramları arasındaki çatışmanın bir sonucudur. Burada estetik güzellik kavramıyla ölümsüz ruhun kurtarılması ve ebedi malzemesiyle sanatsal biçimin psişik kaosu kontrol etmesi söz konusudur. Bunu takip eden olgu, modern deha-sanatında bi-

reyselliğin biçimi bozması, romantik bir "Sturm und Drang" akımında egonun formun ötesine taşması ve nihayet, bütün bir yaratım ya da bütün bir deneyimi içeren ego kaybından psikolojiye kaçış oldu. Sanat ile sanat ideolojileri arasındaki bu kültürel gelişim mücadelesinin hem kişisel gelişimleri hem de sanatçı olarak bireysel gelişimleri açısından Batı kültürünün tüm ağırlığını sırtlarında hisseden modern sanatçılar tarafından ve onlarla birlikte üstesinden gelinmelidir. Zamanın önde gelen sanat tarihçilerinden biri olan Worringer, yaklaşık on yıl önce Münih Goethe Derneği'nin önünde modern Dışavurumculuk üzerine cenaze konuşması niteliğinde bir konuşma yapıp neslimizin sanat iradesini onun biçimlendirici kapasitesiyle karşılaştırdı; biz onun bu görüşünü sanatçıların mücadelesini anlayarak dengelemeliyiz, eğer bir gerçeği saptamaktan, alelacele onu değerlendirmeye geçmekten kaçınmak istiyorsak. Worringer, kültürümüzün kenarında kıyısında kalmış son titreşim ve yankıyla yetinmeleri ve bize gelecek vaat etmek gibi büyük bir hatadan kaçınmaları yönünde modern sanatçılara yaptığı uyarıda kesinlikle haklıdır,[11] çünkü yaratıcı dönemlerdeki sanatın özüne dair derinleşen bir kavrayışa sahibiz, keza yaratıcı olmayan kendi çağımızın canlılığının, enerjisinin azaldığını da iyi biliyoruz. Bunu söylemek yapmaktan daha kolaydır; gerçekte vazgeçiş her zaman mücadeleden daha zor olduğu için değil, bahsettiğimiz sorunun sanatsal yaratımın en derin sorunu olduğu ve ne kadar doğru ve samimi olursa olsun bilinçli bir düşünme ve kararla asla çözülemeyeceği için. İnsanda yaratma dürtüsü olduğu sürece, çok çeşitli ideolojilerde sanatsal ifade arar ve bulur, ancak bu ideolojiler her zaman şu veya bu şekilde geleneksel ve kolektif olagelmiştir. Bu nedenle Nietzsche, çok uzun zaman önce *İnsanca Pek İnsanca* kitabında sanatta "devrime" karşı bizi uyardığında ve sanatın gelenekten kopuşunda sonunu gördüğünde gayet haklıydı. Zira kolektif ya da toplumsal bir temeli –örneğin dinde ya da daha sonra "deha dininde"– olmadığı takdirde sanatsal yaratım olanaksızdır ve onu psikolojik bir ideolojiye dayandırmaya yönelik son umutsuz çaba, yalnızca sanattan uzaklaşıp bilime yönelmeye yol açmakla kalmaz, bu durumda bile ilkesel noktalarda başarısız olur. Din, psikolojinin yerini alamayacağı gibi, eğitim veya sanat da psikolojik ideolojilerle desteklenemez. Çünkü psikoloji, tam anlamıyla bireysel bir ideolojidir ve herkes tarafından kabul edilse veya tanınsa bile kolektif olamaz. Ancak modern insanlık, artan bireyselleşme aracılığıyla psikolojiye

11 *Künstlerische Zeitfragen* (Münih, 1921).

ve onun ideolojilerine her zamankinden daha fazla dalmıştır, çünkü bu ideolojiler tam da psikolojinin bireyselliğini ve onun bilincini haklı çıkarmaktadır. Ama bu bireysel ideoloji –1905'teki ilk kitabımda ilan ettiğim ve o zamandan beri dünya görüşlerini inceleyerek kanıtlamaya çalıştığım gibi– [12] sanat için bir olanaksızlıktır ve bizi, pişmanlık duyabileceğimiz ama karşılaştırmalı kültür çalışmalarıyla değiştiremeyeceğimiz şimdiki müşkül durumumuza getirdi. Dolayısıyla Worringer'in "cenaze konuşması" gerçekte sanatın mevcut dışavurumculuk üslubu için değil, bir bütün olarak sanat için geçerlidir.

Bununla birlikte, bir halkın veya bir çağın tüm kültürünü, yalnızca sanat üretimi için bir araç olarak değil de belli bir sanat biçiminin az çok rol oynadığı belli bir yaşam biçiminin ifadesi olarak kabul edersek, o zaman daha az karamsar bir konuma gelebiliriz. *Künstler* kitabımda zaten ima ettiğim gibi, belki de sanat adına ileri sürülen iddiaları azaltmakla yetinmek zorunda kalacağız ve dahası, şimdiye kadar var olan sanatçı tipini feda etmemiz gerekecek. Worringer'in şikâyet ettiği gibi, modern sanat, modern sanatçıların diğer çağların yaratıcı sanatçıları ile bir tutulma talebinden muzdariptir, keza sanatçı tipi de bundan zarar görür, çünkü o "sanat için sanat" şeklindeki bu modern sanat ideolojisini, diğer ideolojilerin karşısında el üstünde tutmak zorundadır. Modern sanatçı, eski çağların silinen sanat ideolojilerini üretkenliğe dönüştüremese de en azından kişisel ideolojilerinde sürdürmeye çalışmıştır. Ancak modern bireyin önceki çağların ideolojilerine bu şekilde sarılması, bu tür bireylerde, gerçek benlikleri ile ideal diye benimsedikleri benlik arasında bir çatışmaya yol açmaya mahkûmdu, tıpkı nevrotiklerin temel mücadelesi gibi. Güzel kavramının doğruluk kavramına karşı mücadelesi diye tanımladığımız tüm sanatların idealist yanı ile gerçekçi yanı arasındaki çatışma, modern sanatçıda gerçek benliği ile ideal benliği arasındaki bir çatışma olarak tekrarlanır ve bu çatışmada modern sanatçı geçmiş çağların sanat ideolojilerini korumaya çalışır. Ne var ki yalnızca modern sanat değil, modern sanatçı da Klasik sanatçının aksine gerçekçidir; bu da onun güzelliğe değil gerçeğe yöneldiği anlamına gelir ve bu yalnızca onun sözde natüralist sanat ideolojisinde değil, aynı zamanda kendisine ve sanatına karşı bütün psikolojik tutumunda kendini gösterir. Amacı ürettiği yapıtta kendini ifade etmek değil, o yapıt sayesinde kendisini tanımaktır; aslında, tam anlamıyla bireyci ideolojisi yüzünden kendini

[12] *Selenglaube und Psychologie* (1930); *Modern Education.*

kabullenmeden ve dolayısıyla kendini tanımadan kendini ifade edemez, çünkü kendisi, kişiliğinin ifadesini önceki çağlardaki anlamıyla sanatsal kılabilecek kolektif veya toplumsal ideolojiden yoksundur. Gelgelelim sanatta ve yaşamda bir hakikat arayışı olarak ortaya çıkan bu bireysel gerçekçilik, sanatçının şahsında çatışmayı yoğunlaştırmaktan öteye geçmez. Kendisiyle ilgili gerçeği keşfetmede ne kadar başarılı olursa, o kadar az yaratabilir ve hatta yaşayabilir, çünkü her ikisi için de yanılsamaya gerek vardır. Bana kalırsa modern sanatçı tipinin en bariz temsilcisi, bu yıkıcı sorunun sanatsal bir çözümlemesini yapabilen Ibsen'dir; o bile bazen kuşkulu bir hâlde didaktik, doktriner psikolojizme yaklaşmıştır.

Daha sonra, tüm sanatsal biçimlerin ve kısıtlamaların açık bir şekilde ihlal edilmesinden başka hiçbir şey mümkün olmadı ve sanatta, özellikle şiirde, tamamen kişisel bir kendini kabullenme ve kendini tanıma psikolojisine kapı açıldı. Şairler ilk başta, yeni bir sanatsal ideolojiye dönüştürmeyi umdukları psikanalizde bir miktar destek bulmuş gibi görünüyordu. Ancak, bahsettiğim nedenlerden dolayı bunun imkânsız olduğu ortaya çıktı ve ayrıca psikanaliz, modern sanatçıya psikolojik bir sanat ideolojisi bulmasında yardımcı olmaktan ziyade onu bir inceleme nesnesi olarak kullandı. Böylece gerek sanat gerekse bilim açısından, ortasında bulunduğumuz can alıcı krize giden yolun taşları döşendi; ben bu krizin çözümünü yeni bir kişilik yapısında görüyorum. Bu yapı, içebakış olarak tezahür ettiğinde fevkalade yıkıcı olan psikolojik kavrayışı yapıcı bir şekilde kullanabilecek ve bireysel yaratma dürtüsü olumlu bir şekilde kişiliğin oluşumuna yönelecektir, tıpkı ilkel sanatın ilk evrelerinde bilffil yöneldiği gibi. Nevrotik denilen tip tarafından şimdiye kadar boş yere aranan amaç budur; eski çağlarda, bu tip bir kolektif sanat ideolojisi sayesinde bunu bazen yaratıcı bir şekilde başarabiliyordu ama bugün tüm kolektif araçlar başarısız olmaktadır ve sanatçı tekrar bireysel bir psikoterapiye atılmaktadır. Lakin bu, ancak sanatçı kendi bireysel sorununu hem zaman hem de kültür tarafından koşullandırılmış bir sorun olarak görürse başarılı olabilir, oysa modern sanatçı kendi ideolojisinin ulaşılmazlığı yüzünden nevroza sürüklenmektedir; nevrotiğin boş yere yaratıcı bir kaçış aradığı bir nevrozdur bu; boş yere dedim, çünkü onun kişisel çatışmasını yürütebilecek ve haklı çıkarabilecek sosyal ideolojiler yoktur. Bu ancak yeni bir kişilik oluşumuyla başarılabilir; bu oluşum ise ne bir nevroz tedavisi ne de yeni bir psikolojik sanat ideolojisi olabilir; onun yerine kişinin bireysel kişiliğini yeni bir insanlık tipi olarak kabul ettiği ve geliştirdiği yapıcı

bir süreç olması gerekir; ve yeniyi yaratmak için gelenekten aldığı birçok şeyden vazgeçmek ve geleneğe değer vermek zorunda kalacaktır. Bu yeni, her şeyden önce yeni bir kişilik tipi olmalıdır, belki daha sonra kendisine uygun yeni bir sanat biçimi bulabilir ama her hâlükârda, epeydir miadını doldurmuş sanat biçimlerinin ideolojiden yola çıkarak kişisel yaratma dürtüsünü haklı çıkarmak için bir zorlama hissetmeyecektir.

BAŞARI VE ÜN

İnsanoğlunun önemi, arkasında bir şeyler bırakmasında değil, çalışmasında, eğlenmesinde ve başkalarını da çalışmaya ve eğlenmeye teşvik etmesinde yatar.
Goethe

Sanatçının sanat ideolojisine, yaratıcı dürtüye ve hatta kendi eserine karşı mücadelesi, başarı ve ün karşısındaki tutumunda da kendini gösterir; aslında, bu iki olgu, kişisel egonun sanatçı olma kabiliyeti ve yaratımıyla öznel biçimde başladığını gördüğümüz sürecin toplumsal bir uzantısıdır. Kendini sanatçı olmaya namzet görmekle başlayan ve gelecek kuşaklarca tanınmayla son bulan bu yaratıcı sürecin tamamında, iki temel eğilim –deyim yerindeyse bireyin iki kişiliği– sürekli bir çatışma içindedir: kendini sanatsal yaratımda ebedileştirmek isteyen kişilik ve kendini sıradan yaşamda harcamak isteyen kişilik: kısacası, ölümlü insan ve insanın ölümsüz ruhu. Binlerce yıl boyunca din ve onun ideolojisine dayanan sanat tarafından çözülmüş bu evrensel insani çatışma, bireysel sanatın gelişmesiyle birlikte giderek daha keskin ve zor hâle gelmiştir, ta ki modern sanatçılarla nevroz çok benzeyen bir forma bürünene değin. Çatışma, sanatçıda her zaman özellikle yoğun olmuştur ve bu, elbette, sanatçının çözüm için ideolojik araçları ele geçirmek zorunda kalmasının nedenlerinden biridir. Zira yaratıcı tip, "bütünlük eğilimi" nedeniyle, yaşam ve yaratım arasındaki bu mücadelede, birinin lehine diğerini büsbütün terk etmeye eğilimlidir; ve bu eğilim, çatışmayı çözmek bir yana daha da zorlaştırmaktadır.

Bu çatışmanın deneyim ve üretime nasıl yayıldığını daha önce ayrıntılı olarak izah etmiştim. Aynı temel çelişkinin, gerçekten çoğu zaman son derece keskin bir karşıtlık içinde olan eser ile başarı arasındaki olağanüstü çarpıcı ilişkiye nasıl yansıdığına da en azından ana hatlarıyla değinmek isterim. Bu sorun sanatçıyı ve onun yaratıcılığını ilgilendirdiği için şu anki araştırmamızın amacı açısından sınırları içinde kalmaktadır, ancak yöntem açısından da o sınırları *aşmamaktadır*, çünkü biz burada da bireyin toplumla etkileşimini ele almaktayız. Bununla birlikte, ben bu sorunu sadece ana hatlarıyla irdeleyebilirim; zira din ve sanat tarihi, önceki bölümlerimizdeki savlar için bir temel sağlarken, bu durumda bireyin karşıtı olan kolektif olgu –yani grup ya da topluluk– şimdiye kadar yeterince incelenmemiştir. Aslında, bireyin grupla ilişkisini ve bunun tersini, sanatçının izleyicisiyle olan özel ilişkisini ve genç neslin, sanat eserlerine karşı tavrını incelemek için yararlanabileceğimiz bir şekilde ele alan gerçekten yararlı bir sosyal psikoloji yoktur. Bu nedenle, sosyal psikolojiyi özel sorunumuza uygulamadan önce onun temellerini atmalıyız; ve bu açıkçası bir sosyal psikolojiye sadece bir ön hazırlık olan bu araştırmanın kapsamının çok ötesindedir.

Burada ilgilendiğimiz bir grubun, topluluğun ve onun liderinin sorunları o kadar yetersiz ele alındı ki, bildiğim kadarıyla en iyi materyal dağarcığını sağlayan Lange-Eichbaum bile sanat yapıtlarının etkisi ve sanatçının ünü üzerine yazdığı bölümler için sosyal psikolojiden dayanak bulamamaktan aynı ölçüde yakınmaktadır. Ondan ayrı olarak, Modern Eğitim kitabımda liderlik psikolojisinin bir taslağını sunmak zorunda hissetmiştim kendimi, çünkü mevcut, hayli yetersiz literatürde işe yarar hiçbir şey bulamadım. Aslında, her zaman psikologlar tarafından birey açısından ve etnologlar ve sosyologlar tarafından grup açısından tek taraflı ele alınagelmiş –sanat gibi– sosyal psikoloji üzerine temel bir incelemeden tamamen yoksunuz; keza gerçek bir ortak zemin de mevcut değildir. Bu tek yanlı çalışmalar bile elbette bir ön çalışma olarak faydalıdır, ancak burada ele alınamazlar, çünkü onlar meselenin özüne değinmeyip sadece etrafında dolaşmaktadırlar; biz ise sanatçının çevresindeki ve kendinden sonraki dünyayla olan özel ilişkisini incelemek durumundayız, gerçi bu çalışmanın kendisi bile bireyin grupla ilişkisini temel ilke olarak benimsemek zorunda kalacak olan gelecekteki bir sosyal psikolojinin inşası için kuşkusuz başlı başına bir köşetaşı sağlayabilir.

Bu nedenle, sosyal psikolojinin sıradan görüşlerini hiç dikkate almadan, kendi çalışmamızın ışığında sanatçının halkıyla ve gelecek kuşaklarla

ilişkisini ve o kuşakların sanatçıya ve eserlerine karşı tutumunu ele almaya çalışarak işe başlayacağız. Modern sanatın aksine ilkel sanatın kolektivist olduğu gün gibi ortadadır; ancak Hirn'in vardığı şu çıkarımla hemen şüphe devreye girer: İlkel sanatsal yaratımın itici gücü, yani haz vermek, bireysel değil, toplumsaldır. İlkel sanatçıların bireyselliği hakkında hiçbir şey bilmediğimiz için bu çıkarıma katılacak pozisyonda değiliz; tam tersine, sanat ve sanatsal yaratımın ön hazırlığı olan ilkel vücut süslemesinin güçlü öznel motifleri ve güçleri sergilediği görülmektedir. Muhtemelen hem bireysel hem de toplumsal eğilimler, doğal olarak farklı ölçülerde ve farklı vurgularla olsa da her zaman devrede olmuştur. Zira nasıl ki ilkel beden süslemesi, ilkel insanın diğer türlü kolektif görüşündeki öznel eğilimleri işaret ediyorsa, aynı şekilde son derece öznel ve benmerkezci modern sanatçıda da kendini ifade etme, alkış toplama ya da en azından başkaları üzerinde etki bırakma, tek kelimeyle başarıyı kazanma ihtiyacına tanık oluruz. Gelişim tarihinin bu çok kaba şematizasyonu, sanatçıların kişisel güdülerin zamana göre şu veya bu yanını vurgulaması gerçeğiyle daha da silikleşmektedir; sanatçının teşhirciliğiyle ilgili günün moda genellemeleri ve sloganlarıyla yanılgıya düşmemeliyiz; keza hemen hemen her üretici tipin aynı zamanda gizliliğe yönelik karşıt bir eğilime sahip olduğunu da unutmamalıyız; bu eğilim bazı durumlarda, teşhirciliğin başka durumlarda olduğu kadar patalojik olabilir. Bu teşhirciliği değerlendirirken bile, konuyu göründüğü gibi değil, olduğu gibi ele almaya dikkat etmeliyiz, çünkü sanatçının açık yüreklilikle sergilediği şey, kesinlikle kendi gerçek, bütün benliği değildir, onun yalnızca bir kısmını sunar, geri kalanını kendine saklı tutar. Sanatçının zayıflığını ve eksikliklerini gizlemek için bize her zaman en iyi yanını gösterdiği de doğru değildir. Deneyimler, insanın genellikle en kötü yanını gösterme ve en iyisini kendine saklama eğilimine sahip olduğunu göstermiştir.

Burada bu tutumun daha derinde yatan bireysel-psikolojik nedenine ("kendini cezalandırma" kavramıyla açıklanmaktan çok uzak olan[1]) geçmeden, kişinin bu tutumluluğunun fiilî yaratımı, başarısını ve ününü nasıl etkileyebileceğini göstermek isterim. Doğal olarak, sanatçının sanata, eserine ve başarısına karşı verdiği mücadele diye adlandırdığımız, sanatçıdaki bu eğilimle, sanatının tek bir veçhesini inceleyeceğiz ve etki ve başarı istemeye yönelik karşıt eğilimini şimdilik görmezden geleceğiz. Bu tek yanlı

[1] Bkz. benim son teknik çalışmam: *Die Analyse des Analytikers* (1931).

bakış açısından bakıldığında, sanatçı açıkça kendisi için yaratır; bunu söylerken dar bir egoist anlamda söylemiyoruz, ama nasıl ki ilkel sanat kolektif yaşamın bir parçası idiyse, modern sanatsal yaratım da bireysel yaşamın bir ifadesidir. Sanatçı, yemek yediği ve nefes aldığı gibi yaratır; bu onun yaşam ifadesinin biçimlerinden biridir ve –neredeyse şans eseri– başkaları için önemli olan bir eserle sonuçlanır. Fakat bu noktada eserin tarihinde ikinci bölüm başlar; bu bölümün adına sanat eserinin keşfi diyebiliriz. Sanat hamileri ve tacirleri değil de bizzat sanatçı üretmekte olduğu şeyin estetik nitelikler ve sanatsal değer taşıdığını şaşkınlık içinde keşfeder. Sanatçının bu keşfe karşı tavrı elbette kişiliği tarafından belirlenir, ancak sonuçta tavrı, eserin ve dolayısıyla yaratıcısının da kaderini önemli ölçüde belirler. Zira yaratım, özgürleştirici bir yaşam süreciydi, gün ışığına çıkarma, isterseniz doğum deyin ki doğum büyük önem taşısa da çocuğun geleceği için nihai bir öneme sahip değildir. Sanatçının yüz yüze geldiği sonraki sorun, kendi adına verme ve halk adına kabul etme sorunudur. Elbette bununla, piyasadaki arz ve talebi kastetmiyorum, doğrusu en derinlerde yatan tamamen ruhsal bir sorunu kastediyorum; yani sanatçının kendi kendine ve kendisi için yarattığı bu eseri "sütten kesmeye" ne derece istekli ve yetenekli olduğu ve onu kendisine saklamaya ya da en azından başkalarına aktarmamaya ne kadar eğilimli olduğudur.

Sanatçıyı kamu talebine karşı muhalefetten vazgeçmeye zorlayan önemli ekonomik ve pratik saikleri burada bir kenara bırakacağız, her ne kadar bu saikler çoğu zaman diğerlerini gölgede bırakacak kadar güçlü olsa da ya da çok vurgulansa da. Aslında birçok sanatçı bu bağlamda sadece halk için ürettiğini düşünür. Bu elbette başarılı sanatçıların bir kısmı için geçerlidir; ama psikolojik açıdan yaptıkları şey, kendi yaratma ihtiyaçlarını haklı çıkarmak için gerçeği kullanmaktır. Ancak sanatçı, eserini yayınlama sorununu nasıl çözerse çözsün, kararı diğer saiklerle birlikte gelecekteki yaratımını etkiler. Kabul edilmiş ya da gizli saik ne olursa olsun, yeni yaratmanın nedenlerinden biri kesinlikle başkalarının henüz sahip olmadığı bir şeyi kendine saklama ihtiyacıdır. Bu eserin daha iyi bir şey olmasının amaçlanması, yalnızca bariz sanatsal hırstan değil, aynı zamanda daha iyi olanı bir tek kendine saklamaya, başkalarından uzak tutmaya yönelik az evvel bahsettiğimiz bencil eğilimden kaynaklanmaktadır. Ne de olsa eser halk tarafından kabul edilip alımlandığı, hatta halka arz edildiği andan itibaren, sadece ekonomik olarak değil, manevi olarak da sanatçının mülkiyeti olmaktan çıkar. Nasıl ki sanatçı onu kendi ihtiyaçlarından hareketle yarat-

tıysa, halk da onu kendi ihtiyaçlarını gidermek için kabul eder ve eserden ne çıkarırlarsa çıkarsınlar o asla orijinali gibi kalmaz; bireyin kişisel başarısı olmaktan çıkar ve başkaları ve *onların* manevi talepleri için bir sembol hâline gelir. Sanatçının *sezdiği* bu "yanlış anlama" kaçınılmazdır ve ünün bedeli de budur.

Burada, sanatçı için neredeyse bir kişilik kaybı olan üne karşı mücadelenin önemli bir saikiyle karşı karşıya olsak da, belki ondan daha garip olan bir olgunun, sanatçıdaki başarıya karşı muhalefetin izini sürebiliriz. Sanatçı ya da çevresi, başarı eksikliğinden sürekli şikâyet edebilir, ancak çoğu zaman bu başarıyı engelleyen ya da geciktiren sebepleri açığa vururlar. Az evvel ün hakkında konuşurken bu sebeplerin birinden bahsetmiştik: Burada sadece ideolojik olarak değil, kişisel olarak da kastedilen bireyselliğin korunması. İlerleme ve başarı, sanatçıda birbiriyle mücadele eden iki temel eğilimin, bireysel eğilimle toplumsal eğilimin psikolojik düzlemde temsilcisi olarak görülür. İlerleme ideolojiktir, başarı ise kişiseldir; ve sanatçı bir fikirde ne kadar ilerlerse, bunu kişisel başarı ile takip etmeye o kadar az istekli olacaktır; aslında, buna daha az ihtiyaç duyacaktır da diyebiliriz, çünkü büyük aşama kaydetmek, sonunda sanatçının yardımı olmadan kendini başarıya dönüştürür. Burada bizi ilgilendiren husus, yaratıcı dürtüyü kendi kişiliğinden sanata ve ideolojisine çeviren sanatçı tipinin psikolojik tutumudur. Bu noktada hayatın ve yaratıcılığın temelinde yatan aynı karşıtlıkla karşılaşmaktayız; çünkü başarı, sanatsal yollarla kazanılsa bile yaşamda kişisel bir başarıyı ima eder ve bu nedenle, sanatçının başlangıçta ondan, sığınmak için sanata kaçtığı hayatın ta kendisidir. Bu nedenle Gustav Ichheiser, *Kritik des Erfolges* (Leipzig, 1930) adlı incelikli çalışmasında sosyal olguların yeterince ötesine geçmese de "ilerleme-yetkinlik" ile "başarı-yeterlilik" arasında bir ayrım yapmakta gayet haklıdır. Pek çok bireyde sosyal başarının otomatik olarak kişisel ilerlemeye atfedildiğini, oysa onun bir insanın gerçekten üretken bir faaliyetten ziyade "bir şeyi kotarmada" hünerli olduğunu ima ettiği gerçeğini etkileyici bir şekilde dile getirir.[2]

---

[2] Bu konudaki eski literatür için bkz. Norbert Einstein, *Der Erfolg. Ein Beitrag zur Frage der Vergesellschaftung* (1919); Julian Hirsch: *Die Genesis des Ruhmes* (Leipzig, 1914); ve Remy de Gourmont'un edebi denemeleri: "La gloire et l'idée d'immortalité" ve "Le succes et l'idée de beauté" (1901), her ikisinin de yayınlandığı kaynak: *Le Chemin de velours*; son çalışma özellikle sanatı toplumsal rolü üzerine çok modern bir analizi içerir. Sanatçıların yanı sıra tarihsel şahsiyetlerin büyüklüğüne dair felsefi düşünceler için bkz. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (bkz. özel baskı *Grösse, Glück und*

Sanatsal başarı veya şöhrette işleyen süreç aslında genellikle bunun tersidir; çünkü sanatçının yetkinliği, "hak ettiği" başarısıyla doğrudan ilişkilendirilir veya ona atfedilir. Başka bir deyişle, ün kazanmak sanatçının kendisi için yapamayacağını ya da yapmayacağı şeyi yapar: Yaratıcı gücü ideolojik yapıttan alıp kendisini sahinden sanatçı olarak adlandırabilen ve hatta ideolojik düzlemde kendini sanatçı kılan bireye geri verir ama sanatçının ilerleme gücü, kendini dayatmayı içermez. Bunda sanatçı, zorlamaya ve tanınmaya karşı tüm muhalefetiyle birlikte eleştirmenlere ve sanat tacirlerine bağlıdır; bu kişiler herhangi bir özel ilerleme-yeterlilik sergilemeden genellikle tamamlayıcı başarı-yeterlilik tipini temsil ederler. Genellikle kişisel etkililik üzerine odaklanan bu başarılı tip, aslında tek arzusu eseri aracılığıyla dolaylı yoldan başarılı olmak olan sanatçının başka açılardan da psikolojik karşılığıdır. Bu tip, özellikle "özdeşleşme" yetisinin kişiler üzerinde yoğunlaşması ve ideolojilere uzanmaması –yaratıcı tiğte olduğu gibi– bakımından sanatçıdan ayrılır; bu bakımdan, sanatçı tipinden çok daha kişiseldir, keza kendi egosunu ortaya koymada daha kişisel, doğrudan ve atik olduğu gibi.

Öte yandan, bu bizi, halkın yaratıcı tipe ve onun çalışmasına karşı tutumunu belirleyen temel niteliğine getirir. Ortalama bir insan ideolojilerle uğraşmakta büyük zorluk çeker; somut kişileştirmelere ihtiyacı vardır –örneğin dinde, mitlerde veya liderlikte– ve belirli bir somut kişiyi tercih etmesi, Hristiyanlık gibi manevi hareketlerin bile kaçınamayacağı bir şeydir. Halkın sanatçının şahsına duyduğu ilginin kaynağı, yalnızca merak, heyecan ve coşkuda değil, bunda da yatmaktadır. Üstelik bu ilgi, sanatçının zahiri yaşamının genellikle sıkıcı gerçekleriyle tatmin edilemez, çünkü sanatçının kişiliği insani veya psikolojik nedenlerle değil, eserinin somut temsili h'aline getirilebilmesi için araştırılır. Bunda da halk, sanatçının tek başına başaramayacağı veya bitiremeyeceği sanatsal öz-yaratım sürecini tamamlar. Zira kişiliği ile eseri arasında yatan insan doğasının kalıntısı, onun fiilî yaşamıdır ve bu, kahramana tapan halkın talep ettiği, eser ile yaratıcının uyumlu bütüncül resmini bozar. Böylece hemen bununla bir tanrının yaratımı arasındaki benzerliği, muhteşem bir şekilde başarılı olmuş bir süreci fark ederiz, çünkü tanrı, yaratımından en ufak bir iz bile kalmadan soyutlanabilmiştir.

Unglück in der Weltgeschichte, Insel-Bücherei, No. 126). Ayrıca Max Dessoir'un *Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* adlı çalışmasının ilerleme kaydeden insan ile başaran insan arasında ayrım yaptığını belirtmek isterim.

Ancak sanatçı, en azından ideolojik gelişiminin zirvesinde, somut kişiliklerden ziyade kitlelere bağlı olsa da, yine de onlardan tamamen vazgeçemez ve bu nedenle ne kadar yaşamsal olursa olsun sanatsal yaratımları ile gerçek hayat arasında bir bağlantı kurmak için insanlara bel bağlar. Yaratımının ve onun sembolü olan ölümsüzlük dürtüsünün gerçekdışılığını halk aracılığıyla gerçek ve aktüel kılma ihtiyacında, başarı ve ün peşinde koşmanın en derin kökü yatar, çünkü halk, sanatçının bireysel ve ideal yaratımını gerçeklik ve hayatın gerçeğiyle uyumlu şekilde tamamlar ve bu zorunluluk, sanatçının kendini kolektifleştiren şöhrete karşı sözünü ettiğimiz bireysel dirençlerinin üstesinden gelmesini sağlar. Burada yine, bireysel ölümsüzlük ve kolektif ölümsüzlük diye iki asli eğilimle karşılaşırız: kolektif ölümsüzlük, bireysel ölümsüzlüğün teslim olması gereken yegâne kalıcı formdur. Ancak böyle bir kolektif ölümsüzlük artık dinsel değil toplumsaldır, ne kadar çok dinsel unsur, şöhret ve başarı psikolojisine sızarsa sızsın fark etmez.

Şimdi ilerleme ile başarı arasındaki ilişkiyi, özellikle de başarı ile ün ilişkisini ele alacağız. Kendimizi bu çok belirsiz terimlerin tanımlarına bağlamadan, başarıyı yaşayanlara ve ünü ölülere atfetmeyi ya da daha gevşek bir ifadeyle, başarıyı yaratıcı sanatçı için gerçek bir şeyi ifade eden şey (yalnızca maddi kazançtan söz etmiyorum), ünü ise eser gibi daha ideolojik anlama sahip olan, sanatçıdan ziyade eserle ilgili bir şey anlamında kullanacağım. Bu ayrım ne derece doğru olursa olsun, en azından, bizi burada en çok ilgilendiren gerçek psikolojik soruna yaklaşma imkânı sunar. Sanatsal yaratım sürecinin kolektif bir devamı olarak yorumladığımız ün, her zaman illa da eserin büyüklüğü ile bağlantılı olmak zorunda değildir; o çoğu zaman, başlıca meziyeti yüksek niteliği değil, kendi başına veya güncel koşullar içinde heyecan ve merak yaratan özelliği olan bir ilerlemeye bağlanır. Kabaca ifade edersek, üstün niteliğiyle damgalanmış bir ilerlemenin, başarı getirme eğiliminde olduğunu ve bu nitelikten başka bir şeyle damgalanmış bir ilerlemenin ise hem o zaman hem de daha sonra ün getirdiğini söyleyebiliriz; yalnızca kitleler muhtemelen en yüksek kaliteye erişemedikleri ve bunun için ancak kademeli olarak eğitilebildikleri için değil, aynı zamanda niteliksel açıdan üstün ilerleme halka yapacak bir şey bırakmadığı, en fazla, aynı ölçüde mükemmel başka bir yaratıcı tahayyül etmesine izin verdiği için de. Tek yanlı ya da (psikoloji diliyle konuşursak) telafi edici eser, bir moda ya da hareketin sloganlarına daha uygundur, ancak böyle bir önem kazanmak için belli elverişli koşullara ihtiyacı vardır, oysa üstün bir eser huzur içinde bekleyebilir, çünkü beklediği değer her zaman geliverir. Di-

ğer durumda, eserin tamamlanmak için ihtiyaç duyduğu için şey, ona ünün toplumsal kazanımıyla eklenir. Ne de olsa toplum ve gelecek kuşaklar özgün yaratıcı ve eserden ziyade bununla ilgilenirler; genel bir eğilime somut bir ifade verme ve ona dehanın tasdikini bahşetmenin bir aracı olarak eser, kolektif bir ihtiyacı az çok karşılar.

Bu açıdan bakıldığında, ün neredeyse bir benlik yitimi olduğu için sadece içi boş olmakla kalmaz, aynı zamanda geçicidir, çünkü onu doğuran belirli koşullara bağlıdır ve çoğu zaman o koşulların kaybolmasıyla birlikte ün de kaybolur, her ne kadar sonraki çağlar başka sebeplerle ünü yeniden parlatabilse de.[3] Ün, "çığır açan" diye nitelendirdiğimiz insanlara ve ilerlemelere bahşedilir, ancak zamanın bir yaratımı tanındığında ve ünle ödüllendirildiğinde aslında hâlihazırda devam etmekte olan bir çağ tarafından şartlandırılmış olur. Yine, ün, bir anlamda tarih yapan ya da tarihin yapılmasına yardım eden, pratik bir etkide bulunan (ya da ona maruz kalan) insanlara ve ilerlemelere bahşedilir; kısacası yüksek sanatçı tipinden ziyade hayat üzerinde hemen ve doğrudan etkide bulunan tip ün kazanır. Yüksek sanatçı tipi salt ideolojik olarak yaratımda bulunurken, çığır açan sanatçı kitlelerin onunla kendilerini daha fazla geliştirebilecekleri bir şeydir, çünkü bu tip hayata ve pratik başarıya daha yakın durur. Burada illa fiilî pratik başarıyı kastetmiyorum, sanatçının kitleler tarafından onu temsil etmeye çağrıldığı bütün bir hareketin nihai pratik başarısını kastediyorum. Zira bu noktada, fiilî kişisel başarı ile çığır açıcı ün arasında başka bir çelişki ortaya çıkar, tıpkı kişisel açıdan çok başarılı olan bir insanın genellikle ideolojik yanının güçlü olması ve tanınmaktan pratik bir avantaj elde etmemesi gibi. Eserleri çığır açan ve daha sonra ünlü olan, eserleri büyük pratik etki yapan

---

[3] Bunun en bilindik örnekleri, benzer ideolojilerin ifadesi ve gerekçesi olarak Orta Çağ'da Aristoteles'in ve günümüzde Platon'un dirilişidir. Shakespeare, ölümünden yaklaşık bir buçuk yüzyıl sonrasına kadar önemsenmedi, ta ki Romantikler onu şiirsel dehanın ideali yapana kadar. Goethe'nin etkisi başlangıçta *Götz von Berlichingen* ve *Genç Werther'in Acıları* kitaplarıyla geniş coğrafyalarda pek tanınmadan hüküm sürdü; daha sonra Weimar'da yalnızca küçük bir arkadaş grubu tarafından bir şair olarak takdir edildi. Ancak daha sonra, özellikle *Faust* oyununda sembolize edilen Almanya'nın ulusal kahramanı oldu. Lange-Eichbaum (a.g.y., s. 195 ve devamı), ününün artmasıyla birlikte şairde meydana gelen dönüşüme değinmiştir. Patolojik hâlde olan Luther bir kahraman tipine dönüştü, melankolik Mozart ise Rokoko'nun canlı bir çağdaşı oldu. Sanat tarihinde bu türden en ilginç örneklerinden biri, Ortaçağ'da bir sihirbaz olarak ortaya çıkan Virgil'dir; kendisi, Goethe'nin mücadeleci ruha sahip şair tipine yeniden dönüştürdüğü kara büyücü Doktor Faustus'un hakiki bir selefidir.

insanlar genellikle düşlerinin peşinde koşan hayalperestlerdir ve efsanelerin oluşumu için iyi malzeme sunarlar (Kolomb). Sanki büyük bir başarıdan yalnızca bir taraf, ya bizzat kişi ya da başkaları, yani o kişinin çağdaşları ya da gelecek nesiller bir kazanım elde edebileceği yönünde bir ekonomik yasa varmış gibi görünmektedir. Bundan hareketle, yaratıcının eserinden kazanım elde etme şansının üçte bir olduğu ve bu durumda bile kazanımın hiçbir zaman tam anlamıyla elde edemediği açıktır, çünkü her hâlükârda başarısını ve ününü başkalarıyla paylaşması gerektiği ve bu nedenle, başarı ve şöhret açısından toplu bir değerlendirme için sadece eserindeki değil, kendi benliğindeki bir paydan vazgeçmek zorundadır.

Bu son sözler, bizi yeninden toplumsal olgular olarak başarı ve şöhret tartışmasında istemeyerek gözden kaçırdığımız fiilî sanatsal başarı meselesine getirmektedir. Aslında nihayetinde çığır açan veya en azından eskiden öyle olan ideal değerlerle ilgili olan sanatsal başarı diğer toplumsal alanlarda başarıdan daha az tartışılır ve tüm kamuoyu ilgisine rağmen sanatçı kişilik eserinin arkasında büyük ölçüde kaybolur. Ünün inşası, toplumun kolektif bir yaratımıdır ve dolayısıyla sanatçı, eseriyle, toplumun yeni bir yaratıcı başarısının malzemesi olur. Bu süreç boyunca, bireysel eser, bazı durumlarda tüm insanlığa yayılabilen belli bir toplumun malı olur ve her hâlükârda, münferit sanatçının ölümsüzlüğüne dair ortak bir kanı yaratır. Çağdaşlar ya da gelecek kuşaklar bir sanatçıya ölümsüzlük bahşettikleri zaman, bu ölümsüzlüğü paylaşırlar, tıpkı bir kral mezarına gömülmenin ya da İsa'nın mezarı olan kilisede düzenlenen benzer amaçlı bir cenaze töreninin sıradan faniye tanrısal ölümsüzlükten bir pay vermesi gibi.

Bu nedenle sanatçı, bireysel ihtiyacından hareketle kolektif değerler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi nihayetinde kolektifleşir, çünkü toplum, sanatçının varoluşunun bütünlüğünden, ölümünden sonra ün olarak varlığını sürdüren yeni bir kolektif eser yaratır. Bu açıdan bakıldığında sanat, çağdaşlar ve gelecek kuşaklar üzerindeki etkisi –yani estetik etkisi değil de toplumsal ve kültürel etkisi– hesaba katılmadan anlaşılamaz.[4] Sanatın birbirini izleyen nesiller boyunca devam eden varlığı, bireysel yaratıcı sürecin, kolektif yaratımın ön koşulundan başka bir şey olmadığını gösterir; zira kolektif yaratım, bireysel eserin çağdaş genel ideolojinin bir ifadesi olarak kendinde taşıyabildiği her şeyi seçip dönüştürür. Sanatçı, eserinde,

[4] Du Prel'in etkili bir şekilde belirttiği gibi, alımlayıcının iş birliği estetik hazla başlar; sanatçı bu hazzı eserine katar, tıpkı toplumun ün bahşederken yaptığı gibi.

toplumun kendi ebedileşmesinin bir ifadesi olarak biyografileri ve ünü yaratmakta kullanacağı hammaddeyi temin eder. Bu, büyük başarı ile hâkim genel ideoloji arasındaki gizemli anlaşmayı kısmen açıklar, özellikle de bu sürecin her zaman sanatçının yaşamında başladığı göz önüne alınırsa; zira sanatçı yaratımını toplumun ihtiyaçlarına büyük ölçüde uydurmak suretiyle bu kolektif dönüşümü genellikle öngörür. Bu, büyük sanatçılar söz konusu olduğunda kitlelere verilen bir taviz değil, daha derin bir şey, sanatçının halkının manevi ideallerine güçlü bir sempati anlamına gelir.

Öte yandan, sanatçının yalnızca her türlü kolektivizasyona karşı değil, kendi kişiliğini, eserini ve ideolojisini belirli bir çağın ebedileştirme sembolüne dönüştürmesine karşı da her zaman belirgin bir tepkisi vardır. Sanatçının toplum tarafından yutulmasına karşı bu direnişi, kendini daha ziyade başarıya ve şöhrete karşı çıkışında gösterir; aynı zamanda, kendi bireysellik iddiası söz konusu olduğunda, onun ilerideki faaliyetlerini de etkiler ve genellikle daha ileri düzeyde yaratıcılığa yönelik güçlü bir teşvik oluşturur. Kuşkusuz, bu kolektifleştirici etkiden daima bilinçli yeni yaratımlarla kaçmaya çalışan büyük sanatçılarda durum böyleyken, zayıf yetenekler kitlelere bilinçli bir taviz verir ya da kolektif ebedileştirme içgüdüsü için salt hammadde hâline gelirler. Sanatçının başarıya ve üne karşı verdiği mücadelenin bu tür farklı sonuçları, en büyük dahilerin çoğunun neden ancak kendi zamanlarından sonra ün kazandığını, buna mukabil diğer yandan vasat yeteneklerin neden hak edilmemiş görünen bir başarının tadını çıkardıklarını açıklar. Güçlü iradeye sahip bir yaratıcı, eserlerini dehanın karşı çıktığı bir kitle yaratımının malzemesi hâline kolayca getirilebilen, yalnızca yetenekli bir sanatçı kadar açık değildir kolektif etkiye.

Ancak bu başarı ve ün meselesinde de gözlemlediğimiz üzere, sanatçının sanat ideolojisine ve kendi yaratıcı dinamizmine karşı verdiği mücadele somutlaşır ve sanatçının yaşayan insanlar topluluğuna ve gelecek nesillere karşı bir mücadelesi hâline gelir. Mücadele her iki tarafta da sürdürülür ve çok inatçıdır, çünkü temelde tüm sanatsal üretkenliğin özgün kaynağı olan birey ve topluluk karşıtlığı yatar yine. Bireysel sanatçı, kendi yaratıcılığıyla kendini toplumun manevi ölümsüzlük fikrinden kurtarmak isterken, şöhret diye tezahür eden başarısının tanınması, kendi kişiliğinin toplumun kişiliğine dâhil edilmesi anlamına gelir. Bu nedenle, sanatçı ve eserlerinin genel çapta tanınması, kendisinin bir sanatçı olduğu iddiasının manevi karşılığıdır; söz konusu iddia bir bağımsızlık jestiyken, ona bahşedilen bir şey olan şöhret ise sanatçıyı yine bağımlı kılar.

Başarı bir anlamda yarı yolda durur, çünkü hem benlik tarafından hak edilir hem de kazanılır ama başkaları tarafından bahşedilmesi gereken şöhrete kolayca yol açar. Bu da bizi, meselenin olumlu yanına getirir; ancak sanatçının üne karşı isteksizliği hesaba katıldığında anlaşılabileceği için bu olumlu yanı şimdiye kadar hep arka planda tuttuk. Sanatçının yalnızca başarı ve ün peşinde olduğu varsayımı, verimsiz tipten kaynaklanır; bu tip sadece kendisi için üne heves etmekle kalmayıp aynı zamanda sanatçının ünlü olmak istediği inancıyla harekete geçer, oysa aslında bizzat kendisi kendini ünlü yapmak ister, ölümsüzlüğe kavuşmak için. Sanatçının başarı ve ünün cazibesine kapıldığını inkâr etmek elbette abartı olur ama onun saikleri, ünü ona bahşeden kişilerin saiklerinden farklıdır. Sanatçı için başarı, işini tamamlandığında hayata geri dönmenin bir yoludur; şöhret ise artık bireysel bir ölüm sonrası varoluş olmadığı için bir tür kolektif ölüm sonrası varoluştur ve en büyük sanatçılar bile bu varoluştan vazgeçemezler. Trajedi, her bireyin hedeflediği varoluşun kolektif olarak sürdürülmesinin, sanatçının durumunda, eserinde tam bir kişilik kaybına ya da en azından onun kolektif bir ürüne radikal dönüşümüne kadar uzanması gerçeğinde yatmaktadır: bu her hâlükârda, sanatçının kendisinin hedeflediği amacın ötesine geçer. Başarı sanatçıya hem eserini bireysel olarak gerekçelendirmesini hem de kolektif olarak tanınmasını sağlarken, ün ise hem kendisini hem de eserini toplumun bir yaratımı diye damgalar.

Bu gözlemler, başarı ve şöhret arzusunun ilk başta yaratıcı dürtü için bir teşvik işlevi görebileceğini ama daha sonra sanatçı başarıya yaklaştığında veya onu elde ettiğinde, diğer sosyal ideolojilerin onun yerini alması gerektiğini vurgular. Her hâlükârda sanatçının toplumsal ilişkisindeki bu değişim, onun sanat ideolojisini kesinkes etkiler ve başarı-ün motifi bir yaratım teşvikinden yaratımın malzemesine dönüşür ve bundan sonra sanatçının hayatını da bu şekilde belirleyebilir. Sanatta –özellikle edebiyat tarihinde– sanatçının kişisel başarısı ile eserinde bir tema olarak başarının temsili arasındaki ilişkilerin yanı sıra sanatçının elde ettiği başarının sadece yaratımında değil, hayatında da yaptığı etkiyi ele almak ilgi çekici olurdu. Başarılı sanatçı, kendi yaşamları boyunca başarılı olamayanlarınkinden epey farklı bir kişisel ve sanatsal ideoloji geliştirir. Çoğu sanatçı sanatsal olarak veya en azından manen, başarı mücadelesinin eski bir dönemine geri döner; nitekim bunu, büyük şairlerin ve diğer başarılı sanatçıların mütevazı başlangıçlarına geri döndükleri bilindik rüyalarından anlarız. Burada

açıkça bir gençleşme arzusu vardır,[5] çünkü ün ölüm tadındadır ve ölümsüzlük, sanatçıların korktukları baş kötülükten (ölüm) yalnızca iki heceyle ayırt edilir.

Ancak şöhret, yalnızca sanatçının kişisel ölümsüzlüğünü onu kolektif hâle getirerek tehdit etmekle kalmaz; üstelik doğrudan doğruya hayata düşmandır, çünkü sanatçıyı resmen kendisi için seçtiği köşede tıkılıp kalmaya zorlar. Başarı durumunda bunu gözlemlemiş ve başarı için bir nevi "sanatçının hayata dönüşü" olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu, sanatçıyı hayal kırıklığına uğratan bir geri dönüştür, çünkü ona deneyim özgürlüğü tanımaz, onu yeni *sanatsal yaratıma* zorlar. Bu nedenle başarı, ancak elde edilmediği sürece, yani sanatçının başarısıyla hayatı yeniden kazanabileceğine ve bu sayede kendini yaratmanın esaretinden kurtarabileceğine inandığı sürece yaratıcılığa bir teşviktir. O zaman sanatçı, başarının sadece yaratma ihtiyacını güçlendirdiğini ve yaratımın sonu olan şöhretin, yaşamı boyunca kişilik kaybına yol açtığını ve şöhret ölümden sonra gelirse, yaşama hiçbir faydası olmadığını acı acı öğrenir. Sanatçı her şeyden önce şöhret ya da ölümsüzlük için yaratmaz; onun üretimi, korkunun üstesinden gelmesine yardımcı olduğu için fiilî yaşamını idame ettirmenin bir aracıdır. Ancak bir zamanlar ayak bastığı ve eseri sayesinde onu hayata döndürecek olan o yoldan çıkamaz. Böylece, başarı ve şöhrete mührünü vuran yaratıcı dinamizmini gitgide daha derinden hisseder.

Ancak sanatçının sanat ideolojisine, yaratılışın dinamizmine ve bireysel ölümsüzlüğünün nihayetinde toplum tarafından emilmesine karşıtlığının bütün bu ifadeleriyle birlikte, feragat, kendinden vazgeçme ve kendini feda etme gibi başka daha güçlü eğilimler de söz konusudur. Bunlar da sanatçı için kendini ortaya koyma ve kendini ebedileştirme eğilimleri kadar gereklidir; aslında, yaratıcı dinamizmin belki de en belirleyici parçasının, bu karşıt eğilimlerin çatışmasından ve bunların eserin uyumu içinde çözümlenmesinden kaynaklandığını kabul etmiştik. Kendini ortaya ile kendini feda etme arasındaki bu çatışma insanın ruhsal hayatında normal bir olgudur; bu olgu, sanatçıda olağanüstü derecede yoğunlaşır ve deyim yerindeyse devasa, makrokozmik yüksekliğe çıkar. Güçlü yaratıcı kişilik, kendisini yeni bir ideolojide ebedileştirmeden önce "yapı kurbanı" olarak salt bir birey yerine önceden var olan bir ideolojiyi yıkmaya itildiğinde, diğer türlü bir kişiyle ilişkili olan kendini ortaya koyma ile kendini feda etme

[5] Bu bağlamda Goethe'nin tekrarladığı ergenliklere dair bilindik yorumu kaydadeğerdir.

arasındaki çatışma, burada toplumla ve diğer taraftaki oyuncu olarak tüm toplumsal düzenle tezahür eder.

Birey, sanatçı olmaya namzetliğiyle, insan toplumundan bağımsızlığını öne sürmüş ve kendi kendine yeterli bir izolasyona kök salmış olabilir; ama nihayetinde, kendi başına ürettiği eser tarafından o topluma yeniden teslim olmaya itilir. Eseri yalnızca sanatçı bireyin eliyle yaratan bu yaratıcı kendi kendine yeterlilik bizi sanatçı hakkında şu yanlış düşünceye sevk edebilir: Sanatçı, en azından ruhsal olarak, eseri bir bakıma hermafrodit olarak yaratan eril ve dişil ilkelerin biseksüel bir bileşimidir. Ne var ki sanatçının kendisinin de genellikle paylaştığı bu görüş, yalnızca sanatçılar arasındaki kesinlikle eril veya dişil tiplerin varlığıyla değil, ayrıca birçok hermafrodit veya eşcinsel tipte yaratıcı gücün tamamen yokluğuyla da çelişmektedir. Her hâlükârda bu açıklama bana çok daha karmaşık bir olgunun metaforik bir izahı gibi görünmektedir. Burada her türlü bağımlılığa bilinçlice karşı çıkma, başka bir deyişle, dünyayı ve kendisini yardım almadan kendisinden ortaya çıkarmaya çalışan cinsellik karşıtı yaratıcı bir dürtünün asli ifadesi söz konusudur kanımca. Kendi kendine yeten bağımsızlığa yönelik bu eğilim, bireyi, özünde bir başkasının yardımıyla yaratma ya da üretme olan cinsel yaşamla çatışmaya sokar. Ancak eserini kendi başına üretebilen ve bağımsız çalışan sanatçı bile, nihayetinde tanınma, başarı ve şöhret için başkalarına bağımlıdır, hatta ortalama bir insanın cinsel eşine bağımlı olduğundan daha fazla bağımlıdır. Dolayısıyla sanatçı, eseerini başkalarından daha bağımsız hâlde yarattığı için, çalışmasına kendini daha çok, daha yoğun ve daha derinlemesine vermek zorundadır.

Bu neredeyse dengeli bir adalet gibi görünmektedir ama gerçekte bireyin doğal bağımlılığını yaratılışta bariz bir özgürlüğe kasten dönüştüren şiddetli bir dinamizmin sonucudur sadece. Ardından başarı ve şöhret, tüm yüceliğine rağmen, bağımsız yaratım yoluyla kaçmaya çalıştığı kolektif güçlere bağlı olduğuna sanatçıyı inandırmak için devreye girer. Bireyin kendini doğanın üstüne çıkarması ve eserinde ebedi kılmasıyla bir sanatçının oluştuğu yolundaki görüşümüzden hareketle şunu söyleyebiliriz: Başarı ve ün sanatçıyı yeniden kolektif bir varlık kılar, elinden tanrısal yaratıcı rolünü alıp onu tekrar insan kılar; tek kelimeyle, onu ölümlü kılar. Sanatçı dünyaya dönüp insan olmayı ne kadar istese de bunu kendi ölümsüzlüğü pahasına yapamaz; ve buradaki paradoks, onu kolektif düzlemde ölümsüz kılan başarı ve şöhretin, onu kişisel düzlemde yeniden insan kılması ve onu ölümlülüğe geri döndürmesidir. Çocuğun anne-babasından alınması gibi,

toplum da sanatçının eserini elinden alır, onun yerine kendine şöhret payesi verir ve askere aç bir devlet tarafından bir anne misali ödüllendirilir. Sanatçı da bu ödülün peşindedir ama başarısıyla hayata geri dönmeyi umar, oysa şöhret onu genellikle ruhsal ölüme mahkûm eder.

Eğer başarı, başarılı sanatçıya başarı kazandıran karşı konulamaz bir dinamizmin sonucuysa, şöhret de aynı şekilde kendi ebedileşmesi için her zaman malzemeye ihtiyaç duyan bir toplumda karşı konulamaz bir dinamizmin sonucudur. Küçük ya da büyük her grup ebedileşmeye yönelik "bireysel" bir dürtüye sahiptir ve bu dürtü ulusal, dinsel ve sanatsal kahramanların yaratılmasında ve onlara ilgi gösterilmesinde tezahür eder. Gelgelelim bu, isteseler de istemeseler de, daha sonra bu kolektif ölümsüzlüğün öncüleri ve kurbanları olan seçkin bireylerin üretken başarılarıyla ancak mümkün olabilir. Bu anlamda başarı, bireyin bu kolektif sonsuzluk dürtüsüne ne ölçüde yol açtığının bir ölçüsüdür; o hâlde şöhret, bu sanatçıyı ve eserini kendine mal eden toplumun bir pişmanlık ifadesi diye yorumlanabilir.[6] Ne var ki bu suçluluk duygusuna rağmen, toplum aslında dehanın daha önce kolektif ideolojiyi kullanarak ondan aldığı şeyi –elbette yaratıcının kişisel başarısıyla büyütülmüş hâlde– geri alır sadece. Ve bu daha da önemlidir, çünkü toplum insanı ve eserini kendine mal eder, onu kişiliksizleştirir ve böylece aslında onu eserinin meyvesinden mahrum bırakır; bunun karşılığında da ona şöhret ayrıcalığını sunar. Böylece başarı ve şöhret yalnızca sanatçının eserini değil, bundan da öte, birey ile grup arasındaki sonsuz çatışmada geniş bir daireyi tamamlar. Birey, kişisel anlamda yeniden yarattığı kolektif bir ideolojiyi üstlenerek kendi ölümsüzlüğünü sağlama almaya çalışır ve bu başarıda kendini gösterir; öte taraftan toplum, şöhret bahşetmekle, gerçekte bireyin kazandığı ölümsüzlüğü kendine mal eder, eserde kendisini ebedi kılar ve bunun karşılığında sanatçıya kolektif ihtişamını sunar.

6 Bkz. Lange-Eichbaum, a.g.y., s. 181'de benzer bir fikir ileri sürülüyor.

YOKSUNLUK VE FERAGAT

Birey, belli bir çevrenin etkisi altında, bulunduğu koşulların belli bir ürünü olarak, belli yeteneklere, eğilimlere, dürtülere ve tutkulara sahip özgül bir birey olarak kendinin bilincine varır. Kendinin bu şekilde bilincine varan birey, tüm bunları kendi sorumluluğunun bir parçası olarak üstlenir. Bu nedenle seçim anında tam bir yalıtılmışlık içindedir, çünkü çevresinden geri çekilir; yine de o tam bir süreklilik içindedir, çünkü kendini ürün olarak seçer; ve bu seçim özgür bir seçimdir, öyle ki, kendini ürün olarak seçtiğinde kendini meydana getirdiğini bile söyleyebiliriz.
Kierkegaard

Son bölümler bizi, baştaki daha dar kapsamlı meseleye, sanatçının sanatla ilişkisine geri getirdi; ama şimdi bu meseleyi sanatçının bakış açısından ortaya koymaya imkân tanımaktadır, oysa ilk başta bunu sanatın bakış açısından yapmak zorundaydık. Süslemenin ilkel sanat biçimleriyle işe başlamış ve süslemelerin soyutluğunun, tek başına onları gerçekten sanat eseri yapan somut bir unsur içerdiğine dikkat çekmiştik. Eğer süslemeler soyutlamadan başka bir şey değilse, felsefi fikirlere sanattan daha fazla değer vermeli ve dolayısıyla güzellik ile doğruluğu özdeşleştiren ve ideali, ilham veren sanatçıda değil, bilge insanda bulan Yunan düşünürlerinin konumuna yeniden bakmalıyız. Öte yandan sanatın özü tam da soyutun somut temsilinde yatar; ve böyle bir temsilin neden güzel bulunduğunu ve estetik haz uyandırdığını aydınlatmaya çalışmıştık. İlkel süslemeyi anlamak için, "sanatçının" kişisel ve toplumsal dürtülerine ilaveten, bu biçimleri gerekli veya mümkün kılan genel ideolojiyi de eklemiş ve böylece güzellik kavramının

ruh kavramından ilk çıkarımına ulaşmıştık. İlkel dünya görüşü, ölümsüzlük inancını destekleme amacına ulaşmak için doğası gereği soyut olması gereken kolektif bir ruh ideolojisine dayanır. İlkel sanat soyuttur, çünkü bu soyut ruh kavramını olabildiğince temsil etmek ister veya etmesi gerekir, ruhun fiilî varoluşunu somutlaştırmayla kanıtlanabilmesi için. İlkel (ve hatta daha sonraki) din, ölümsüzlük inancını kolektif bir ruh ideolojisiyle desteklerken, sanat, bu soyut ruh kavramının varlığını sembolik formda somutlaştırarak kanıtlar.

Sanatın gelişimini, ilkel başlangıcından Klasik, Rönesans ve modern zamanların kişisel şaheserlerine kadar izledik, sonunda bireysel sanatçının kendisinde aynı ölümsüzlük ideolojisinin bir temsilcisini bulana değin. Onun eseri, bireyin yüzyıllarca ruhen yaşayabileceğinin en somut kanıtı olmakla kalmadı; son bölümler bize sanatçının bir tür organik mecburiyet içinde sanat ideolojisini deneyime dönüştürdüğünü de gösterdi. Bu noktada eserdeki ruh kavramının somutlaşmasını temsil ettiği ölçüde gerçek olmayanı gerçek kılar. Başka bir deyişle, sanatçının ideolojisini yaşaması gerekir ki, o da başkaları gibi onun doğru olduğuna inanabilsin; öte yandan bu ideolojik deneyim hem sanatsal üretkenliği mümkün kılmanın hem de fiilî bir yaşam sürmenin bir aracı olarak işlev görür. Zira yaratıcı kişiliğin temel çatışmasının, sıradan anlamda doğal bir yaşam sürme arzusu ile ideolojik olarak üretme ihtiyacı arasında cereyan ettiğini gördük; bu çatışma, toplumsal açıdan bireysellik ve kolektiflik arasındaki çatışmaya, biyolojik açıdan da ego ile insan türü arasındaki çatışmaya karşılık gelir. Ortalama insan hem sosyal hem de biyolojik olarak kendini kolektif olana büyük ölçüde tâbi kılarken, nevrotik kişi kendini kasıtlı olarak her ikisine kapatır, üretken tip ise ideolojik deneyim ve kişisel yaratıcılıkta ifade edilen bir orta yol bulur. Ancak sanatçı bir insan olarak yaşamak zorunda olduğu ama bu geçici yaşamı kalıcı bir eserde ebedi kılmak zorunluluğu duyduğu için, ideolojikleştirilmiş yaşam ile bireyselleştirilmiş yaratıcılık arasında bir uzlaşı kurar; bu denge zor, geçici ve her koşulda acı vericidir, çünkü yaratılımı deneyimleme eğilimindedir ve deneyim yine sanatsal biçim için haykırır.

Bu anlamda, sanatçının genel sorunu –yalnızca psikolojik açıdan değil, aynı zamanda insani yönüyle de– yoksunluk ve feragat kavramlarında yatar. Psikanalizde doruğa ulaştığı hâliyle psikolojik bakış açısı, her zaman yoksunluğu vurgular; sanatçıların kendi içlerinde en çok musdarip oldukları yoksunluğu; Goethe veya Ibsen gibi birtakım sanatçının başarılarının zirvesinde ulaştığı felsefi görüş ise feragatı vurgular. Ancak bu iki veçhe, dış

ve iç, toplum ve ego, kolektivite ve bireysellik gibi birbirini tamamlayıcıdır. Büyük sanatçı ve büyük eser ancak bu ikisinin uzlaştırılmasından doğar: bir feragat felsefesinin bir yoksunluk ideolojisine karşı zaferiyle.

Bu açıdan bakıldığında, yaşam ve yaratıcılık, çeşitli yaşam biçimlerinin ve yaratıcılık fikirlerinin çatışması hakkındaki tartışmalar yüzeysel görünmektedir. Dışsal bir yoksunluk tarafından yaratmaya itildiğini hisseden ve sonra yine bir yaşam özlemiyle engellenen bir sanatçı, bu çatışmaların üstesinden gelip hayatı sonuna kadar yaşamanın sadece imkânsız değil, aynı zamanda tehlikeli olduğunu kabul eden vazgeçici bir yaşam görüşüne ulaşır. Böylece ahlaki gelenekler ve sanatsal standartlar biçiminde ortaya çıkan sınırlamaları, yalnızca olduğu gibi değil, aynı zamanda bireyin vakitsizce tam tükenmesine karşı koruyucu önlemler diye olumlayarak gönüllü kabul edebilir. Bu, onun tüm hayatını sanata mı adayacağı, yoksa sanatın canı cehenneme deyip basitçe yaşamayı mı tercih edeceği konusundaki tüm şüphelerinin sonu demektir; ayrıca ideolojisine göre bohem bir hayat mı yaşayacağı, yoksa sanatına rağmen sıradan bir hayat mı yaşayacağı sorusu da cevabını bulur; ve sonunda yaratıcılığı bu feragat edici tutum sayesinde yalnızca daha zengin ve derin hâle gelmekle kalmaz, aynı zamanda şu ya da bu yaşam tarzını haklı çıkarma ihtiyacından, başka bir deyişle telafi ihtiyacından kurtulur.

Ancak bu, yaratıcı çatışmanın bu tür insani bir çözümünün, yaratma dürtüsü veya en azından eserin niteliği üzerinde olumsuz bir etkisinin olup olmayacağı sorusunu gündeme getirir. Sanatçının ve sanat tarihinin psikolojik ve ideolojik açılardan incelenmesi kesinlikle daha önce de belirttiğimiz şu izlenimi bize verir: Büyük sanatçı ve eseri, zorunlu bir gerekçelendirmeden veya gerilimli bir aşırı telafiden kaynaklanır; ama aynı zamanda yalnızca büyük sanatçılar bu mücadelenin sonunda bir feragat felsefesine ulaşır. Burada "sonunda" ifadesi önemlidir, çünkü bu ifade büyük sanatçıların başlıca eserlerinin bu başarıdan önceki döneme ait olduğunu ve dolayısıyla hâlâ çözülmemiş yaşam ile yaratım çatışmasından doğduğunu işaret eder. Tamamen tatmin olmuş bir burjuva yaşantısının yaratılım için hiçbir teşvik sunmayacağı gün gibi ortadadır; ne var ki, yaratıcı dehanın, birini diğerine kurban etmemesi ve muhtemelen yeniden kısırlığa saplanmaması için böyle bir yaşantıya yaklaşması gerektiği de aynı derecede açıktır. Sanatçıyı ve onunkine benzer bir çatışmada bocalayan nevrotik tipi, sırf çözebilmek için çatışmayı ürettiğini (ya da çatışma zaten varsa onu şiddetlendirdiğini) sık sık görürüz. Nevrotik için bu, başarısız olduğu bir testtir;

o nevrotik hâlde kalır ve bunu yapması gerektiğini kendine kanıtlar. Sanatçı için de kendi kendine yarattığı bu çatışmalar nihayetinde birer sınavdır ama o, nevrotik kişinin aksine, çatışmayı, yaratma kapasitesini kanıtlamak için kullanır, çünkü çatışmaya estetik bir şekil vererek, biçim ve içerik açısından çatışmanın üstesinden gelir. Romantik tipte özellikle belirgin olan deneyimi dramatize etme eğilimi, o hâlde, yalnızca kendini ilginç kılma arzusundan kaynaklanmaz, genel beceri sorunuyla derinden bağlantılıdır. Genelde, büyük sanatçının –en takdire şayan hâliyle Klasik tipte tezahür eden– kendini yaşamı ile eseri arasındaki paralellikten kurtarabileceğini söyleyebiliriz, Romantik tip ise kendi deneyimini ideolojisinin çizgisine göre dramatize etmeye daha çok bel bağlar, çünkü onun yaratıcılığı kesinlikle telafi edici bir niteliğe sahiptir.

Burada da bireysel sanatçı ve eseri söz konusu olduğunda, eğer onu doğru bir şekilde yargılayacaksak, bu sınıflandırmanın ötesine geçmeliyiz, çünkü aynı sanatçı yaşam seyri içinde Romantik tipten Klasik tipe evrilebilir. Aslında, önceki gözlemlerimizden de bildiğimiz üzere, olgun sanatçı ancak kendi içindeki Romantiğe karşı kazanacağı zaferden doğabilir, bu Romantizm ister Goethe'de olduğu gibi erken bir dönemde fiilî eserde ortaya çıksın isterse de K. F. Meyer'de olduğu gibi, sanatçı tam bir Klasik olarak dolu dolu bir hayatla ortaya çıksın, fark etmez. Sıradan bir mesleki kariyerde olduğu gibi burada da ön çalışma ödülünü muhteşem şaheserlerde alacaktır. Sanatsal kişiliğin ve onun eserinin gelişimine ilişkin bu görüş, sanat araştırmalarında ancak şimdi ortaya çıkmaya başlamıştır ve üzerinde yükselebileceği sağlam ilkelere henüz sahip değildir. Sırasıyla olgunluk eseri ve gençlik eseri üzerine yazılmış, bildiğim kadarıyla en iyi iki karakteristik çalışmayı anmak istiyorum. Bunlardan biri, A. E. Brinckmann'ın *Spätwerke Grosser Meister* (Frankfurt, 1925) üzerine yaptığı ufuk açıcı çalışmasıdır; kuşkusuz yazarının elli yaşına girmesiyle birlikte olgunluğuna erişen bir çalışmadır bu. Diğeri ise tam tersi: *Die Frihvollendeten; ein Beitrag zur Literaturgeschichte* –genç yaşta olgunluğa erişmiş sanatçılar üzerine bir çalışma; burada yazar Guido Brand, 17. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan dönemde yaşamış ve erken yaşta ölmüş bir dizi şairini önümüze koyuyor, erken olgunluk ile erken ölüm arasında tipik bağlantıyı bulabilmek için. Yazar doğal olarak, en azından giriş babından, gençlikte üretilen başyapıtlar ile olgunluk dönemi eserleri arasındaki sınır sorununa değinmekten kendini alamamıştır; kendisi haklı olarak, "gençlik ve yaşlılık eserlerinin yeni bir tema olarak ele alınması gerektiğini" düşünmektedir.

> Bu tema, psikoloji ve fenomenolojinin yardımıyla, genç ve yaşlı yaratıcı tiplerin psiko-manevi tutumunu bize açıklamalı ve böylece bir grubun köken sezgisiyle, diğer grubun uzun yaşam deneyimiyle geliştiği alanları anlatmalıdır. Dilin eleştirisi ve üslup felsefesi, iki durumda da içten içe temelde farklı olan bir yaratıcılığın ayırt edici özelliklerini ortaya çıkaracaktır (s. 7).

Esasen şiirsel yaratım psikolojisi için bir temel olsun diye kaleme aldığım ensest hakkındaki kitabıma (1905), büyük şairlerdeki belirleyici değişim dönemleri üzerine bazı açıklamalarla birlikte (örneğin, Schiller; a.g.y., ikinci baskı, s. 106, n. 49) bir bölüm ekledim; bu bölümde gençlik şairlerin psikolojisini inceledim ve büyük ama tamamlanmamış eserlerin (Bölüm III) "parçaları ve ana hatları" (Bölüm VII) üzerinde psikolojik bir değerlendirmeye giriştim. Çoğu durumda, genç şairin yaşlı şairle adı dışında hiçbir ortak yanı yoktur; her zaman olmasa da bazen genç şair gözde bir temaya sahiptir ve bu temayı farklı dönemlerde öyle bir şekilde kullanır ki birden fazla ideolojik tavırla birden fazla sanatçının eseriymiş gibi görünebilir. Bu inceleme kapsamında, özellikle resimde, ustaların yapıtlarından ayırt edilmesi zor olan çömezlerin yapıtları ve hem plastik hem de şiirsel sanat ekolleri meselesi ele alınmıştır. Schiller'in Räuber [Haydutlar] şiiri, bireysel bir çalışma olduğu kadar "Sturm und Drang" akımının bir şiiridir ve motiflerinin birçoğu psikolojik planda değil, salt ideolojik planda kavranabilir. Bir zamanlar bu konuyu "Schiller'in Kardeşi" başlığı altında ele almaya ve ensest teması bağlamında daha önce öne sürdüğüm fikirlerle bağlantılı olarak, Schiller'deki kardeşlik nefreti motifinin doğrudan doğruya *Braut von Messina* [*Messina'nın Gelini*] tragedyasına geçtiğini, bunun da bir biyografi yazarını –tam bir filolojik çağda yaşamadığı için incelediği yazarın resmini yapıtlarından yola çıkarak inşa etmesi gerektiğini varsayarsak– Schiller'in ailesindeki kardeşler arasında bir kavga olduğu varsaymasına götürebileceğini, oysa bu ailede kardeşin olmadığının gayet iyi bilindiğini anlatmaya niyet etmiştim. Fakat ensest kitabımda Schiller'in "Sturm und Drang" ideolojisi sayesinde kayınbiraderinden nasıl bir kardeş çıkardığını, ona nasıl böyle hitap ettiğini ve onu böyle kullandığını anlattım. Yunan trajedisi zamanından kalma dramatik şiirin tipik gereksinimlerinden biri olan bu kardeşlik nefreti motifi (bkz. zikrettiğim kitabımda bölüm XV), Shakespeare'de çok sık rastlanan bir motiftir; Shakespeare'in aile hayatı hakkında daha az bilgi sahibiyiz ama kendisinin veya oyunlarının yazarının, Kraliçe Elizabeth'in saltanatı döneminde yaşadığını biliyoruz; ve Elizabeth'in, İngiliz tahtının meşru varisi olan "kız kardeşi" Mary Stuart'ın

elinden tahtı acımasızca alıp gasp ettiği yaygın kabul görmektedir. Eğer bir İngiliz saray şairi, halk arasında yaygın olan bu fikre şu veya bu nedenle atıfta bulunmak isterse, yalnızca tarihî veya mitolojik bir kılıf kullanmak zorunda kalmayacak,[1] aynı zamanda hapse atılmamak için ihtiyatlı davranıp kadın rakipleri iki kraliyet ailesinin erkek rakipleri kılığına sokacaktır. Nitekim *Hamlet* oyununun ana olay örgüsü böyle kurulmuştur ve keza diğer birçok oyunun ana motifi de budur. Hamlet'in çocukluğunda sahiden erkek kardeşiyle oyuncakları yahut annesinin sevgisi yahut babasının ikazı yüzünden mi münakaşa ettiği, bu tür şeylerin ne kadar yaygın olduğunu ve diğer şairlerin çocukluğunda da ne kadar sık rastlandığı hatırladığımızda fazla önem arz etmezler. Doğrusu, Schiller'in durumunda çok iyi bilinen ve Shakespeare'in durumunda muhtemelen varsayılabilecek olgular, bazı yüzeysel ilişkilerin biyografik malzemedeki gücü hakkında aşırı aceleci sonuçlara varmamamız konusunda bizi uyarmalıdır. Zira sanatçı ya böyle doğar, bu durumda ailesine karşı tutumu neredeyse *a priori* bir tür Hamlet trajedisi içerir, yahut deneyimleri onu bir sanatçı yapar, bu durumda yine bu evrensel çocukluk izlenimleriyle ilgilenemeyiz, çünkü onun bu izlenimleri, başkalarınınkinden hiçbir surette farklı değildir.

Bu, elbette, bu tür çocukluk etkilerinin büyük sanatçıların yapıtlarında önemli rol oynamadığı anlamına gelmediği gibi, psikanalizin onları kesinkes vurgulamakta yetersiz kaldığı anlamına da gelmez; mesele basitçe bu etkilere atfedilecek değer ve söz konusu etkilerin sanatçının ve özellikle yapıtının anlaşılması bakımından taşıdığı önemdir. Psikanalizin, bu sanatsal biyografik yöntem olgusuna yaptığı şüphe götürmez aşırı vurgunun çeşitli nedenleri vardır ve bunların tartışması bizi asıl temamıza geri döndürecektir. Birincisi, genelde kişiliğin gelişimi ile özelde sanatçının gelişimi arasında bir karışıklık ya da en azından belli bir ayrım eksikliği vardır; ama çocuksu etkilerin yadsınamaz olduğu genel anlamda kişilik ge-

---

[1] Ayrıntılara şamil kılınarak aşırıya kaçılmış olsa da benzer fikirlere daha sonra şu kaynakta da rastladım: Lilian Winstanley: *Hamlet and the Scottish Succession. Being an Examination of the Relations of the Play of Hamlet to the Scottish Succession and the Essex Conspiracy* (Cambridge, 1921). Bayan Winstanley Claudius ve Gertrude'u Bothwell ve Mary ile özdeşleştirir; bu ikinci tipler daha sonra Lord ve Leydi Macbeth olarak da ortaya çıkacaktır (bkz. Winstanley'in kitabı: *Macbeth, King Lear and Contemporary History*); Polonius ise Lord Burleigh olarak ortaya çıkar. Bkz. ayrıca Percy Allen: *Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists*, ve E, Stucken'in romanı: *Im Schatten Shakespeares* (Berlin, 1929).

lişiminde bile, psikanaliz bu etkileri abarttı ve bu etkileri kendi yordamınca yorumlayan bireysel iradeyi ihmal etti. Kişilik, iradenin güçlü olduğu ve kendini yalnızca baskın değil, yaratıcı olarak da gösterdiği bir kişilik ise, bu söylediğimiz daha da geçerlilik kazanır. Bu nedenle, çocukluk etkileri kişiliği tek başına inşa etmez; keza sonuçta geleneksel olan her şeyi aşmasıyla temayüz eden sanatsal tipi de kesinlikle inşa etmez. İkinci bir neden, bizi genel anlamda kişiliğin ve özel olarak da sanatçının gelişiminin psikolojisinin daha derinliklerine götürür. Aslında, psikanalizin çocukluk etkilerini yorumlamasındaki amacı, bunların rolünü değil, genelde bilinçdışının sanatsal yaratıcılıktaki rolünü vurgulamaktır. Bu yeni bir şey değildi; analizin konuya katkıda bulunduğu şey, bireyin bastırdığı ama açığa çıkmak için baskı yapan ve daha sonraki eserlerde kendini gösteren bazı çocukluk izlenimlerindeki bu etkinin bilimsel kanıtıydı.

Öte yandan, dikkate alınması gereken iki nokta vardır. İlki, çocukluk izlenimlerinin, hevesle varsayıldığı gibi, ne sanatçıda ne de nevrotikte o kadar bilinçdışı olmadığıdır. Doğrusu, çoğu nevrotik, çocukluğuna ilişkin bilinçli hatıralardan mustariptir; ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar, bu hatıralardan kendilerini kurtaramazlar ve özellikle şairler söz konusu olduğunda, çok daha eksiksiz çocuklukluk anıları karşımıza çıkar ve onlar bize nevrozların (Goethe, Rousseau, Tolstoy, vb.) analizinden elde edeceğimizden daha fazla ve daha ilginç malzeme sunar.[2] İkincisi, daha kesin gözlemler bize sanatsal yaratımın psikanalistin, hatta bizzat sanatçının inandığı kadar bilinçdışı olmadığını göstermiştir. Hem sanatsal açıdan üretken hem de psikolojiyle de ilgilenen Schiller'den, Oscar Wilde gibi modern estetikçilere kadar, bilincin sanatsal ve özellikle şiirsel yaratımda oynadığı rolü kanıtlayan uzun bir olgular silsilesi vardır; ben zikrettiğim yaratımın ana aşamalarını ensest kitabımda ele aldım, her ne kadar o zaman bilinçdışını çok fazla ön plana çıkarmış olsam da. Bilinçdışının oynadığı rol yadsınamaz; ama Yunan şairlerinden bu yana, özellikle üretken sanatçı tarafından o kadar çok vurgulanmıştır ki, bilince yahut benim tercih ettiğim ifadeyle bilinçli sanat iradesine hakkının verilmesi gerekli olmuştur. Bilinçdışının ya da bilincin oynadığı rolün az ya da çok olması meselesi de birinin ya da diğerinin baskın olduğu tipler olsa da yalnızca bireysel sanatçının sorunu olarak kabul edilemez. Diğer türlü nasıl olur da Goethe ve Schiller gibi,

---

[2] Kapsamlı bir çalışma için bkz. H. Reichardt: *Die Früherinnerung als Trägerin kindlicher Selbstbeobachtungen in den ersten Lebensjahren* (Halle, 1926).

tüm bireysel farklılıklara rağmen aynı çağdaş ideolojiye bağlı iki şair bu konu üzerinde o kadar zıt görüşleri dile getirebilirdi? İdeolojilerin farklılığının, bilim insanına biraz benzeyen estetik filozofun burada şairle genellikle hemfikir olmasını ama Aristoteles'ten Baumgarten'e kadar şiirsel sanatı öğretilebilir ve öğrenilebilir bulmasını açıklayabilir. Peki Homeros'un şiirlerinin ozanının ilham için İlham Perisi'nden medet ummasını ve ardından, belleğinin onu belki de kasıtlı olan arasözlerdekinden çok daha az yanılttığı mantıksal gelişim içinde bir siyasi tarih şaheseri üretmesini nasıl açıklayabilir, nasıl anlayabiliriz?

Galiba bizim temamızdan çok uzak olan bu örnek, İlham Perisi'ne yakarışın, şairin bilinçdışı ilham talebinin, belki de şairi kendini daha özgür ifade edebilmesi için pek de ender rastlanmayan bir bahane –hatta şiirsel bir izin– olduğunu gösterme amacını taşıyordur. Eğer şair şiirsel çılgınlıktan ilham alıyorsa, o zaman söylediklerinden daha az sorumlu olur; ve Shakespeare hakkında önceki sözlerimizi hatırlayacak olursak, ilham alan şairin, ceza almadan vatana ihanette bulunabilmesi için kendini Danimarka prensi suretinde tasvir etmesi, bana pek de ihtimal dışı gibi gelmemektedir. Söz gelimi, Hamlet'in şairin tuzağa düşürücü oyununa katılması, Elizabeth'in güçlü muhaliflerinin, aslında Elizabeth'e seslenip onun vicdanını uyandırmak için şairi bir araç olarak kullanmasıyla açıklanabilir gibi gelmektedir bana. Bu durumda, Hamlet'in "oyun" kurgusunda, şairin önemli dostlarının onun yapıtında fiilen sahip oldukları rolün bir yansımasını bulmalıyız. Her nasılsa, suçluluk duygusunun sonucu olduğunu gördüğümüz İlham Perisi'ne yakarış ve bizzat şairin bilinçsiz yaratma dürtüsüne yaptığı vurgu, bilincin yaratımda oynadığı role karşı bizi kör etmemelidir; yaratımın bilinçdışına referansı, hiç değilse bilinçli bir edimdir. O hâlde, örneğin Goethe ve Schiller farklı sanatçı-tipleriyse, tam da bu nedenle, biri diğerinden daha bilinçsizce çalışmış olabilir ama aynı zamanda kendi kendini gözlemlemede biri bilincin oynadığı rolü, diğeri ise bilinçdışının rolünü abartmış olabilir. O hâlde bilinçdışına aşırı değer verilmesi, her üretken tipin hissettiği gibi, az çok güçlü bir suçluluk duygusuyla açıklanabilir; bilince aşırı değer verilmesi ise, kişinin kendini büyütme ve yüceltme arzusundan kaynaklanır, tıpkı diğerinin daha önce bahsettiğimiz kendini küçümseme eğiliminden kaynaklanması gibi.

Bu gözlemlerden hareketle, daha önce bir bilim olarak estetik alanında ulaştığımız gibi, sanatsal psikolojinin değerine ilişkin benzer bir görüşe varırız. Estetiği, çağdaş sanat ideolojisi ile değişen bilimsel bir ideoloji

olarak telakki etme noktasına gelmiştik, böylece estetik doğa taklidinin aydınlatıcı örneğinde açıkladığımız gibi, egemen sanat ideolojisini olumlu ya da olumsuz anlamda gerekçelendirir. Benzer şekilde, şu anda moda olan sanatçının psikolojisi, doğası gereği daha bireysel çapta şartlandırılmış olsa da yaratıcı sanatçının ideolojik bir gerekçesini temsil eder. Yaratıcı suçluluk duygusunun kültürel tarih ve bireysel psikolojideki köklerine nüfuz eden açıklamamızda, ne sanat için yasalar koyan bir estetiğe ne de sıradan anlamıyla bir sanatçı psikolojisine yer vardır; zira sanatçının psikolojisi ister Lombroso'nun mani (çıldırma) teorisi, isterse bilinçdışındaki yaratıcı görkemin psikanalitik gerekçesi gibi olsun, her zaman değerlere başvurmak zorunda kalacaktı. Ruhsal ve tarihsel oluşumları içinde "sanat" etiketi altında anılan tüm bu olguları, bireyin yaratma dürtüsünün ifadesi olarak anlamaya ve bunu da insanın köklü ölümsüzlük inancından yola çıkarak kavramaya çalıştık. Öte yandan bu dürtü hem yapıtı hem de sanatçıyı ve nihayetinde sanatsal yaratım ve sanatçının psikolojisi için gerekli ideolojileri üretir ki bunlar ne doğru ne de yanlıştır, yani sonsuz bir geçerlilikleri yoktur, kolektif ve bireysel fikirlerin gelişmesiyle birlikte değişir ve böylece gerçek amaçlarını yerine getirirler; bu amaç da sonsuza uzanmaktır.

Ne var ki sanatçıda yaratıcı süreç ne kadar bilinçli hâle gelirse, yaratıcı eğilim, eserden, doğduğu sanatçının kendisine, algılanmadan ve fark edilmeden o kadar çok geri itilir. Ancak bu kendi kendini ilkel yoldan yaratma eğilimi, daha evvel gördüğümüz gibi, kendini somut şekilde *beden süslemesinde* gösterirken, modern sanatçıda psişik deneyimleme istenciyle, kendi sanat ideolojisiyle tamamlanarak sona erer. Bunu gerçekleştirmek elbette imkânsızdır ve sanatçıyı, nevrotik diye nitelendirebileceğimiz ama böyle nitelendirdiğimiz için asla daha anlaşılır olmayan bütün o çatışmaların içine sokar. Zira yaratıcı tipin yaşadığı bu zorluklar, onun gerçek eğiliminin her zaman gerçek, fiilî hayata yönelik olduğunu da gösterir; nitekim modern sanatın gerçekçilik veya verism denen akımında da bunu gözlemleriz. Dolayısıyla bu, daha önce sözünü ettiğimiz, yaşamı sanatsal bir ideolojiye göre biçimlendirme eğiliminin karşılığı olarak kendini ifşa eder, çünkü artık fikir, sanatın tamamen yaşama uygun hâle getirilmesidir. Ama bu vesileyle sanat ile yaşam arasındaki sınırlar silinir; biri diğerinin yerini alır, oysa eskiden biri diğerini tamamlıyordu. Her iki alanda da sanattan hayata geçiş aşikârdır; ama zamanımızın yaratıcı insanları, sonuna kadar gitme ve kişiliklerinin gelişimini gerçekten yaratıcı bir sorun olarak kabul etme kabiliyetine sahip değildirler. Onları engelleyen şey, önceki zamanlarda, dinsel

itaatin karşı gücü sayesinde kendini yaratıcı bir şekilde ortaya koyabilen, ancak günümüzde hem tam sanatsal yaratımı hem de eksiksiz kişilik gelişimini sınırlayan aynı bireysel suçluluk duygusudur.

Sanatsal yaratım, gelişimi sırasında, toplum kültürünün ilerletilmesi için bir araç olmaktan, kişiliğin inşası için bir araca dönüşmüştür. Ancak bu ne kadar başarılı olursa, bu kişiliğin sanattan, henüz tam olarak kavranamayan yaşama kaçma dürtüsü o kadar güçlü olur. Muhtemelen Rönesan ile başlayan kolektiften bireye doğru bu hareket arttıkça Batı sanatı da eski işlevini yitirmiştir. Fakat aynı şekilde, kişilik geliştirme amacına ulaşır ulaşmaz yeni işlevinden de vazgeçmek zorunda kalmıştır. Rönesans döneminden "Sturm und Drang" akımına ve Romantizme kadar izini sürebileceğimiz bu tarihsel süreç, modern sanatçının hayatında kendi seyrini sürdüren bireysel bir süreç hâline gelmiştir. Günümüzün üretken bireyi, ona başarı ve ün suretinde ölümsüzlük vaad eden özgün sanat ideolojisinin hâlen yürürlükte olan etkisi altında sanatsal üretimle uğraşmaktadır, ancak eski ideolojide saklı olan tavra ne toplumsal ne de ruhsal olarak sahiptir. Bu anlamda "sanat için sanat" hareketi en azından psikolojik açıdan haklıydı, çünkü sanat eski kolektif işlevini yitirmişti ve yeni kişilik gelişimini henüz keşfetmemişti.

Ancak şimdi, sanatın bu son işlevi, psikolojik açıdan olabildiğince kendini gerçekleştirdikten sonra, bireyin meselesi, yaratıcı gücünü sanatın yardımı olmaksızın doğrudan bu kişilik oluşumunun hizmetine sunmak olacaktır. Birey gerçek hayata ne kadar çok yönelirse, geleneksel sanat biçimleri ona o kadar az yardımcı olacaktır; aslında onlar hâlihazırda ekseriyetle tek tek paramparça olmuş hâldedir. Özellikle genel anlamda sanatsal yaratımın bu bilinçli düzeyini temsil eden şiirde, şairin kişisel psikolojisine ve çağımızın psikolojik ideolojisiyle bu nüfuz etme neredeyse tamamlanmıştır. Sanatta şiirin muhafaza ettiği son unsuru olan dil bile, ruhsal olanın yaratıcı bir ifadesi olmak yerine, giderek daha gerçekçi bir konuşmanın yankısı veya entelektüel düşüncenin psikolojik bir ifadesi hâline gelir.[1] Ne var ki modern sanatın yeniden üretmeye çalıştığı gerçeklik dilde temsil edilemez ve diğer geleneksel biçimler, gerçek olanın gerçekçi bir ifadesine değil, yalnızca ruhsal olanın yaratıcı biçimine uygundur. Bu yüzden sesli ve sessiz film en popüler sanat hâline gelmiştir, çünkü bu sanat gerçeği sadakatle yeniden üretir ve bunu ne kadar çok yaparsa o kadar ilerler.

Öte yandan, sanat etkinliğinin tüm alanlarında, ya eski sanat geleneğini ve ideolojisini bir süre daha zamanımıza kadar korumayı başarmış ya da

eski biçimlere yeni bir ruh kazandırmış büyük sanatçılar olduğunu inkâr edemem. Lakin her iki durumda da modern sanatçının başarısının çok zor olacağını düşünüyorum, çünkü o, kendini ya inanmayanlar arasında bir inanan gibi ya da eski dinin üyeleri tarafından zulme uğrayan ve hor görülen yeni bir dinin kurucusu gibi hisseder. Dinsel çatışmalarla bu karşılaştırma bize doğal gelmektedir; zira nasıl ki dinden uzaklaşanların sayısında sürekli bir artış varsa, aynı şekilde eski tanrılara olan inancın yerine başka şey koymaya duyulan ihtiyaç da o denli artmaktadır; nitekim sanatçıya aşırı değer yükleyen modern toplumun sanat çılgınlıkları züppe bir coşkunun son kıvılcımı tarafından yanıltıcı bir şekilde üstü örtülen gerçek sanatsal canlılığın zayıfladığını işaret etmektedir. Günümüzde sanatçıların halk için değil de birkaç seçkin grup, özellikle de kendilerini sanatçı hisseden entelektüeller için yarattığı kesindir. Artan bireyselleşmeyle birlikte sanat biçimleri de daha bireysel hâle gelecek, böylece onlar birkaç küçük grubun ideolojisine uyacaktır. Sanatçıları ulusal kahramanlara dönüştürmeye yönelik hiçbir girişim, esasında ulusal öneme sahip bir avuç sanatçı olduğu, uluslararası öneme sahip sanatçıların ise bundan da az olduğu gerçeğini gizleyemez.

Öte yandan, sanat formlarının ve sanat yaratımının bu bireyselleşmesi, yalnızca sanatın kolektif işlevinin bozulmasına değil, aynı zamanda onun demokratikleşmesine de yol açar; ve bu demokratikleşme sonuncu etkin sanat ideolojisini oluşturan aristokratik deha dininin tam karşıtıdır. Rönesans döneminden itibaren, insan sanatsal ifadenin çekimine kapılmakla kalmayıp bu ifade için seçildiğini hissediyordu; bireyciliğin çok yaygın olduğu günümüzde sanat, kişiliği geliştirmenin bir aracı olarak görülmektedir. Bugünlerde her güçlü şahsyet, içinde bir yerde potansiyel bir sanatçının yattığını hissetmektedir ve onun gelişip kendini ifade etmesinin önündeki tek engelin materyalist ve mekanik bir ortamın görünürdeki yozlaşması olduğunu düşünmektedir. Yaratıcı sanatçı için güçlü bir kişiliğin gerekli olduğu doğru olsa da, her güçlü kişiliğin gelişebilmek için kendini sanatsal yolla ifade etmesi gerektiğini varsaymak ölümcül bir kafa karışıklığıdır. Dahası, daha evvel gördüğümüz gibi, sanatsal yaratıcılık bir noktadan sonra kişiliği desteklemez, aksine engeller, çünkü gitgide insan benliğine nüfuz eden ve sonunda onu emen meslekî bir ideolojiyi sanatçıya dayatır.

Öte yandan, modern bireylerin sanatsal gelişimini engelleyen şey kesinlikle yalnızca dışsal yoksunluk (yani mekanik bir çağın baskısı) değil, kişilik gelişimi ile el ele giden ve yaratıcı iradeye sahip bireyi, sanatsal yaratımın gerçek hayatın *tatmin edici olmayan bir ikamesi* olduğunu düşünmeye

sevk eden yaşamaya yönelik güçlü dürtüdür. Diğer bir deyişle, tüm üretken çalışmaların temel sorunu olan yaşam ile yaratım arasındaki çatışma, günümüzde ruhsal bir çatışma olmaktan çıkıp toplumsal hâle gelmiştir. Bir sanat ideolojisinin pratik yaşam ideolojisiyle uyumlu bir şekilde uzlaştırılması, yaşam daha teknik hâle geldikçe ve toplum fertleri ayrı bireyler hâline geldikçe daha da zorlaşmaktadır. Sanatçının aynı anda hizmet etmek zorunda olduğu iki usta, kendine güvenen bir üretkenlik ve bir fedakârlık yaşamı giderek daha az uzlaştırılabilir hâle gelmektedir, öyle ki hem sanat hem de yaşam artık tatmin edici değildir, daha doğrusu birey hiçbirine ulaşamamaktaadır, çünkü biriyle tatmin olmamakta ve ikisini birden elde edememektedir. Bu, benim uzun zaman önce gelişmemiş normal bir tipten ziyade bir "artist manque" [kayıp sanatçı] olarak gördüğüm nevrotik tipin ayırt edici özelliğidir. Bizzat nevrotik tip, birey ile toplum arasındaki modern çatışmanın, eski çağlarda sanatsal yaratımla üretken bir şekilde üstesinden gelinebilmiş bir çatışmanın belirtisidir. Bugünlerde eski sanat ideolojisi artık yok ve yeni kişilik kavramı henüz bireysel yaratma dürtüsü için iki çözümden birini veya ötekini kabul edecek kadar güçlü değildir. Olan bitenden herkes zarar görmektedir; birey de, toplum da ve bunların aralarındaki ilişkinin ideolojik bir ifadesi olarak sanat da elbette.

Görünüşe bakılırsa her şey bizi şu sonuca götürür: İnsanlık tarihindeki o krizlerden birini yine yaşıyoruz ve bir şeyden tam anlamıyla yararlanmak istiyorsak, başka bir şeyden feragat etmeliyiz. Geri dönüp tanıdığımız modern sanatçı tipine, biyografik formda baktığımızda bile şu gerçeği görürüz: Rönesans günlerinden itibaren, büyük sanat eserlerinin olağan yaşam pahasına meydana getirildiğine şüphe yoktur. Bu gerçeğe karşı tavrımız ve bu gerçeği yorumlama tarzımız ne olursa olsun, en azından şu kadarı kesindir ki modern bireyci, gerekli görüldüğü kadar dolu dolu yaşamak istiyorsa, bu tür bir sanatsal yaratımdan vazgeçmelidir. İki şey sadece ruh ve enerji açısından uyumsuz olmakla kalmaz, aynı zamanda burada manevi bir yasa da söz konusudur; bu yasaya göre bir şeyden vazgeçilmeden veya o şey feda edilmeden hiçbir şey büsbütün elde edilemez veya hiçbir şeyin keyfi sürülemez. Talihini gökyüzünden satın almaya çalışan Polikrates'in muhteşem yüzüğünden, kendini bariz cezalandırmayla birlikte nevrotik suçluluk duygusuna kadar, bu telafi edici ilkenin birey-toplum ilişkisinde işlediğine tanık oluyoruz. Görünüşe bakılırsa, birey bir tür koşula –o koşul mutluluk olsa bile– sürekli dayanamamaktadır, çünkü bu koşulda gerçek kişiliği için gerekli olan tam insanlığın bir kısmını hemen kaybetmektedir.

Mutluluk ve sefalet söz konusu olduğunda birey, onlar tarafından şaşkınlığa uğratılmadan önce iyi talih ile kötü talihi orta yolda buluşturarak kaderini açıkça kontrol eder.

Eğer gerçekten yüksek sanat ve tam deneyim gibi iki ölçülemez büyüklük varsa, çatışma ancak birinin diğerine feda edilmesiyle sona erebilir. Fakat bu feda, bir kayıp duygusu içerdiği sürece, gerçek bir çözüme ulaşılamaz, aksine çatışma daha da şiddetlenir, çünkü sorumluluk her zaman mücadele edilmesi gereken dışsal bir yoksunluğa yüklenir. Sadece birkaç büyük sanatçının doğal eğilimlerine rağmen başardığı gibi tam bir feragat, bu kayıp duygusunun üstesinden gelebilir, öyle ki feragat dayatılan bir zorunluluk değil, özgürce seçilmiş bir karar anlamına gelir: Bireysel sanatçının hayatındaki bu dönüm noktası da çağımızın seküler bir krizi hâline gelmiştir. Bu krizde geleneksel biçimlerin feda edilmesi artık bizim için bir kayıp değil, yaratıcı gücün eski ideolojilerin zincirlerinden kurtuluşu anlamına geldiğini idrak etmeliyiz. Şimdi önceki çıkarımlarımızdan hareketle, bu yaratıcı dürtünün sanat ideolojilerinden azade kılınabileceğini, çünkü onun bir sanat ideolojisinin varsaymak zorunda olduğu gibi o ideolojilere geri dönülmez bir şekilde bağlı olmadığını söyleyebiliriz. Bu dürtünün başlangıçta bedene yönelik olduğunu ve kollektif sanat biçimlerinde ancak yavaş yavaş somutlaştığını görmüştük. Öte yandan, modern bireylerin, özellikle nevrotiklerin, bu yaratıcı içgüdüyü yaşam için daha yararlı ve verimli hâle getirmek için yeniden egoya yönlendirmeye çalıştıklarını gözlemliyoruz. Nevrotik kişinin şu anda sorununun karşısında başarısız olması, onun öncü başarısını yok edemez. Eğer o, kurtuluşunu kendi kişiliğini geliştirmek yerine sanatsal yaratımda arıyorsa, bunun nedeni onun hâlâ eski sanat ideolojilerinin cenderesinde kalmasıdır. Psikoterapinin pek çok yöntemi, psikanaliz de dâhil olmak üzere, onu ikilemden kurtaramaz, çünkü ya onu normale döndürmeye çalışırlar ya da kendisine ait hakiki bir form geliştirmesine olanak tanımak yerine onu sahte bir sanatkârlığı dayatırlar.

Yeni insanlık tipi, ancak bu psikoterapik geçiş aşamasını aştığımızda mümkün olacak; ve bu tip sanatsal üretime karşı özverili bir tutum sergileyen sanatçılardan doğacaktır. Artık sanatı zaten gelişmiş bir kişiliğin ifadesi olarak kullanamayacağı için kişiliğin oluşumu adına sanatsal ifadeden feragat edebilen yaratıcı güce sahip bir insan, kendi kendini yaratan tipi yeniden şekillendirecek ve yaratıcı dürtüsünü *doğrudan* kendi kişiliğinin hizmetine sokacaktır. Onda çark, bedensel egoyu doğadan çıkarmaya çalışan ilkel sanattan, ruhsal egoyu evrenin bir parçası olarak kabul edebilen

iradeci yaşam sanatına uzanarak tam bir daire çizmiş olacaktır. Ama bunun koşulu, yaşam korkusunun yenilmesidir, çünkü bu korku, yaşamın yerini sanatsal üretimin almasına ve fazlasıyla ölümlü egonun bir sanat yapıtında ebedileşmesine yol açmıştır. Nitekim sanatçı birey, gerçek yaşam yerine sanatsal yaratımın içinde yaşamış, eserinin kendi hesabına yaşamasına ya da ölmesine izin vermiş ve kendini hiçbir zaman tamamen hayata teslim etmemiştir. Sanatçı eserine kendi benliği yerine somutlamış egosunu katar ama her ne kadar öznel fani egosunu ölümden kurtaramasa da kendini gerçek hayattan geri çeker. Ve sanatın bu korumasından feragat edebilen ve tüm yaratıcı gücünü yaşama ve yaşamın oluşumuna adayabilen yaratıcı tip, yeni insan tipinin ilk temsilcisi olacak ve bu feragatı karşılığında kişilik yaratma ve onu ifade etmeyle büyük bir mutluluğun tadını çıkaracaktır.

DİZİN

A

Abderhalden 231
Abraham Samuel 246
Abulafia 246
Alexander Polyhistor 192
Alfred Adler 60
Allcroft 175
Allen 368
Alsberg 231, 232
Anaximander 131
Anckermann 176
Andrian 307
Anubis 37
Apolloncu tip 61
Arbmann 248
Aristoteles 45, 101, 254, 255, 256, 297, 309, 356, 370
Artemidorus 119
Aspelius 151
Asur dili 217
Atlas 138, 144, 172, 192, 213
Augustine 172

B

Babil Kulesi 182, 236, 263, 267, 290
Bach 87, 267
Bachofen 124, 306
Bahr 83, 87, 90, 299
Bain 107
Baldur 122
Barsov 207
Bartels 136
Baskett 217
Başarı 81, 359, 360, 361
Baudouin 89
Baumgarten 102, 370
Beethoven 87
Bérard 262
Bergaigne 307
Berkusky 285
Berny 236, 237, 245, 246
Best 247
Bickel 43, 141, 249
Biyografi 339
Bleuler 120
Bohme 249
Boileau 256
Boissier 134

Boll 115, 123
Borck 204, 205, 283, 284, 289
Borinski 172, 252
Bothwell 368
Böcklen 222, 223
Bracchi 70
Brand 366
Breughel 155
Brinckmann 366
Brzoska 172
Buber 258, 259
Burckhardt 46, 165, 353
Burkhard 86
Byron 62

C
Cahan 42
Cassierer 120, 121, 122, 217, 230
Castren 201
Cavalieri 70, 71
Cehennem 56, 338
Champollion 277
Chantepie 207
Coleridge 256
Collison-Morley 327
Colonna 70
Comparetti 258
Conze 20
Cox 283
Creuzer 148
Croce 90
Cumont 266
Cushing 234

D
Damm 274, 285, 286
Dandieu 212
Dante 48, 80, 87, 155, 256
Dedalus 145, 148
Deha 17, 42, 46, 48
Demokritos 224
Dennefeld 134
Dessoir 17, 52, 354
Deussen 246
Dieterich 137, 227
Dil 226, 306
Dilthey 62, 256
Din 40, 41, 312, 344
Diodorus 145, 326
Dionysosçu tip 61
Doğa 24, 190
Doğanın taklidi 171
Doğruluk 81, 300
Doğu dünya görüşü 144
Dorpfeld 21
Dragendorff 215
Durkheim 121, 122
Dünya Yumurtası doktrini 201
Dürer 86

E
Ebers 217
Ebert 176
Ehrenreich 207
Einstein 353
Eisler 169, 201, 251
El 159, 234
Elster 211
Enoch 192, 197, 207
Eshilos 262, 297, 298
estetik 11, 12, 13, 16, 17, 18, 25, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 53, 54, 61, 62, 63, 64, 66, 81, 85, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105,

106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 154, 165, 166, 168, 172, 197, 209, 226, 232, 245, 254, 256, 273, 293, 294, 295, 297, 300, 303, 309, 312, 315, 318, 320, 326, 328, 332, 333, 335, 343, 352, 357, 363, 366, 370, 371
Estetik 17, 46, 79, 98, 99, 108, 109
Evans 21, 179
Ev inşası 174
Eyth 162

F

Farnell 184
Faustus 356
Ferenczi 231
Fischer 134
Flaubert 325
Fliess 118
Frankl 65
Frazer 125, 126
Freud 12, 13, 15, 47, 48, 50, 57, 58, 76, 102, 103, 104, 108, 119, 120, 122, 254, 260, 291, 333, 336
Frobenius 21, 37, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 140, 170, 178, 204, 205, 240, 242, 302
Fuhrmann 117, 130, 137, 138, 160, 163, 173, 178, 180, 181, 190, 209, 214, 217, 288, 315, 316, 317

G

Gatschet 233
Geiger 233
George 84
Gılgamış destanı 260
Gillen 239
Giotto 87
Girit 21, 23, 26, 27, 86, 139, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 163, 179, 301, 315
Girit-Miken kültürü 163
Goethe 25, 42, 56, 62, 73, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 256, 267, 299, 333, 338, 339, 340, 342, 344, 349, 356, 360, 364, 366, 369, 370
Goldschmidt 340
Gourmont 353
Grasset 60
Grimm 200
Groos 102, 291
Grosse 16, 21, 25, 49, 59, 320
Gröber 274
Güntert 252
Güzel 345

H

Hagemann 274
Hain 21
Hamann 224
Handel 267
Harrison 51, 85, 274
Hastings 207
Hausegger 48
Hauser 22
Hebbel 19
Hegel 29
Hehn 131, 183
Heitmüller 252
Hellanicus 206
Herakleitos 224
Herakles 206
Herder 223, 224
Hermann 83, 162, 232, 252, 299, 313
Herodot 145
Hildebrand 21

Hipokrat 119, 307
Hirn 16, 274, 291, 351
Hirsch 190, 353
Hirt 216
Hitschmann 76
Hoevell 286
Holma 216, 217, 218, 247
Homeros 80, 88, 148, 152, 187, 210, 211, 212, 217, 249, 250, 254, 256, 257, 259, 262, 263, 271, 284, 297, 310, 312, 313, 335, 338, 370
Hommel 136, 137, 138, 140, 144, 183, 191, 192, 209, 213, 214, 288
Hovorka 118
Hölderlin 62, 84, 86, 267
Hristiyan sanatı 69
Humboldt 224, 226

I-İ

Ibsen 65, 262, 298, 340, 346, 364
Ichheiser 353
İdeolojiler 238
İlham Perisi 67, 68, 70, 71, 73, 74, 335, 336, 337, 339, 370
İlkel dünya görüşü 364
İlkel sanat 81, 85, 86, 99, 300, 364
İmparator Augustus 191
İsa 37, 69, 115, 126, 155, 175, 180, 208, 214, 266, 301, 338, 357

J

Jacobi 224
Jarchetus 170
Jastrow 134, 136
Jeremias 115, 134, 136, 182
Joest 51, 318
Jones 282
Jonesco 60
Jonson 256
Jung 120, 142, 336
Junod 235

K

Kabil 192, 193, 196, 197
Kadın 230
Kâhin 269
Kahraman 191, 200, 205, 264
Kalevala 245, 257
Kammerer 118
Kapp 227
Karaciğer kehaneti 134
Karteret 241
Karutz 290
Karyatit 166
Kautzsch 40
Kızılderililer 21, 218, 238, 243, 314
Kierkegaard 363
Kilise 155, 173, 208
Kişilik 3, 336, 369
Klaatsch 22, 127, 129, 231, 301, 303
Klasik sanat 79, 81, 96, 172, 266
Klasik sanatçı tipi 66
Klausen 147
Kleinpaul 141, 161, 193, 222, 229
Kleist 86, 313
Klima 228
Klopstock 267
Kluge 249
Knortz 215, 239
Kohlbrugge 194
Koldewey 139
Kolomb 21, 357
Korku 58, 97, 104
Köhler 207
Körte 136

Kraliçe Elizabeth 367
Kral Sargon 191
Krause 22, 138, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 192, 284, 288
Krauss 119
Kretschmer 47, 60, 86, 196, 336
Krohne 258
Kronfeld 118
Kuchler 214
Kudüs 187, 188
Kugler 21, 37, 115
Kuhn 148
Kuhnen 139
Kunsberg 289
Kurban 179, 202
Kurtzahn 276
Kühn 25, 26, 27, 301
Küster 127, 130, 179

L
Lach 318
Lamarck 92
La Mouthe 21
Lange-Eichbaum 47, 55, 60, 256, 350, 356, 362
Laserstein 340
Lazarus 102
Lenk 74
Lepsius 171, 217
Lessing 62, 256, 318
Levy 340
Lévy-Bruhl 120, 217, 218, 233, 234, 235
Lewisohn 88
Licht 119
Lipps 12, 17, 96, 101
Lombroso 59, 60, 331, 371
Longinus 256
Lord Burleigh 368
Loth 187
Lönnrot 258
Lublinski 128, 130, 241
Lucka 72, 267, 327
Ludwig 88, 213
Lukas 201
Luther 118, 356
Lycophron 206
Lysippos 296
Lysistratos 296

M
Maass 184
Mahabharata 211, 284
Major 97
Makanthropos 201
Mary Stuart 367
Massmann 283
Mauthner 222, 223, 224, 225, 237
Meinhof 230
Meissner 134
Meister 211, 366
Meksika 117, 118, 126, 214, 239, 290
Meringer 178, 184
Metafor 88, 131, 140
Meyer 366
Mısır yılan oyunu 282
Michelangelo 25, 42, 47, 56, 70, 71, 72, 80, 267, 327
Miken kültürü 152, 163
Mimari 159, 180
Mit 88, 131, 140, 141, 199, 275
Morel 215
Mozart 65, 267, 356
Muchau 22, 138, 162, 165, 194, 195
Murray 326

Musa 191, 281
Müller 61
Müller-Freienfels 61

N

Nadler 87
Naumann 141
Nibelungenlied 211, 284
Nietzsche 63, 83, 86, 101, 154, 293, 333, 344
Noetling 162
Noiré 227
Novalis 62, 199

O

Obermaier 22
Oefele 283
Offenbach 263
Olschki 187
Omphalos 165, 169, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 306, 307
Ostwald 59
Otto 2, 42, 43, 141, 194, 205, 248, 249, 310
Oyun 101, 106, 274, 275, 276, 289, 292, 294, 313

P

Paget 221
Parkinson 234
Pater 256
Paulcke 238
Pauli 217
Pavlus 214, 255
Peiser 139
Perrault 148
Perseus 140, 206
Peschuël-Loesche 235
Petrie 21, 145
Pfeifer 102
Pfuhl 296, 297, 304
Pherecydes 319
Piacenza 135, 136, 169
Pico della Mirandola 46
Pisagor 224, 276, 307, 311
Platon 69, 101, 106, 107, 117, 154, 214, 224, 249, 254, 255, 256, 264, 295, 297, 309, 356
Plaut 47, 60, 254
Pliny 145, 296
Plotinus 102
Powell 229, 230
Prel 213, 357
Preuss 287
Proclus 224
Proust 211, 212, 313

Q

Quibell 276, 277

R

Racine 261
Ranke 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284
Reichardt 369
Reinisch 230
Rembrandt 42, 56, 80, 83, 84, 267
Riegl 20, 30, 31, 33, 34, 35, 49, 55, 96, 98
Rodin 56, 80, 154, 159, 307, 337
Rohde 141, 184, 249, 310
Roma 30, 31, 42, 43, 68, 83, 143, 148, 170, 191, 192, 193, 196, 215, 266, 281, 288, 304
Romantik sanat 65, 80, 81
Romulus 191, 192, 196

Roscher 136, 137, 169, 183, 185, 187, 188, 189, 196, 306, 307, 308, 311, 319
Rousseau 369
Rowe 338
Rönesans sanatı 70, 327
Ruh 36, 104, 129, 154, 155, 246, 260, 301
Ruh kurtçuğu 129

S-Ş

Sadger 59
Sainte-Beuve 256
Sarasin 163, 166, 194
Satranç 283
Schaeffer 256, 267
Scheffler 84, 267
Schell 194
Scheltema 22, 25, 26, 28, 31, 50, 151, 228, 315, 316, 317, 318, 320
Scherner 119, 120
Schiefner 201, 258
Schiller 55, 56, 101, 102, 106, 107, 261, 273, 342, 367, 368, 369, 370
Schirren 129
Schleich 213
Schlesinger 190
Schliemann 21
Schmarsow 228
Schmidt 115, 131, 176, 206, 251
Schopenhauer 48, 91, 108, 201
Schrader 186, 216
Schuchhardt 22, 26, 176, 177, 231, 300, 301, 315
Schulte-Vaerting 49, 74
Schultze-Jahde 96
Schurtz 314, 315
Scott-James 256
Selenka 317
Seligmann 194
Semper 20
Servius Tullius 170
Shakespeare 47, 48, 70, 71, 72, 80, 86, 212, 214, 262, 268, 270, 271, 299, 313, 338, 339, 340, 356, 367, 368, 370
Sibree 128
Silberer 119, 320
Simmel 56
Sirén 190
Sitte 87
Sittl 234
Sofokles 297, 298
Sokrates 29, 69, 101, 107, 165, 297
Specht 221
Spencer 12, 102, 239
Sperber 227, 228, 229, 231, 232, 236
Spielrein 231
Staudenmaier 119
Stefan 84
Steinen 21
Steinlein 118
Steinthal 240
Stekel 59
Stephan 92, 118, 166, 169
Stolpe 21
Strabo 145
Strunz 123
Stucken 115, 368
Studniczka 297
Swoboda 118
Sydow 13, 50, 53, 61, 139, 320
Şair 213, 288
Şiir 76, 87, 88, 200, 254

T

Taine 12, 256

Tarquinius Superbus 193
Taylor 238, 248, 318
Thulin 169
Tolstoy 369
Tout 234
Trauwitz-Hellwig 176
Trojaburgen 22, 138, 139, 145, 192, 284
Troya 21, 136, 145, 146, 151, 152, 153, 180, 187, 192, 263, 284, 288, 307
Troy şehirleri 146

U
Ungnad 134
Usener 252
Ün 356

V
Varro 169
Vasari 71
Vatter 37, 38, 179, 193
Vazo 176
Verworn 27, 34
Vesalius 84
Virgil 170, 356
Vitruvius 167, 168, 169, 170, 171, 194
Volkelt 119, 120
Vossler 222, 226

W
Wagner 65, 80, 313, 340
Warburg 118
Weicker 129, 130
Weidner 139, 140, 144, 145
Weisbach 327
Welcker 145, 206
Werner 212
Westermann 227, 235
Wettich 228
Wichmann 254, 255
Wilde 95, 369
Winckler 114, 115, 116, 117, 186, 274, 275, 276, 288
Winstanley 368
Wirth 238
Wirz 121
Woermann 21
Woolley 125, 126
Worringer 33, 34, 35, 38, 43, 44, 49, 53, 91, 96, 97, 98, 103, 256, 332, 344, 345
Wundt 12, 16, 102, 224

Y
Yedi 138, 183, 206, 288, 307, 311
Yehova 183, 188, 251, 252
Yunan mimarisi 194
Yunan tapınağı 164, 165, 173
Yunan tragedyası 270
Yunus 131, 205

Z
Zeus 37, 144, 319
Zilsel 42
Zimmern 126, 186
Zinner 123

Sanat ve Sanatçı

OTTO RANK

Çeviri: Orhan Düz

Otto Rank, *Sanat ve Sanatçı* adlı kitabında sanatın birey ve toplumla olan ilişkisine yoğunlaşmakta ve sanatçının, sanat eseri ortaya koyma güdüsünü ele almaktadır. Freud'un sanat ve nevroza dair fikirlerini kültürel bir bağlamda işleyen bu kitap, Henry Miller ve Anais Nin başta olmak üzere 20. yüzyılın birçok yazar ve düşünürü üzerinde etkili olmuştur.

Sanat ve Sanatçı, sanatçıyı bireysel güdülerinin de ötesinde din, mitoloji ve sosyal perspektiflerden değerlendirmektedir. Rank'ın psikoloji ve psikanaliz alanlarında sahip olduğu geniş bilgi birikimi; antropoloji ve kültürel tarih gibi disiplinleri de kapsayarak insan doğasına ilişkin geniş bir anlayışa ulaşmaktadır.

Kitap ayrıca, sanatçı ve eserini disiplinler arası bir bağlamda inceleyerek okuruna, genel manada sanat teorisine dair bir perspektif sunmaktadır.



ISBN 978-625-7312-92-9



alBaraka Yayınları
albarakakultur.com