BATI EDEBİYATLARI ARAŞTIRMA DERGİSİ

Sahibi :

Batı Edebiyatları Araştırma Derneği Adına :
Doç. Dr. Oya BATUM

Yazı İşleri Sorumlusu

Dr. Necdet SUMER

Yazı Kurulu :

Doç. Dr. Tuğrul İNAL
Doç. Dr. Tanju İNAL
Dr. Himmet UMUNÇ
Dr. Armağan ETHEMOĞLU

Yazman :

Dr. Esin PAYZIN

Hesap İşleri Sorumlusu :

Dr. Himmet UMUNÇ

Adres :

Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, B 7 / 2 K, 209, Ankara.

Bu Dergi Batı Edebiyatları Araştırma Derneği Yayınıdır.

Yazıların sorumlulukları yazarların üzerindedir, dergiyi bağlamaz.

ŞAFAK Matbaası **Sayı : 2** **Ekim 1979 Güz**

İÇİNDEKİLER

Tarih ve Edebiyat : Roma'dan Bir Örnekleme
NECDET SUMER 5

Mimesis : Aristoteles'in Şiire Yaklaşımı
HİMMET UMUNÇ 14

Edebiyatta Evrensellik ve Masal Üzerine
DİLEK DOLTAŞ 21

Matthew Arnold'da Ölüm Kavramı
NURDAN SUMER 28

Shakespeare'in **Othello** Oyununda İnsan Tipleri ve Düzeyleri
ENGİN UZMEN 38

1970'ler Amerikan Yazınında Dünyanın Sonunu İmgeleyen Yapıtlar
BELMA ÖTÜŞ - BASKETT 49

Amerikan «Öncü» (Frontier) Ruhu ve Yabancı Ülkelerdeki Türk İşçilerinin «Öncü» Kişilikleri
SEVİNÇ ÖZER 59

Güneyli Hemşeriler William Faulkner ile Yaşar Kemal
NECLA AYTÜR 69

Racine'i Charles Mauron'dan Okumak : Ruhçözümsel Yazın Eleştirisine Uygulamalı Bir Yaklaşım
TANJU İNAL 79

Edebiyat Tarihi Yazımı ve Edebiyat Eleştirisi
NURAN ÖZYER 88

Thomas Mann'ın **Buddenbrooks** Romanında Toplumsal Değişimin Evlilik Kurumuna Yansıması
GÜLSER BÜYÜKKUŞ 93

Romantik Alman Yazarlarında «Sanatçı» İmgesi
ESİN PAYZIN 101

TARİH VE EDEBİYAT : ROMA'DAN BİR ÖRNEKLEME

*Dr. Necdet SUMER

Batılı bir Klâsik edebiyatlar uzmanı, Roma edebiyatının bazı yazarlarını ele aldığı kitabının «Bir Biçimin Doğuşu : Lâtin Kısa Şiiri» başlıklı bölümünde, günümüz Avrupa'sının kısa şiir anlayışıyla Yunan - Roma lirik şiirini karşılaştırırken ve Avrupa Romantik çağının, Catullus (İ.Ö. ?87 - ?54) dışında, Roma lirik ozanlarını başarısız saymasını yadsırken, bir dipnot düşerek şöyle bir özeleştiride bulunuyor: «Bizler klâsik edebiyatı tarihsel olmayan bir yaklaşımla düşünmeye fazla eğilimliyiz, sanki bütün klâsik yazarlar tek bir çağa aitmişler gibi.»[1] Batılı araştırmacıların, kendi aralarındaki bilimsel sürtüşmeler sırasında, bazı bazı açık sözlülükle bizler için uyarıcı böyle önemli itiraflarda bulundukları oluyor. Uzmanın, Batı'daki bilim ve edebiyat çevreleri adına yaptığı bu özeleştirisine katılmamak olanaksız.

Batı, bir zamanlar, Romalı ozanları yüceltmede ve Klâsik kültüre önceleri (Rönesansı hazırlayan ve izleyen dönemlerde) Roma edebiyatı aracılığıyla yaklaşmada yarar görmüş, sonradan büyük ölçüde Yunan kültürünün çekiciliğine kapılmış, derken onunla yarışa girişmiş,[2] bu arada Roma edebiyatı ikinci düzleme atılmıştır; şimdilerde ise artık Klâsik kültürle uğraşmaktan bıkmış ve alacağını aldığına inanır görünüyor.[3] Gerçekten, Batı'da

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdarî Bilimler Fakültesi, İngiliz dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi.

1 K. Quinn, **Latin Explorations** (London : Routledge, 1969), s. 651.

2 Bkz. aynı eser, s. 63.

3 «Klâsik Çağ Düşüncesi ve Çağdaş Kültür» S. Sinanoğlu, Klâsik Çağ Araştırmaları Kurumu, I. Simpozyum, **Klasik Çağ Düşüncesi ve Çağdaş Kültür,** baskıya hazırlayanlar : S. Sinanoğlu, F. Öktem, C. Türkkan (Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977), s. 4.

yerleşmiş genel eğilimle, Klâsik kültür denildiğinde, daha çok Yunan kültürü düşünülmekte, bu kültüre ağırlık verilmekte, hayranlık duyulmaktadır; Romalı sanatçılarsa, sanki aynı kuşaktan bir ailenin daha az yetenekli çocukları gibi algılanmaktadır.

Oysa Roma, büyüme ve toplumsal-kültürel değişme süreci içinde Ege ve Doğu Akdeniz dünyasıyla bazı önemli köprüler kurmuş olmakla birlikte, Akdeniz tarihinin siyasal, toplumsal, kültürel açılardan apayrı, kendine özgü ve çok önemli bir olgusudur. Böyleyken, Yunan kültüründen etkiler almış olması mı, yoksa bir Sokrates, Platon ve bir Aristoteles yetiştirmemiş olması mı Roma'yı Klâsik kültürün üvey evlâdı yapan? Nasıl oluyor da bilinemiyor ki Platon, özgül koşulları içinde, bir kez yetişebilir? Ege dünyasında Yunanlılar, yüzyıllar boyu uğraşıp da, özleminin izleri günümüze bile uzanan siyasal, toplumsal, hatta kültürel bir birlik kuramamışken, özgün felsefe yaratmamış olan Roma, toplumsal-kültürel değişimin ve büyük ve uzun süreli bir siyasal-toplumsal birliğin dünya tarihindeki en önemli örneklerinden birini vermiştir. Bu tarihten ve bu kültürel oluşum ve değişim örneğinden bugün alınacak çok büyük dersler vardır. Batı bu dersleri, hem de kurnazca almıştır; ama nedense başkası alsın istemez gibidir; bu sezgimize Cumhuriyet kurulalı beri Türkiye'de Ege-Yunan ve Roma tarihi üzerine, ne yazık, ancak birer Türkçe kitap yazılmış olduğunu eklemekle yetinelim.[4] Bu kitaplar da kitapçılarda bulunmaz, üniversitelerin ya da ilgili başka devlet kurumlarının, öğrencilerce bile bilinmedik, kitap satış yerlerinde saklıdır.

Yunan-Roma klâsiklerinden parça bölük ve ne amaca yönelik olduğu bilinmeyen çevirilerle mi kültür dağarcığımız zenginleşecek ve uyanıp çağımızı kavrayacağız? Tarihsel incelemenin ışığına oturtulmamış, boşlukta kalan çevirilerden ne yarar geleceğini anlamak kolay değil. Diyelim bir yarar gelir; bu girişimler eğitim ve öğretim düzeniyle bütünleşmiş olarak bir uyum içinde yürütülmedikçe, gelecek yarar topluma ulaşır, toplumun yaygınca özümleyebileceği bir yarar olabilir mi?

Okul görmüş pek çok kişi Hannibal'i tanır, fillerinden; ama, Alpler'i aşan Kartaca komutanının, batı Akdeniz'deki ticaret egemenliğini ve İspanya'daki gümüş madenlerini elden kaçırmamak

4 A.M. Mansel, **Ege ve Yunan Tarihi** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963). H. Demircioğlu, **Roma Tarihi**, I. cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1953).

için,[5] «İtalya halklarına özgürlük» sloganı ve planıyla[6] Roma'ya saldırdığını bilmem bilir mi? İ.Ö. 1. bin çevresinde İtalya'ya birçok göçler olmuş, bu göçler sonucu kültürleri ve kökenleri farklı birçok halk gurubu yarımadaya yerleşmiştir. Yüzyıllar süren çatışmalar, kaynaşmalar ve uzlaşmalar sonunda İtalya, Roma'nın önderliğinde, bir siyasal birliğe kavuşmuş, böylece Akdeniz'de o güne dek bilinen kent - devletten farklı, kendine özgü, yeni ve güçlü bir devlet doğmuştur (İ.Ö. 3. yüzyılın başları). Hannibal'in, Roma'nın İtalya'da kurduğu siyasal birliği savaşmaktan çok, sözü edilen taktiğe ve plana güvenerek parçalamağa çalıştığını; başka başka kökenlerden ve kültürlerden gelmiş olmakla birlikte, İtalya'yı artık yurt, Kartaca'yı da ortak düşman saymış yarımada halkıyla[7] adları önemsiz (!) yurtsever Romalı önderlerin bu plânı nasıl bozduğunu bilmek günümüzü anlamak açısından az mı önemlidir, bu savaştan yüzelli yıl kadar önce Platon ütopik devletini yaşama geçirerek deneme yapabileceği bir yer ve toplum ararken.[8] Onbinlerce insanın yokolmasına yol açan, ülkeyi neredeyse yıkımın eşiğine getiren Hannibal'le savaşın acı dolu günlerinde (İ.Ö. 218 - 203), malzeme tedarikinde büyük ölçüde özel girişime güvenen devletin, ondokuz kişiden oluşan ve İspanya'daki Roma ordusuna veresiye malzeme sağlayan üç şirketi askerlik görevinden bağışık tutmak zorunda kaldığını; bu mütahitlerden ikisinin ise çerçöple doldurdukları gemilerini batırarak, denizden gelecek tehlikelerin sorumluluğunu yüklenmiş olan devletten tazminat istediklerini; oysa, üç yıl önce çıkarılan bir yasayla senatorların, kendi topraklarından elde ettikleri ürünleri taşıyacak küçük gemiler dışında büyük gemilere sahip olmalarının yasaklandığını, böylece gücünü toprak sahipliğinden alan yönetici soylu sınıfla ticaret sınıfının kesin bir çizgiyle ayrıldığını ve gelenekçiliği, soyluluğu ve toplumun ve devletin sağlamlığını koruyalım derken, beklenmedik toplumsal ve ekonomik güçlerin ve örgütlerin doğmasına yolaçıldığını bilmekte yarar olsa gerektir.[9]

---

5 Bkz. M. Rostovtzeff, **Rome** (London : Oxford, 1975), s. 57. Demircioğlu, s. 232 - 3.

6 Bkz. W. Warde Fowler, **Rome** (London : Oxford, 1967), s. 43. Demircioğlu, s. 238.

7 Bkz. D. Dudley, **The Romans** (London : Hutchinson, 1970), s. 58 - 9. Fowler, s. 43.

8 Bkz. A. Lesky, **A History of Greek Literature** (New York : Thomas Y. Crowell, 1966, translated by James Willis and Cornelis de Heer), s. 510. M. Gökberk, **Felsefe tarihi** (Ankara : Bilgi yayınevi, 1967), s. 73.

9 H.H. Scullard, **A History of the Roman World** (London : Methuen, 1970), s. 309.

Roma hukukunun bugün uygar toplumların hukuk sistemlerine kaynak olduğu söylenir; doğrudur. Ama bu hukukun, gerçekte, Roma'da cumhuriyetin kurulmasıyla başlayan (İ.Ö. 510) ve tam yurttaşlık haklarına sahip soylular sınıfı (Patricii) ile yurttaşlık haklarını elde etmek için uğraşan halk (plebes) arasında siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlarda yüzyıllar süren bilinçli sınıf çatışmalarının ürünü olduğunu yalnız hukukçuların bilmesi yeterli midir?

Zaman zaman kitapçılarımızda Yunan - Roma klâsiklerinden çevirilere rastlarız. Plautus'un (İ.Ö.? 250 - 184) «Philemo yazdı, Plautus barbarcaya çevirdi»[10] dediği oyunlarının gerçekte çeviriden öte önem taşıdığını ve kültürler arası etkileşim ve özgünlük sorunları açısından edebiyat alanında bulunmaz bir örnek olduğunu;[11] çünkü ikinci Kartaca savaşından sonra, Roma'nın doğu Akdeniz dünyasına açılmasıyla yoğunlaşan Yunan etkisinin ve bu etkiye koşut olarak doğan büyük tepkinin, yani gelenekçi çevreyle Yunan hayranları arasındaki sürtüşmelerin ozanları iki taş arasında bıraktığını; soylu çevrelerden henüz ozan çıkmadığı bu başlangıç devri edebiyatında, Aristophanes'i örnek alıp[12] komedyalarında egemen çevreleri eleştirmek gibi bir hata yapan Naevius'un[13] daha yeni fethedilmiş olan kuzey Afrika'ya sürgüne gönderildiğini ve orada öldüğünü;[14] Plautus'unsa akıllı davranıp böyle tehlikeli şeylere kalkışmadığını, Roma komesyasına özgünlük kazandıracak ve toplumsal koşullarla çatışmaya düşmeyecek yollar aradığını bilmem bilir mi «Palavracı Asker»in çevirisini okuyanlar?

Cumhuriyet'in artık çöküş yoluna girdiği son yüzyılında, iç savaş tüm hızı ve acımasızlığıyla sürerken, Iulius Caesar (İ.Ö. 100 - 44) ozan Catullus'tan sanatıyla kendisini desteklemesini istediği sıralarda,[15] dünyayı umursayamayan zengin ve soylu Catullus'un

10 **Trinummus**, Önsöz, 19: «barbare» ile, Yunanca dışında kalan yabancı bir dil olarak, Lâtince demek isteniyor. Yunanca asıllı olan «barbarus» sıfatı Lâtincede de günümüze ulaşan «kaba», «yaban» anlamlarında kullanılıyordu. Philemo (İ.Ö. 365/360 - 264/263) Yunanlı bir yeni komedya yazarı.

11 Bkz. Gordon Williams, **Tradition and Originality in Roman Poetry** (Oxford: Clarendon Press, 1968), s. 37 - 8.

12 Gellius, III, 3, 15.

13 Pseudo - Ascon. ad Cic., Verr., I, 10, 29 (Varia, 2), bkz. **Romains of Old Latin II** (Loeb, 1967), s. 154 - 5.

14 Bkz. **Remains**, s. XVI.

15 Bkz. Williams, s. 41 - 3.

Hiç de hevesli değilim, Caesar, senin gözüne girmeğe,
ne de bilmeğe iyi mi yoksa kötü bir insan mısın.[16]

gibi bir karşılık verdiğini ve

Yaşayalım, Lesbiam, ve de sevişelim,
tüm dediklerine ağır başlı yaşlıların
hiç metelik vermeyelim!
Güneşler batar ve yeniden doğabilirler:
bizim için bir kez battı mı kısa gün ışığı,
sonsuz bir geceyi uyumak zorundayız.
Ver bana bin öpücük, sonra yüz,
sonra bir başka bin, sonra ikinci bir yüz,
sonra yine bir başka bin, sonra bir yüz.
Sonra, binlere ulaştırınca sayısını biz,
katıp karıştıracağız onları, ki bilemeyelim
ya da bir kem gözlü kişi kıskanamasın
bu denli çok olduğunu bilip de öpücüklerin.[17]

dizeleriyle sevgilisi Lesbia'ya şiirler yazdığını; küçük toprağı, Octavianus'un emekli askerlerine dağıtılmak üzere elinden alınan ve duyarlığı herkesçe tartışmasız onaylanan ozan Vergilius'un (İ.Ö. 70 - 19), kişisel dünyasının çemberine sıkışmış aşk şiirleri yerine, Yunan Hellenistik devir ozanı Teokritos'un elinde biçimlenmiş pastoral türde yer yer toplum sorunlarını işlemek gibi bir kaygı güttüğünü;[18] Iulius Caesar'ın ardından Roma'ya barış getirmeğe çalışan ve Avrupalıların, iki yüzlü mü, değil mi, diye kitaplar dolusu incelediği[19] Octavianus'un desteğiyle Roma edebiyatının büyük destanı Aeneis'i yazmağa giriştiğini ve

Haydi şimdi, Erato,[20] bir yabancı ordu ilk
Ausonia[21] kıyılarına çıkardığında donanmasını,
hangi kırallar, hangi koşullar,
nasıl bir durum olduğunu eski Latium'da anlatacağım
ve savaşın ilk başlangıçlarını anımsayacağım.

---

16 Şiir93 (Lcob, 1962). Yazıdaki bütün alıntılar yazar tarafından Türkçeye çevirilmiştir.

17 Şiir 5. Ibid.

18 Bkz. Williams, s. 43 - 4.

19 G.C. Picard, **Augustus and Nero, The Secret of Empire**, translated by Len Ortzen (London : Phoenix House, 1966), s. 18.

20 Yunan mitolojisinde Zeus'un kızları dokuz esin perisinden birinin adı; lirik şiir ve aşk şiirlerinin Musa'sı. Vergilius burada genel anlamda Musa olarak kullanmaktadır.

21 Orta ve Güney İtalya'nın çok eski bir adı. Burada genel olarak İtalya.

Sen, ey tanrıça, sen, esinle ozanını!
Korkunç savaşları dile getireceğim,
cepheleri dile getireceğim ve
yiğitçe ölüme giden kıralları
ve Etrüsk takımını ve tümüyle silâhlanmış İtalya'yı.
Daha büyük dizisi olayların açılıyor önüme,
daha büyük bir göreve girişiyorum.[22]

(VII, 37 - 45)

diyerek, kargaşaya düşmüş Roma'nın efsanevi kuruluşunu bu dev eserde destanlaştırırken, toplumunun tarihini yüceltmeye ve derlenip toparlanmasına yardımcı olmaya çalıştığını bilmek, ozan «angaje» olmalı mı, olmamalı mı, tartışmasına tarihten bir ışık tutabilir belki. Genellikle lirik şiirlerindeki ustalığıyla anımsanan azatlı oğlu Horatius'un (İ.Ö. 65 - 8), kargaşanın sürdüğü dönemde yazdığı epodlarında

Bir kuşak daha tükeniyor iç savaşlarla yine,

yıkıyor kendini Roma şimdi kendi gücüyle : **(XVI. 1-2)**

Ne kurtlarda görülmüştür bu töre ne aslanlarda,
saldırmaz yaban hayvanlar kendi türlerine asla.

(VII. 11 - 2)

derken, iç savaşın acısını yüreğinde duyduğunu; imparatorluğun yozlaşmış yönetimleri altında yaşamış olan satura (yergi) ozanı Iuvenalis'in,[23] eyaletleri soyup soğana çeviren valileri eleştirirken, genç bir vali adayına öğüt verir gibi yapıp

Sakınmalısın korku veren Hispania'dan,[24]
Gal ülkesinden, Illyria sahilinden;[25]
o hasatçıları da esirge,[26]
kenti tıka basa doyuranları,
sirk ve sahne için ancak zamanı olan kenti.[27]
zaten ne vurgun vuracaksın ki
onca zulmün karşılığı oradan,

---

22 Loeb, Vol. II, 1969.

23 Doğum ve ölüm tarihleri kesin değil; İ.S. 60 ile 70 arasında bir tarihte doğmuş ve 128'den sonra ölmüş olabileceği sanılıyor.

24 İspanya yarımadası.

25 Bugünki Arnavutluk kıyıları.

26 Afrika'nın yerli tarım işçileri. Roma'nın buğday gereksiniminin büyük kısmı Afrika'dan sağlanıyordu; bkz. **Iuvenal and Persius** (Loeb, 1969), s. 167.

27 Roma.

daha dün Marius[28] soyup soğana çevirmişken Afrika'yı?
Öncelikle, büyük haksızlık yapmamaya bakmalısın
zavallı ve cesur insanlara.
Alabilirsin ellerinden altın gümüş
neleri var neleri yok :
bırakacaksın ama kalkanlarını kılıçlarını
ve kargılarını ve miğferlerini geride;
yağmaya uğramış olsalar da, silâhları kalacaktır[29]
(VIII. 116 24)

diyerek, çağımızdaki pek çok aydının kolay kolay bilincine varamadığı bir gerçeği dile döktüğünü Batılı bilmez mi? Bilir, incelemiştir. Yalnız, yazdıkları kitaplara bakınca, sanki biraz bilmez gibi ya da önem vermez gibi duruyorlar. Buna şaşmalı mı, şaşmamalı mı?

Sanat ve edebiyat ürünleri besinini aldığı yaşam koşullarından koparılarak incelenemez diye bir kural yoktur, ama böyle bir inceleme ya da salt çeviri yapıp yayınlama yarım bir uğraş olsa gerektir. Aynı durum elbette Avrupa tarihi ve edebiyatları için de geçerlidir. Yunan kültürünün gölgesinde gösterilmeğe çalışılan Roma tarihi ve kültürünün kendine özgülüğü devletin doğuşunun ta kaynağında başlamaktadır. Eski çağlarda Ege ve Akdeniz dünyasında biribirini izleyen göçler oldukça karmaşık, büyük ölçüde de karanlıktır. Ama, Avrupalıların uzun süre inanmak istemelerine ve bunda direnmelerine karşın, Homeros destanlarıyla başlayan klâsik Yunan kültürünün bir «mucize» olmadığı durup dururken doğmadığı neyse ki sonunda anlaşıldı. Demek, Yunanistan'a ve Ege'ye İ.Ö. 2. binin başlarında ve sonlarında gelen Akhalar ve Dorlar bu bölgede kökleri, eski Ege, Anadolu ve doğu Akdeniz uygarlıklarına inen bir birikim bulmuşlardı. Fakat, Dorlarla akraba oldukları sanılan ve Hint - Avrupa dil gurubuna giren başka bir göç kolu (bunlar arasında, Latium'a yerleştikten sonra, kuzeydeki Etrüskler'e karşı ileri karakol olarak Roma köyünü kuran Lâtinler) İtalya'ya girdiklerinde, ileri kültürler yerine, püskürmekten yeni vazgeçmiş yanar dağları buldular.[30] Derken Etrüskler geldi, derken Yunanlı kolonistler geldi İtalya'ya.

Akdeniz kültürlerinin etkileşimler bağlamı içinde, kuruluşundan başlanarak cumhuriyet dönemi ve imparatorluğa geçişin

28 İ.S. 100 yılında nüfusunu kötüye kullanmak ve zorbalık yapmakla suçlanmış bir Afrika valisi.
29 Loeb, 1969.
30 Bkz. Scullard, s. 20.

yaşandığı Roma bilinmeden, kültür dağarcığımızda yararlı birikimler oluşturmak üzere ne Plautus'u ne Catullus'u ne Vergilius'u anlamak olanaklıdır. Elbette birşeyler anlaşılır, ama bunların ne ölçüde yararlı ne ölçüde gerçeğe yakın olduğu konusunda kuşkular büyük olur. Bütün bu ürünlerdeki evrensel özellikler (insansal açıdan ölümsüz değer ve güzellikler) yetiştiği tarlalarla, bu tarlalardaki taşlar, dikenler ve zararlı otlarla birlikte ele alınmazsa, nerede, ne zaman, kimin elinden, nasıl çıktığı belirsiz bir güzelliğin ve değerin gizine bürünür ki, gizde kalmış olan şeyler üzerine söylenilen ve düşünülenlerin pek çoğunun yanlış olma tehlikesi büyüktür.

Bugün göze çarpan bir önemli yanılma da eski çağların toplumlarının, kültürlerinin, insanlarının artık pek eskilerde kaldığı, günümüzün teknikte ileri «modern» insanının onlarla bir işi olamıyacağı düşüncesine kapılmaktır. Oysa, üretim aracı olarak toprak ile makine arasında pek büyük farklar olduğunu söylemek kolay değildir. Ürün verebilmesi için, toprağın da makinenin de bir ön hazırlıktan geçmesi, her zaman başında bulunulması, bakımına, sağlıklı kalmasına özen gösterilmesi ve bu işlemlerin düzenli bir devir içinde yürütülmesi gerekir. Bu zorunluklar bizi, toprağın ya da makinenin değil, öncelikle insanın gerekliğine götürür. Ne denli geliştirilmiş olsa da, hiçbir makine kendi kendine tam ve sürekli işlerlik sağlayamaz. Makinenin şaşırtıcı gelen işleri karşısında gözler kamaşırsa, gerçekte makineyle kıyaslanamaz bir sürekliliğin tükenmezliğini taşıyan insanı gözden yitirme tehlikesi giderek büyür. Endüstrileşme yarışının hızlandığı bu çağın temel sorunlarından biri de bu tehlikeyi önleyebilmektir. Son birkaç yüzyıldır makineleşme ve bağlı olarak endüstrileşme dünyanın bazı bölge ve toplumlarında ağırlık kazandı diye, çağımızın insanının, tarihin (gidebildiğince geçmişin) insanından koptuğunu sanmak büyük yanılgı olur. Gerçekte böyle bir kopukluk olamaz. Olamıyacağını anlamak ve bütünlüğü görmek için, herşeyin tanrıyla ya da toprakla ya da makineyle değil, insanla başlayıp bittiği gerçeğini kavramak gerekir. Mitolojilerin erken dönemlerinde tanrı ile doğanın (toprağın, suyun, havanın) iş içe algılandığı görülür.[34] Bu iç içelikte ayrımlama başlayınca, bu başlangıç giderek insanı felsefi, oradan da bilimsel düşünmeye götürmüştür. Makine bu bilimsel düşünmenin bir

31 Yunan mitolojisinin ilk tanrı kuşaklarını oluşturanlardan Uranos hem gök hem gök tanrısı, Gaia hem yer hem yer tanrıçası, Oceanos yerin çevresini kuşattığına inanılan suyun hem kendisi hem tanrısı sayılmaktadır.

ürünüdür, ürün olduğu için de sonuçtur. Tanrının da toprağın da, makinenin de besleyici kaynağı insan olduğuna göre,[32] bu ürünler özde insan kavramının boyutlarını küçültmek, azaltmak, insanı kurutmak, yoketmek için olamaz, kullanılamaz. Böyle olması insanı yaşamdan koparmağa yönelik büyük çelişkidir. Tarihte insanlar bu temel çelişkiyi ve onun tehlikelerini, acılarını yaşamıştır, bugün de yaşamaktadır. İnsanın, bu çelişki kırıldıkça, yüceleceği, en yaygın biçimde kavranılması gereken ilk ve önemli gerçektir.

---

32 **Bizim aklımız olmasa, ey yazgı tanrıçası,**
senin kutsallığın da olmaz :
seni biz, biz tanrıça yapıyor ve
göklere yerleştiriyoruz. **(Iuvenalis, X, 365 - 6)**

MİMESİS: ARİSTOTELES'İN ŞİİRE YAKLAŞIMI

Dr. Himmet UMUNÇ*

İyonya filozoflarının ahlâksal bir yaklaşımla Homeros ve Hesiodos'a yönelttikleri eleştiriler Platon'da yeni bir boyut kazanmıştı. Geliştirdiği kavramlar kuramı çerçevesinde şiiri yeniden ele alan Platon ahlâka dayalı geleneksel eleştirileri daha da açarak şiirin doğasını ve işlevini içeren eleştiriler getirmiş ve şöyle bir sonuca varmıştı: doğasında dialektik yöntemi (**tekhne**'yi) içermeyen şiir duyulara dayanır (**alogon**'dur) ve değişmez gerçek olan **idea**'lar dünyasının kopyası nesnel dünyayı taklit eder (**mimetik**'tir); doğası bakımından gerçeğin kendisinden böylesine kopmuş olan ve yalnız duygularımıza hitabeden şiirin toplumdaki işlevi de zararlıdır; o halde, aklın ilkelerine göre kurulacak ve işleyecek olan ideal bir devletin eğitim düzeninde, duyguları körükleyerek insanları akılcı düşünceden alıkoyan ve giderek yozlaştıran şiirin yeri yoktur.[1]

Platon'un vardığı bu sonuçlar kendi idealizmi içinde tutarlı ve kabul edilebilir görünse de çağdaşları arasında kuşkular yaratmış olması varsayılabilir. Daha da önemlisi, özellikle Homeros'un destanlarından örnekler göstererek Platon bu sonuçlara vardığına göre, buradan Homeros'un akılcı açıdan yeniden değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, şiirin doğası ve işlevini yeniden ele almak, tragedya, komedya ve destan türlerinin yapısal ve anlatım niteliklerini belirlemek, bu türlerin este-

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi.

1 İyonya filozoflarıyla başlayıp Platon'da doruğuna ulaşan şiir eleştirilerini ve bu eleştirilerin felsefi düşüncenin gelişmesi ile ilişkisini bundan önceki yazımızda ele almıştık. Bk. Umunç, «Eski Bir Kavga: Platon'da Şiir ve Felsefe Çatışması,» **Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi**, Sayı 1 (Bahar, 1979), 7 - 20.

tik amacını saptamak kaçınılmaz olmuştur. O halde, sorun, bir felsefe - estetik sorunudur; artık, şiir ve felsefeye, Platon'un gördüğü gibi, bir çatışma içinde değil fakat birbiriyle yakından ilişkili olarak yaklaşmak ve giderek bir şiir —veya, sanat— felsefesinin ve estetiğinin temel ilkelerini oluşturmak gereği doğmuştur.

İşte, günümüze ulaşan kaynaklar ışığında bakılınca, Platon'un çağdaşları arasında bu yönde çaba gösteren ilk kişi olarak Aristoteles (İ.Ö. 384 - 322) görülmektedir. Nitekim İ.S. birinci yüzyılda yaşamış olan Bursa'lı filozof ve hatip Dio Chrysostom, «eleştirinin (**kritiken**) ve filolojik çalışmaların (**grammatiken**) Aristoteles ile başlamış olduğunu» belirtir.[2] Her ne kadar Dio'nun bu genellemesi tartışmaya açık olsa da,[3] Aristoteles'in Homeros üzerine yaptığı filolojik çalışmaları ile **Poetica**'sı bu görüşün kanıtı olarak düşünülebilir.[4] Aslında altı kitaptan oluşan ve **Homeros'la İlgili Sorunlar** (yun. **Aporematon Homerikon** veya lat. **Problemata Homerica**) olarak bilinen[5] bu çalışmalardan bazı parçalarPorphyrius'un (İ.S. 233 - 301?) ayni konudaki kitabı **Quaestiones Homericae** aracılığı ile günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu çalışmalarında Aristoteles Homeros'un destanlarında yorumlanması sorun olan bölümleri ve özellikle Platon'un gerek ahlâk gerekse anlatım tutarsızlıkları açısından yaptığı eleştirileri tek tek ele almış ve çözümlemiştir. Sofistlerin ve Platon'un yaptıkları öznel ve ahlâksal yorumlamalardan kaçınmış, filolojik sorunların çözümünde tamamen bilimsel bir yöntem kullanmış ve tarihsel gerçeklerden faydalanmıştır.[6]

Böylece, bilimsel bir temele oturtulan ve dolaylı olarak Homeros'un savunmasını yapan bu çalışmalar **Poetica** ile yeni bir aşamaya varmıştır. Diogenes Laertius'un (İ.S. 200?-250?) Aristoteles'e atfettiği yazmaların uzun listesinde[7] **Poetica, Homeros'la**

---

2 **Dio Chrysostom,** İng. çev. J.W. Cohoon ve H. Lamar Crosby, Loeb basımı, 5 cilt (1932 - 51; yen. bas., London : Heinemann, 1961 - 4), IV, 357 (LIII.1).

3 Bk. Rudolf Pfeiffer, **History of Classical Scholarship : From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age** (1968; yen. bas., Oxford: Clarendon, 1971), s. 67.

4 Ayrıca, Aristoteles'in günümüze ulaşmamış **Ozanlar Üzerine (peri Poieton)** ve **Şiir Sanatı Üzerine Bir Çalışma (Pragmateia Tekhnes Poietikes)** adlı kitapları da burada anımsanabilir. Bk. Diogenes Laertius, **Lives of Eminent Philosophers,** İng. çev. R.D. Hicks, Loeb basımı, 2 cilt (London : Heinemann, 1925), I, 465 ve 471 (V. 22 ve 24).

5 Bk. **ayn. kay.** I, 473 (V. 26).

6 Bk. Pfeiffer, ss. 69 - 71.

7 Bk. Diog. L., I, 465 - 75 (V. 22 - 7).

İlgili Sorunlar'ı izlemektedir.[8] Her ne kadar Aristoteles'in, bu iki kitabı kesin olarak ne zaman yazdığı bilinmiyorsa da, bunları kendi kurduğu felsefe okulu Peripatos'ta bulunduğu yıllarda (İ.Ö. 335 - 323) ders notları olarak öğrencileri için yazmış olabileceği genel görüştür. Özellikle **Poetica**'nın üslûbu da böyle bir görüşü geçerli kılmaktadır; örneğin, daha ilk paragrafta Aristoteles'in konuyu ortaya koyuş biçiminde bu **ders notu** özelliği belirgindir:

> Konumuz şiir olduğuna göre, sadeçe genel olarak şiir sanatı üzerine değil fakat bu sanatın türleri ile türlerin kendilerine özgü nitelikleri, iyi bir şiir için gerekli olan öykünün yapısı, bir şiiri oluşturan bölümlerin özelliği ve sayısı ile diğer benzer konular üzerinde konuşacağım. Doğal sırayı izleyelim ve temel gerçeklerden başlayalım.[9]

Belki de bir ders notu olması nedeniyledir ki aslında üç ana bölümden oluştuğu ve her bölümde tragedya, komedya ve destan türlerinin işlendiği kabul edilen **Poetica** günümüze eksik olarak ulaşmıştır; komedya ile ilgili bölüm yoktur. Bu da Aristoteles'in Peripatos kütüphanesine bıraktığı sayısız el yazmalarının elden ele geçerken uğradığı kayıplarla bağlanabilir; nitekim, İ.Ö. 84 yılında Romalı devlet adamı ve komutan Sulla, özellikle Aristoteles'in ve onun halefi Theophrastus'un (İ.Ö. 371?-287?) el yazmalarını içeren Peripatos kütüphanesini Atina'dan Roma'ya taşıdığında,[10] kütüphane düzensiz ve bakımsız bir durumdaydı.[11] Çünkü, Plutarch'ın (İ.S. 46? - 120?) açıklamasına göre, Theophrastus'tan sonra kütüphane «dikkatsiz ve cahil kişilerin eline düşmüştü.»[12] İşte İ.Ö. 67 yılında Roma'ya gelmiş olan Samsun'lu filolog Tyrannion kütüphaneyi düzene koymakla görevlendirilmiş, daha sonra Rodos'lu Andronicus işi bitirerek Aristoteles'in eserlerini kataloglamış ve yayınlamıştır.[13]

---

8 Bk. **ayn. kay.**, I, 473 (V. 26).

9 **The Works of Aristotle**, ed. W.D. Ross, 12 cilt (1908 - 52; yen. bas., Oxford: Clarendon, 1963 - 8), XI: **De Poetica**, İng. çev. Ingram Bywater, 1447 a 10. Aristoteles'ten yaptığımız tüm alıntılar için bu basım kullanılmıştır. Çeviriler tarafımızdan yapılmıştır.

10 Bk. **Plutarch's Lives**, ed. Arthur Hugh Clough, Everyman's Library basımı, 3 cilt (1910; yen. bas., London: Dent and Sons, 1927), II, 165.

11 Bk. Pfeiffer, s. 273.

12 **Plutarch's Lives**, II, 165 - 6.

13 Bk. **ayn. kay.**, II, 165. Ayrıca bk. Pfeiffer, s. 273. Daha sonraki yüzyıllarda yapılan Aristoteles kataloglarının, örneğin Diogenes Laertius'un (bk. dipnot 7) ve Hesychius'un (İ.S. 5. veya 6. yüzyıl) kataloglarının, Andronicus'a ne derece dayandığı konumuz dışındadır.

Önemli eksikliğine karşın yine de **Poetica**, eldeki verilere ve örneklere dayanılarak şiir sanatı üzerine yazılmış ilk bilimsel değerlendirme ve çalışmalar arasında sayılmalıdır. Her ne kadar ahlâka dayalı geleneksel eleştiriler sonucu Aristoteles şiir konusuna eğilmişse de, her konuya olduğu gibi şiire de bilimsel bir yöntemle yaklaşmış, geçerli bir şiir eleştirisinin ve kuramının temel ilkelerini saptamıştır. Bu bakımdan **Poetica**, görünürde bir şiir savunması olmasının yanısıra şiir sanatının biçim ve içerik yönünden bir anatomisidir.

Aristoteles'in şiir ve sanat anlayışı onun genel felsefesinden soyutlanamaz ve temelde «gerçek» kavramı ile bağlantılıdır. Hocası Platon, gerçeği madde ötesi **idea** biçiminde tanımlarken, Aristoteles maddeyi gerçek olarak almış ve maddenin oluşturduğu doğaya yönelmiştir. Doğa, sadece evren dediğimiz dışımızdaki nesnel dünyayı değil fakat insanı ve davranışlarını da içerir. İşte, şiiri de içine alan sanatın genel amacı, renk, biçim, ses ve dil gibi vasıtaları kullanarak doğayı, insanı ve davranışlarını, yansıtmak ve taklit etmektir (**mimesis**).[14] Bu bakımdan, destan, tragedya, komedya ve diğer şiir türleri doğayı çeşitli biçimde taklit etme yöntemleridir.[15] Nitekim şiiri de tanımlayan en belirgin özellik onun vezin ve ölçü gibi biçimsel nitelikleri değil fakat içeriğindeki taklit **mimetik**) gücüdür.[16]

Böylece, daha Poetica'nın başında Aristoteles yalın olarak şiirin —ve genel anlamda sanatın— özünü **mimesis**'e bağlamakta, Platon'un şiir eleştirisinde bir yergi olarak kullanılan bu terime yepyeni ve olumlu bir anlam kazandırmaktadır. Aristoteles, şiirin **mimetik** özelliğini daha da açarak bunun kökenini insanın kendi doğasında arar:

> **Taklit etme, doğuştan insanın doğasında vardır ve onu diğer canlılardan üstün kılan özelliklerden birisidir; çünkü insan dünyanın en taklit edici yaratığıdır ve önce taklit yoluyla öğrenir. Dahası da, doğal olarak her insan taklite dayalı yapıtlardan zevk alır. ...Çünkü bir şey öğrenmek, yalnız filozoflar için değil, yetenekleri az da olsa diğer tüm insanlar için zevklerin en büyüğüdür. ...İşte, do-**

14 Bk. **Poetica**, 1447 a 15-20, 1448 a 1-10, ve 1450 a 15-20.

15 Bk. **ayn. es.**, 1447 a 15.

16 Bu nedenle Homeros ozandır; oysa felsefe kuramlarını vezine dökerek anlatan Empedokles'i ozan olarak nitelemeyiz. Bk. **ayn. es.**, 1447 b 15 ve yine 1451 b 25.

ğasının özünde bulunan bu taklit etme yetisine dayanarak insanoğlu şiiri yaratmıştır.[17]

Poetica'nın en önemli bölümü diyebileceğimiz bu açıklamada Aristoteles şiirin insan doğasındaki taklit etme yetisinden kaynaklandığını vurgulamakla, gerek geleneksel olarak benimsenmiş gerekse Platon'un **İon** dialoğunda açıkça belirtilmiş olan «tanrısal esin» kavramına[18] dolaylı olarak karşı çıkmaktadır. Daha da önemlisi, şiirin işlevi ile ilgili Platon'un **Devlet**'te ileri sürdüğü savına karşın,[19] Aristoteles şiirin öğretici ve bu yüzden de zevk verici bir işlevi olduğunu yine bu açıklamasında ima etmektedir. İşte Aristoteles'in Homeros ve diğer ozanlardan örnekler vererek **Poetica** boyunca sürdürdüğü şiir tartışmasının altında bu üç temel ilke yatmaktadır; yani, şiir, doğası bakımından taklit edici, işlevi açısından öğretici ve zevk vericidir. Biçimleri ve taklit yöntemleriyle farklılık gösterseler de tüm şiir türleri bu işlevi sağlamayı amaçlarlar. O halde, şiirin ahlâksal değeri bu işlevin gerçekleşmesine dayanır. Aslında, şiir

> **iyi ya da kötü kişileri kullanarak davranışları taklit eder; kişilik farklılıkları hemen hemen daima bu temel ayırımdan kaynaklanır çünkü erdem ile kötülük arasındaki çizgi tüm insanları ayıran çizgidir. Bu bakımdan, taklit edilen kişiler ya bizim erdem düzeyimizin üstünde ya altında, ya da bizim gibi olmalıdırlar.**[20]

Daha sonraki yüzyıllarda yüce, orta ve bayağı üslûplar kuramının gelişmesinde etkili olan bu üç davranış biçimi şiir türlerinin özelliklerine göre tek tek ya da karışık olarak Homeros ve başka ozanlarca taklit edilmiştir; örneğin, **İliada** ve **Odysseia** destanlarında Homeros erdemli ve yüce kişileri anlatırken,[21] **Margites** adlı hicivli yapıtında bayağı kişileri taklit ederek «gülünçlüğün canlı bir görüntüsünü» vermiştir.[22] Bu nedenledir ki yapıtlarının edebî üstünlüğü ve **mimetik** gücü bakımından «ozanlar ozanı» olan Homeros, **İliada** ve **Odysseia** destanlarıyla tragedya, **Margites** güldürüsüyle komedya yazarlarına öncülük etmiştir.[23] Çünkü tragedya

17 **Ayn. es.**, 1448 b 5-20.
18 Bk. Umunç, **ad. geç. mak.**, ss. 15-6.
19 Bk. **ayn. mak.**, ss. 18-9.
20 **Poetica**, 1448 a 5.
21 Bk. **ayn. es.**, 1148 a 10 ve25.
22 Bk. **ayn. es.**, 1448 b 35. Günümüze kadar ulaşmamış olan bu yapıtın Aristoteles'in belirttiği gibi Homeros'a ait olup olmadığı bilinmemektedir.
23 Bk. **ayn. es.**, 1448 b 35.

ile komedya arasındaki en önemli ayırım, tragedyanın bizden daha iyi, komedyanın ise daha kötü kişileri taklit etmeleridir.[24] Böylece, Aristoteles bir yandan Homeros'u şiir sanatının en büyük ustası sayarak[25] onu savunurken, öte yandan edebiyat geleneğinin kökenini türlerden giderek Homeros'un yapıtlarına bağlamakta ve Homeros ile çağdaş Attik edebiyatı arasında organik bir bütünleşmeyi sağlamaktadır.

Şiirin öğretici ve zevk verici işlevine gelince, Aristoteles bunu en açık biçimde tragedya çerçevesinde ele alır[26] ve destan türünü irdelerken de yineler.[27] Aslında Aristoteles için estetik zevk şiirin ve sanatın öğretici niteliğinden doğar. Örneğin, bir sanat yapıtına bakarken duyduğumuz zevkin nedeni ayni zamanda öğreniyor olmamızdır.[28] Ne var ki bu zevk genel değil fakat her türün kendine özgüdür. Bu bakımdan, destanın olduğu gibi,[29] tragedyanın da kendine özgü bir zevki vardır.[30] «Temelde davranışları ve yaşamı, mutluluğu ve acıyı, taklit eden» tragedya[31] bizde korku ve acıma duygularını uyandırır[32] ve bunun sonucu olarak aldığımız zevk tragedyaya özgü olan zevktir.[33] Platon tragedyayı eleştirirken, bu türün özellikle duygularımız üzerindeki kötü etkilerini vurgulamış, korku, öfke ve acıma gibi duyguların en kolay taklit edildiğini belirtmişti.[34] Aristoteles, bu eleştiriye karşıt olarak, tragedyanın en belirgin işlevinin duygular üzerindeki etkisi olduğunu savunmuştur.[35] Aristoteles'e göre, tragedya özellikle korku ve acıma duygularını uyandırmalı ve böylelikle ruhun bu duygulardan arınmasını (**katharsis**'i) sağlamalıdır.[36] Bu bakımdan, tragedyanın taklit edeceği olay ve davranışlar hep korku ve acıma duygularını kabartacak nitelikte olmalıdır; buna göre, lâyık olmadığı halde acı çeken bir kişinin durumu bizde acıma duygusunu uyandırırken, bizim düzeyimizde olan birisinin uğradığı felâket

24 Bk. **ayn. es.**, 1448 a 15.

25 Diğer benzer yüceltmeler için bk. **ayn. es.**, 1459 a 30, 1460 a 5 ve 15.

26 Bk. **ayn. es.**, özellikle 1452 a 1 — 1453 b 10.

27 Bk. **ayn. es.**, 1459 a 15 v.d.

28 Bk. **ayn. es.**, 1448 b 15.

29 Bk. **ayn. es.**, 1459 a 20.

30 Bk. **ayn. es.**, 1453 b 10.

31 Bk. **ayn. es.**, 1450 a 15.

32 Bk. **ayn. es.**, 1449 b 25, 1452 a v.d.

33 Bk. **ayn. es.**, 1453 b 10.

34 Bk. **The Dialogues of Plato**, İng. çev. Benjamin Jowett, 4. basım, 4 cilt (1871; yen. bas., Oxford: Clarendon, 1964), II, 481 (**Republic**, 605 A-B).

35 Bk. **Poetica**, 1452 b 30.

36 Bk. **ayn. es.**, 1449 b 25 v.d.

bizde korku yaratır.[37] Tragedya yazarları böyle durumları sahnede sergilemekle, hem öğretici oluyorlar hem de bizi duygularımızdan arındırarak doğru ve akılcı davranmaya yöneltiyorlar. İşte, tragedyanın kendine özgü zevk verici niteliği de bu **«terapik»** ve ahlâksal etkisinden kaynaklanmaktadır. **Poetice** üzerinde çalışanların en çok ilgisini çeken ve üzerinde çok tartışılan **katharsis** kavramı ile Aristoteles şiire, Platon'un tersine, felsefî ve pedagojik boyutlar kazandırmıştır.

Sonuç olarak şunu bir kez daha vurgulamada yarar var: Aristoteles şiiri ve dolayısıyla sanatı metafizik bir olgu olarak değil fakat doğanın taklidi olarak görmektedir. Şiirin öğretici ve zevk verici olduğunu ileri sürerek şiir sanatını hem bireysel hem de toplumsal düzlemde irdelemiştir. Aristoteles'in bu olumlu yaklaşımı ve şiirin doğası ile işlevi üzerine görüşleri daha sonraki yüzyıllarda etkili olmuş, kuramsal tartışmalara da kaynaklık etmiştir.

---

37 Bk. ayn. es., 1453 a 5.

EDEBİYATTA EVRENSELLİK VE MASAL ÜZERİNE

Doç. Dr. **Dilek DOLTAŞ** *

Edebiyat yapıtlarını belli bir toplumun malı ya da toplumlar üstü, belli bir çağın malı ya da ölümsüz diye ayırmak anlamsız ve olanaksızdır. Sartre **Edebiyat Nedir** adlı yapıtında «... yazar, istese de istemese de, hatta ölümsüz defne dalları ardında koşsa da, çağdaşlarıyla, yurttaşlarıyla, kendi ırk ve sınıfından olan kardeşleriyle konuşur,»[1] der. Hiç bir yapıt kendi çağının ve ürünü bulunduğu toplumun dışında imiş gibi ele alınamaz. Ancak bu, o yapıtın başka çağlarla ve toplumlarla paylaştığı bazı sorunları, değerleri, algılayış biçimleri olmadığı anlamına gelmez. Sorunların ve değerlerin toplumların genel dünya görüşünden kaynaklandıkları ve doğrudan bir toplumun epistemolojisi, yani bilgi kuramı ile ilintili olduğu herkesçe bilinen bir gerçektir. Epistemoloji, dünya hakkında ne gibi bilgiler elde edebiliriz, bilgimizin nesnel dünya ile ilişkisi nedir sorularını sorar. Bu soruların yanıtları psikolojik, toplumsal, ekonomik ve politik nedenlerle toplumdan topluma hatta en son kertede bireyden bireye değişebilir. Ancak Gombrich'in «Maske ve yüz; yaşamda ve sanatta fizyonomik benzerliğin algılanışı» adlı makalesinde belirttiği gibi kişiler dünyayı katagorilere bölerek tanırlar, kavrarlar.[2] Aslında sanatçılar da yapıtlarını bu katagorisel algılayış biçimleri üzerine kurarlar. Yoksa kişiler arası iletişim olanaksızdır. Toplumbilimcilere göre bireylerin

* Boğaziçi Üniversitesi Temel Bilimler Fakültesi, Dilbilim ve Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi.

1 J. P. Sartre, **Edebiyat Nedir**, çeviren Bertan Onaran (İstanbul: de Yayınevi, 1967), s. 66.

2 E. H. Gombrich, «The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and art, «**Art Perception and Reality**, derleyen M. Mandelbaum (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), ss. 8 - 10.

bir toplum içinde çeşitli «rol»leri vardır. Örneğin dünyadaki bütün erkekler, hangi toplumun bireyleri olurlarsa olsunlar, en genel anlamda iki «rol» ile tanımlanırlar: baba ve/ya da oğul; yöneten ve/ya da yönetilen. Ancak gerek senkronik açıdan, çağdaş toplumlar arasında, gerekse diyakronik açıdan, belli bir toplumun tarihsel değişimi içinde, bu rollerin tanımlanmaları ve vurgulanış biçimleri değişebilir. Tarımsal toplumlarda erkeğin babalık ya da oğulluk rolü daha kapsamlı ve belirgin iken, endüstri toplumlarında yönetim ilişkisini belirleyen rolü daha büyük bir önem kazanır. Bu rollerin yanı sıra bir toplumun bireyleri birbirlerini ve başka toplumları kişisel ve toplumsal başka bazı özelliklere göre de katagorilere ayırırlar: «sinirli» bir baba, «düzenli» bir toplum gibi. Bu ikincil ayırımdan tipoloji doğar. Gombrich'in de daha önce sözü geçen makalesinde açıkladığı gibi, tiyatro ve sinema oyuncuları sahnede oynarken, seyircileri ile iletişimi değişik tipleri yansılayarak kurarlar. Toplumlar gelişip karmaşıklaştıkça, bireylerin rolleri ve toplumda belirginleşen başlıca tipler çoğalır. Fakat her yeni bölünme bir öncekinden kaynaklandığından, ancak incelememizi ve araştırmamızı oluşumun ve değişimin başlangıçlarına yönelttiğimizde evrensel «insan» tiplerini ve onların sorunlarını kavrayabiliriz. Her bireyin büyüme, ailesi ve toplumu ile ilişkilerinde kendini tanıma, kabullenme ya da değiştirme sorunları ve bu sorunların getirdiği duygusal ve maddesel bunalımları vardır. Masal, işte, en genel biçimde, bu sorunları yansıtan bir edebiyat türüdür. Bu nedenle de uluslararası öykü kataloglarında birbirlerine çok benzer masalların bir çok ülkede aynı ya da değişik yüzyıllarda bulunduğunu görmek şaşırtıcı olmamalıdır.[3] Psikolog Bruno Bettelheim **Büyünün Kullanılışı: Masalların Anlamı ve Önemi** adlı kitabında masalların nasıl «insan»ın çeşitli korkularını ve umutlarını yansıttığını anlatır. Bettelheim somut bir biçimde ortaya konan bu duyguların masalların dinleyicilerini yaşamlarının değişik dönemlerinde değişik yönlerde etkilediğini söyler.[4]

Edebiyat tarihine baktığımızda mitlerden sonra sözlü edebiyatın başlıca üç yönde geliştiğini görürüz: halk hikâyeleri, destanlar ve masallar. Bu türlerin yanı sıra hernekadar bilmece, tekerleme gibi başka söyleyiş biçimleri de varsa, onlar, diğer üçünde olduğu gibi, bir temayı alıp geliştirmezler. Mitlerde halk hikâ-

3 Bak. A. Aarne, S. Thompson, **The Types of the Folktale** (Helsinki, 1964).

4 B. Bettelheim, **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales** (Penguin Books, 1976), ss. 54 - 55.

yesi, destan ve masalın çoğu özelliklerini bir arada görürüz. Örneğin Homeros'un **İlyada**'sında hem destanın belirgin özelliği olan olayların gerçekliğini kabul edenlerin inancını, hem halk hikâyelerinde izlediğimiz yöreselliği, hem de masalları tanımlayan evrenselliği buluruz. Ancak mitos dönemi sonunda, zamanla, sözlü edebiyat ve özelliklerin bir ya da birkaçını vurgulayan türlere ayrılınca, masal, en genel anlamda, «insan»ı evrensel boyutlar içinde sergileyen bir edebiyat türünü oluşturur. Yine de şunun belirtilmesi gerekir ki masalı destandan ve halk hikâyesinden kesin çizgilerle ayırmak olanaksızdır.

Masalın evrenselliği, biçiminden çok içeriğinden kaynaklanır. Biçim açısından masal diğer sözlü edebiyat türlerinde görülen tekerlemeler ve söz kalıpları ile donatılmıştır. Bunlara masalın giriş ve bitiş bölümlerinde ve zamanın geçtiğini, yerin değiştiğini belirten kısımlarında sık sık rastlarız. İçerik açısından masal kişiler üstüne kurulur: masal kahramanı ve ailesi. Aralarında mantıksal ve nedensel ilişki olmayan olaylar masal kahramanının çevresinde bütünleşir. Masal kahramanı devlerle çarpışır, iğne deliklerinden geçer, kilimlerin üstünde uçar, ancak olayların nereden, nasıl kaynaklandığını çoğu zaman anlıyamayız.

Kahramana gelince, onun iç dünyası çelişkilerle doludur; yaşadığı aile çevresi gerilimler içindedir. «Cadı-kız»[5] masalında masal kahramanı yoksul bir ana babanın oğludur. Kız kardeşi kendi anasını, babasını ve tüm köy halkını yiyen bir yamyamdır. Kahraman hem kendini kardeşinden korumak, hem köyünün ve ailesinin öcünü almak, hem de zengin olmak ister. Onun bu çelişkili dilekleri, hemen her masalda olduğu gibi, doğaüstü güçlerin de yardımıyla gerçekleşir.

Masallar soyut duyguları hiçbir zaman betimlemez. Duygular hep somut eylemlerle sergilenir —korkan kahraman saklanır, güçlendiğinde, saldırır. Biri birinden yardım gördüğü zaman, «Dile benden ne dilersen,» der ve kendisine yapılan iyiliğe mutlak somut bir biçimde karşılık verir— iyilik yapanın kölesi olur, ona para armağan eder, vb. Dev, kuş, kocakarı, derviş, vb., iyilik ya da kötülük yaparak iyiliği ya da kötülüğü simgelerler.

Ayrıca masallarda kahramanlar toplumlarından ve çağlarından soyutlanmak istenir. Onlar belli toplumların ve sınıfların üyeleri değillermiş de, evrende yaşayan kişilermiş gibi sunulur

5 Bak. P. N. Boratav, **Az Gittik Uz Gittik** (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), ss. 126 - 28.

dinleyiciye. Çoğu zaman isimleri bile yoktur. Masalcı onlardan «yoksul bir köylü kızı,» «mutsuz bir prens,» «yaşlı bir kadın» diye söz eder. Masal boyunca bu adsız kişiler ormanlardan geçerler, saraylarda yaşarlar, tarlalarda çalışırlar. Ancak onların içinde yaşadıkları bu çevrelerle ilgili betimleyici hiçbir bilgi verilmez bizlere. Saraylara, tarlalara herhangi bir ülkede, herhangi bir yüzyılda rastlanabilinir. Pertev Naili Boratav'ın **Az Gittik Uz Gittik** adlı derleme masal kitabının onbeşinci öyküsü «Benli - Bahri» de masal kahramanı yoksul kızın önce bir kulübede sonra da «kırk odalı bir konak» ta yaşadığını öğreniriz. Bizlere ne bu kulübenin ne de konağın içi ve yeri ile ilgili bir şey anlatılır. Çok bilinen «Cinderella» (Kül Kedisi) masalında da Cinderella'nın evi ve Prens'in şatosu ile ilgili çok az ayrıntı biliriz. Bildiğimiz yalnızca Prens'in şatosundaki balo salonunun görkemli olduğu ve bu salona yüksek merdivenlerle çıkıldığı, Cinderella'nın evinde de bir şöminenin veya ocak başının bulunduğudur.

Yine bu yer ve zaman belirsizliğine koşut olarak masallarda gerçek ile düş ayrımı yapılmadığını görürüz. Gerçek ile «fantastik» aynı yalınlık ve inandırıcılıkla, bir bütünmüş gibi sunulur dinleyiciye.[6] Konuşan kuşlar, kediler; ejderhalar, devler; uçan seccadeler; sihirli yüzükler hep masal kahramanının yaşamının bir parçasıdır ve olağanmış gibi anlatılır. Psikologlara göre bu «fantastik» ögeler insanın bilinç altındaki sınırsız korku ve özlemlerinin simgeleridir. Bettelheim bunları, soyut düzeyde düşünemiyen insanın, soyut ve bilinçsiz duygularının öykülerde somut bir biçimde yansıması olarak değerlendirir. Bu nedenle de masalın çocuklar için çok çekici ve etkileyici olduğunu söyler.[7] Neden korktuğunu, hatta korkunun ne olduğunu tam anlıyamayan çocuk korkunç bir dev düşlediği zaman duygularının somutlaştığını sanar. İyi yürekli bir derviş ya da prens ise onun için bir kurtarıcıdır; ailesi ve toplumu ile ilişkilerinde onu koruyacak bir güven kaynağıdır.

Masal kahramanları genellikle edilgendirler. Onlar tam anlamı ile kavrayamadıkları, her çeşit rastlantının olağan olduğu bir dünyada zaman zaman ezilir, zaman zaman ödüllendirilirler. Ancak her zaman temelde yalnızdırlar ve yalnızlıktan korkmamayı öğrenir, en son kertede onları kurtaracak bir doğaüstü gücün

6 Yazarın **Toplum ve Bilim** Dergisinde yayınlanan «Aziz Nesin ve Masal» adlı makalesinde masaldaki bu fantastik unsur geniş bir biçimde irdelenir.

7 Bettelheim, ss. 36 - 37, 49, 64 - 65.

mutlak bulunacağına inanırlar. Masallar da onların bu inançlarını doğrular. Son, mutlu sondur.

Duygusal açıdan bu denli evrensel ve yapıcı olan geleneksel masal toplumsal açıdan da, çoğunlukla, o denli tutucudur. Masal kahramanlarının özlemleri yalnızca «insan» doğasından kaynaklanmaz. Bu özlemleri masalların anlatıldığı, yayıldığı toplumlar da belirler. Örneğin sevilmek, güzel ve güçlü olmak gibi evrensel olan dileklerin yanı sıra, bazı masallarda, kahramanların soylu olmak, zengin olmak gibi belli ideolojilerin değerlerini de benimsediklerini görürüz. Ayrıca geleneksel toplumlarda çok önemli olan aile/evlât ilişkisi birçok masalın konusunu oluşturur. Ailesine yardım etmek isteyen evlât iyidir, doğrudur ve masalın sonunda ödüllendirilir. «Dünya Güzeli,» «Kırmızı Şapkalı Kız» bu konu üzerine kurulan masallardan yalnızca ikisidir. Bunlar gibi, toplumsal yaşamın en büyük gereksinimi olan bireyler arası saygı ve güveni kötüye kullananların cezalandırılmalarını konu alan masallar da çoktur. «Tilki ile Yılan,» «Ayşe, Fatma Kuzular,» «Yarım - Horoz» bu konudaki masalların birkaçıdır.[8] Bu açıdan ele alındığında, masalın otoriteye, toplum değerlerine saygıyı ve düzenin sürekliliğini sağlama işlevini yüklendiği görülür. Ancak bazı masallarda bunun tam tersi vurgulanır. Masal kahramanı atalarının, babalarının yazgısına boyun eğmez, kendine yeni bir yaşam biçimi aramak ister. «Keloğlan» masallarının çoğu bu konu üzerine kurulur. Kötü yazgısından kurtulma çabası içindeki Keloğlan'a doğa üstü güçler yardım eder ve baş kaldıran muradına erer.

Toplum değerlerini yansıtmak söz konusu olduğunda, masalların çok genel çizgilerle de olsa, belli toplumların malı oldukları açıktır. Uluslararası masal kataloğunu bu açıdan incelediğimizde, bir masalın her ülkede birden fazla bilinen biçimi olduğunu görürüz. Bu değişikliklerin ise o ülkeye ya da yöreye özgü değerlerden, sorunlardan kaynaklandığı oldukça kesindir. Örneğin, kardeşler arası yarışmayı konu alan «Cinderella» öyküsü Doğu'da bilindiği biçimi ile ayakkabının küçüklüğünü vurgular. Küçük ayaklı Cinderella ondan üstün olduklarını iddia eden üvey kardeşlerinden daha güzeldir. İsa'dan sonra dokuzuncu yüzyılda bu öyküyü ilk kaleme alan Çinlilere göre ayak küçüklüğü güzelliğin bir ölçüsüdür. Batı masalcıları ise ayakkabıyı yalnızca Prensin bu unutulmuş, yalnız kızı tanımasında bir araç gibi kullanırlar. Onların asıl önemsedikleri Cinderella'nın külle, toz toprakla

8 Boratav'ın **Az Gittik Uz Gittik** adlı kitabında bu masallar vardır.

kaplı yüzü, elleridir. O böylece aşağılanmış, kardeşlerince hiçe sayılmış bir varlıktır. Külle, tozla kaplı olması onun bu durumunun simgesidir. Öykünün ocakbaşında geçen kısmı ayrıntılı olarak anlatılır. Bettelheim külün batı kültüründe nasıl aşağılayıcı, hiçe sayıcı bir unsur olduğunu Martin Luther'in **Abel ve Cain** öyküsü ile ilgili yaptığı konuşmalarından örnekler vererek açıklar.[9]

Ayrıca masal kahramanlarının güçlükleri yenme çabaları hernekadar toplumsal sorunların dışında imiş gibi gösterilirse gösterilsin, günümüze dek gelen masalları incelediğimizde, kahramanları çıkmaza sokan durumların çoğunlukla toplumsal olduğunu görürüz. Örneğin «Cinderella» ve «Pamuk Prenses ve Yedi Cüce» masallarında masal kahramanlarının içinde bulundukları kötü durumlar, aile sisteminin bozukluklarından kaynaklanır. Babanın kendini, ailenin iç düzeninden soyutlaması, çıkarcı ve kıskanç üvey ananın savunmasız kızlara her türlü kötülüğü yapmasına olanak sağlar. Böylece masalcı, kahramanın aşması gereken kötülüğü, üvey ana ile özdeşleştirse de, dinleyici aile düzenindeki dengesizliğin, kötülüğün bu denli egemen olmasının asıl nedeni olduğunu sezinler. «Çizmeli Kedi» ise, dolaylı bir yolla, veraset sisteminin bozukluğuna değinir. Mal varlığını evlâtları arasında, geleneksel bir biçimde, bölüştüren yaşlı bir baba, tarlalarını en büyük oğluna, atını ortanca oğluna, kedisini de en küçük oğluna verince, babasının ölümü ile küçük oğlan sokakta ve aç kalır. Onu bu durumdan, olağanüstü güçlere sahip olduğu sonradan anlaşılan kedisi kurtarır.

Sonuç olarak masal bütün evrenselliğine karşın, toplumdan ya da tarihten soyutlanabilecek bir öykü türü değildir. Masal kahramanı çevresinin değerlerinden, sorunlarından etkilenir, belli bir sınıfın üyesi olduğundan dolayı bunalım duyar ve hatta, bazı «Keloğlan» masallarında olduğu gibi, yaşam biçimini değiştirmek ister. Ancak masal hiçbir zaman asıl bu sorunları tartışmaz, yalnızca kahramanlarının bunları aşma çabasını yansıtır. Toplumsal bozuklukları asıl konu alan, «neden,» sorusunu soran, onu bir ölçüde yanıtlamaya çalışan öykü türleri destanlar ve halk hikâyeleridir. Masal «insan»ın kendisi ile ilgilenir ve onu en soyut biçimde sergiler. Kavramdaki bu soyutluğa karşın, anlatış biçimindeki somutluk masalın, yaşamda her zaman var olan, düş/gerçek, soyut/somut, değişken/dural, kişisel/evrensel ikilemlerini en yalın biçimde, insan sorunu ile birleştirerek ortaya koymasına

9 Masallardaki mahallilik ile ilgili daha geniş bir çalışmayı ilerde bu dergide yayınlayacağım.

olanak sağlar. Bir folklorcunun deyişiyle masal «çapraşık ilişkileri basit biçimlerle sergiler.»[10]

Böylece her büyük masalcı, her büyük sanatçı her ne kadar Sartre'ın dediği gibi «yurttaşlarıyla, kendi ırk ve sınıfından olan kardeşleriyle» konuşsa da, onu anlıyan onun toplumunun, sınıfının, hatta çağının dışında çok kimseler olacaktır. Çünkü böyle bir sanatçı, büyük masalcıların amaçladığı gibi, gündelik olaylara sıkı sıkıya bağlı kalmayacak, olayları tarihsel sürecin belli bir dönemindeki gerçek «insan,» gerçek «yaşam,» sorunu ile bütünleştirecektir.

---

10 R. D. Abrahams, «The Complex Relations of Simple Forms,» **Folklore Genres**, derleyen Don Ben-Amos (London: University of Texas Press, 1976), ss. 205 - 10.

MATTHEW ARNOLD'DA[1] ÖLÜM KAVRAMI

Dr. Nurdan SUMER *

Deniz durgun bu gece.
Alabildiğine yükselmiş sular, sere serpe uzanmış ay
her iki yakasına boğazın — Fransa kıyısında ışık
bir yanıyor bir sönüyor; yamaçları İngiltere'nin
ışıl ışıl ve uçsuz bucaksız, körfezin dinginliğinde.
Yaklaş pencereye, bak! Gece havası ne tatlı!

Yalnızca,
ay ışığıyla ağarmış toprağın denize kavuştuğu yerde
dinle! Duyarsın, dalgaların bir götürdüğü,
bir dönüp yükselen kıyılara vurduğu çakılların
başlayan ve duran, yeniden başlayan,
titreyerek sesi yavaşlayan
ve hüznün sonsuz ezgisini taşıyan gürültüsünü.

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Görevlisi.

1 1822 - 1888 Yılları arasında yaşamış olan Arnold çağının önde gelen ozan ve eleştirmenlerindendir. Ülkesinin ve yaşadığı dönemin özellikle kültür ve eğitime ilişkin sorunlarıyla yakından ilgilenmiştir. Şiirlerinde coşkulu bir anlatım değil, stoik bir katlanış, ölçülü bir ağırbaşlılık egemendir. Şiirin ve genel olarak tümüyle yazın ürünlerinin birer yaşam eleştirisi olduğunu savunur. Tıpkı şiirinde olduğu gibi eleştirilerinde de Yunan ve Roma klâsiklerinden edindiği ölçütleri yansıtır. Yirminci yüzyıl eleştirel yaklaşımlarından toplumsal - kültürel eleştiri akımını etkilemiştir. Özellikle yazın ve yazın eleştirisinin aktörel (moral), düşünsel ve toplumsal boyutları üzerinde durmuş ve yazının eğitsel işlevini vurgulamıştır. 1879'da Wordsworth'ün şiirlerini içeren bir kitaba yazdığı girişte Arnold şöyle der : «Nasıl yaşamalı sorusu özü gereği aktörel bir düşüncedir ve herkesi en çok ilgilendiren ve şu ya da bu biçimde sürekli olarak uğraştıran sorudur. Aktörel sözcüğü elbette geniş bir kapsam içinde düşünülmelidir. Nasıl Yaşamalı sorusuna değgin ne varsa, bu sözcüğün kapsamına girer... En büyük ozanları diğerlerinden ayıran şey düşün-

Sophokles çok önce
duydu bunu Ege kıyılarında ve
düşündü insan mutsuzluğunun bulanık çalkantılarını.
Biz de, Kuzey'in bu uzak denizinde duyduğumuz o seste
bir düşünce buluyoruz.

Bir zamanlar inanç denizi de
alabildiğine yükselmiş
parlak bir kuşağın kıvrımları gibi
sarmıştı yeryüzünün kıyılarını çepeçevre.
Ama ben şimdi onun yalnızca
gece yelinin soluğuna,
dünyanın uçsuz bucaksız kasvetli köşelerine
ve çorak kıyılarına çekilirken,
hüzünlü, uzun,
giderek zayıflayan kükremesini duyuyorum.

Ah, sevgilim, dürüst olalım biribirimize!
Çünkü önümüzde serili
öyle güzel, öyle çeşitli, öyle yeni
bir düşler ülkesi gibi görünen dünyada
ne sevinç, ne sevgi, ne ışık,
ne kesinlik, ne barış, ne de çare var acıya;
ve burada
kavga ve kaçış buyruklarıyla sürüklenip duran biz
bilinçsiz orduların gece vakti çarpıştığı
karanlık bir alanda gibiyiz.[2]

---

celeri, güçlü ve derin bir biçimde yaşama uygulamalarıysa, ki hiçbir iyi eleştirmen bunu yadsımaz, o halde düşünce sözcüğünün önüne 'aktörel' kavramını getirmek pek bir şey değiştirmez. Çünkü insan yaşamının kendisi herşeyin ötesinde aktöreldir. Öyleyse, şu noktayı gözden kaçırmamak gerekir: şiir temelde bir yaşam eleştirisidir; ozanın büyüklüğü, düşünceleri yaşama —nasıl yaşamalı sorusuna— güçlü ve güzel uygulamasındadır» (**The Norton Anthology of English Literature,** Cilt 2, s. 1099 - 1100). Eleştirel eylemin ancak yaratma eylemi tamamlandıktan sonra, başka bir deyişle, yapıt ortaya çıktıktan sonra, devreye girebileceği görüşünü yadsır. Ona göre eleştiri yazın ürünlerinin yetişip gelişeceği düşünce ortamını hazırlayarak yaratma sürecini doğrudan etkiler. Yazın ürününün işlevsel yönünü vurgularken, biçimsel ve estetik yönlerini de gözden uzak tutmaz. Yukarıdaki alıntıda da görüleceği gibi, düşüncenin sanata uygulanmasında Arnold'un öngördüğü güçlülük ve güzellik ögeleri sanat yapıtının teknik yönüne ilişkindir. İçinde yaşadığı geçiş döneminin sorunlarını bir sanatçı duyarlığıyla sezmiş ve şiirin, biri geçmişte kalmış, diğeri henüz oluşumunu tamamlamamış iki ayrı ve çelişik dünya arasında bocalayan insan için ne denli önemli olması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır.

2 **Dover Beach.** Yazıdaki şiirler ve alıntılar yazar tarafından **Arnold, Poetry and Prose** (Oxford: Clarendon Press, 1967)'deki metinlere dayanılarak çevrilmiştir.

Yukarıdaki dizelerinde Matthew Arnold hem kendisi hem çağı için çok önemli olan bir karşıtlığı sergilemiştir: doğadaki düzen, dinginlik ve güzelliğe karşın, insan yaşamının kargaşalı anlamsızlığı, amaçsızlığı, güvensizliği ve bu karşıtlığın kişide yarattığı yoğun umutsuzluk. Ozanın yaşadığı, ürün verdiği çağ tüm dünyada, ama özellikle batı aleminde bir geçiş dönemini kapsar. Bütün geçiş dönemleri gibi, bu çağ da karşıtlıkları, çelişkileri bünyesinde toplamıştır. Bir açıdan bakıldığında, iyimserlik ve umudun yaşayıp gelişeceği bir çağdır bu. Toplumda köklü değişmelere yol açan sanayi devrimi etki alanını hızla genişletmekte, bağlı olarak özgürlükçü, demokratik düşünceler yaşama aktarılmakta, biribirini izleyen bilimsel buluşlar insanın doğaya egemen olacağı günün yaklaştığını müjdelemektedir. Ne var ki, başka bir açıdan bakıldığında, bütün bu gelişmelerin insan yaşamını, ayak uydurulması güç bir hızla değiştirerek kişiyi kendine ve çevresine yabancılaştırdığını görmemek olanaksızdır. Sanayi devrimi toplumun çeşitli katmanlarını harman edip demokratik toplum yapısını oluştururken, toprağa ve tarıma bağlı geleneksel üretim biçimini de, ona bağlı yaşam geleneklerini de kökünden sarsmış, bilim alanındaki yeni buluşlar dünyanın, canlı ve cansız doğanın ve bu arada insanın oluşumuyla ilgili ve İncil'de anlatılanlara hiç benzemeyen bilgilerin yaygın olarak öğrenilmesine yol açmıştır. Böylece, 19. yüzyıl insanı bir yandan yüzyıllar boyu alışageldiği yaşam biçiminden uzaklaşırken, öte yandan tüm yaşama belli bir anlam veren dinsel inanç desteğinin de artık geçerliğini yitirmekte olduğunu sezmiştir. Arnold bu değişim süreçini, Avrupa'da öteden beri egemen olan düşünce ve olgular dizgesinin 19. yüzyılda çözülmesi olarak görmüştür. İşte bu çözülme kitlede kimi zaman umut, mutluluk, uygarlığın gelişmesi olarak yansımış; kimi zaman da bunalım, mutsuzluk ve umutsuzluk görünümüne girmiştir. Çünkü, bu çağın insanı yüzyıllar boyu birikip kendisine kadar gelen değer ve inanç dizgesini tümüyle yadsıyıp yaşamdan paganca bir tad alamayacak kadar geçmişe bağlı, onun bir parçasıdır. Ne var ki, çevresindeki değişiklikler öylesine köklü ve öylesine hızlı gelişmektedir ki, bunlardan etkilenmeyip eski düzenini sürdürmesi de olanaksızdır. Bu nedenle, çağının sorun ve gerçeklerinin bilincine varıp bunu sanat düzleminde sergileyen tüm 19. yüzyıl ozanlarında yaşamın anlam ve amacının yittiğine değgin kaygı ve kimi zaman umutsuzluğu kolayca görebiliriz. Çoğu ozanın gözünde ölüm olgusunun artık korkulacak, istenmeyecek bir şey olmaktan çıkması, aksine ölümün bir tür kurtuluş, acıların din-

diği bir sığınma yeri olarak algılanması, bu umutsuzluğun ve anlamsızlık duygusunun uzantısıdır.

Hiç kuşkusuz Matthew Arnold'ın kafa yapısını etkileyen en belirgin ögelerden biri içinde yaşadığı çağın koşullarıdır. Ne var ki bu oluşumda kendi duygusal yapısı ile birlikte yakın aile çevresi ve özellikle bir öğretmen ve eğitici olarak İngiliz okul sistemini yeniden düzenlemekte büyük etkisi olan babasının da payı gözden kaçmamalıdır. Tüm bu ögelerin etkileşimi sonunda karşımıza çıkan ozan Matthew Arnold kurtuluşu ve avunmayı stoacı bir yaşam görüşünde arayan karamsar bir kişidir. Aslında, tümüyle umutsuzluk uçurumuna yuvarlanmaktan kıl payı kurtulmasını stoacı yaşam görüşünü benimsemiş olmasına bağlayabiliriz.

> **... ve sürünüyoruz biz diğerleri,**
> **ve bu uzun, mutsuz düşün bitmesini diliyoruz,**
> **ve mutluluk hakkımızdan tümüyle vazgeçip**
> **katlanmaya çalışıyoruz, dilsiz bir sabırla;**
> **tek dostumuz zira, hüzünlü sabır,**
> **kapı komşusu umutsuzluğun.**[3]

Görüldüğü gibi, Arnold'a göre insanı ayakta tutan şey sabırdır; çünkü

> **Sağlıksız acelesi, bölük pörçük amaçlarıyla**
> **modern yaşam dediğimiz bu garip hastalık**[4]

bir kez sarmıştır toplumu. Aynı toplumun insanlarının bile tek bir amaç için birleşememesi, insan yaşamının anlamlı bir bütün olarak algılanamaz olması Arnold'da umutsuzluk kaynaklarından biridir. Çoğu şiirinde karşımıza çıkan insan imgesi, ne istediğini bilmeden, körükörüne didinip duran yarı bilinçli, yarı inançlı, mutsuz bir varlıktır.

> **O insanlar ki yalpalarlar boşuna amaçsız ve ereksiz,**
> **herbiri didinir neyin uğruna bilmeden,**
> **ve herbir yarı sürer yüz ayrı yaşam.**
>
> ...
>
> **... ve biz, rastgele inançlarımızın üstünkörü inananları,**
> **biz ki ne derinlemesine duyduk, ne açıkça istedik,**
> **sezgilerimiz hiç dönüşmedi eylem içinde ürüne,**

3 **The Scholar Gipsy,** 191 - 5.
4 Ibid, 203 - 4.

ve asla gerçekleşmedi belirsiz niyetlerimiz;
gördük ki her yıl bize yeni başlangıçlar getirir ve yeni
düş kırıklıkları;
yaşamı sürdürür ve tüketiriz acabalarla
ve yitiririz yarın bugün kazandıklarımızı.[5]

Üstelik bu duygu ve yaşam biçimi bulaşıcı bir hastalık gibi, kişiden kişiye geçer, yaygınlaşır. Yine aynı şiirinde toplumdan kaçarak bu hastalıktan kurtulan Çingene Öğrenci'ye şöyle seslenir:

Kaç bizim yolumuzdan, hummalı ilişkimizden kaç!
Huzursuz zihnimiz hastalık saçar zira,
ne mutluluk verir insana, ne de bırakır bozulmamış birşey.
Ayartırız seni biz o güzel yaşamından,
bize benzersin sonra, aklı çelinmiş ve kutsanmamış.[6]

Çağının insanına musallat olan zihinsel lânetten kaçmanın yolu toplumdan uzaklaşıp yapa yalnız yaşamakmış gibi görünüyor. Ne var ki toplumsal yaşamın akışı içinde sürüklenip gidenler de mutlu bir beraberliğin tadına varmaktan uzaktır. Aralarındaki iletişim kopukluğu böyle bir beraberliğe izin vermez. «Forsaken Merman» ve «Marguerite» şiirlerinde ozanın karşılıklı sevgiye duyduğu özlemi görürüz. Böyle bir sevginin inançları sarsılmış insanlara ne büyük destek olacağının bilincindedir. Ama en temelde bunun gerçekleşemeyecek bir düş olduğunu sezer. Yalnız bir yaşam, insanların ortak yazgısıdır.

Babası ve çoğu çağdaşının aksine, eylem içinde bulunmanın bir erdem olduğunu savunmaz; çünkü yaşam anlamsız, insan ömrü ise «... mehtaplı bir gecede Okyanus'un dingin yalnızlığında yükselen ve bir an için köpürüp yok olan dalgalar»dan daha önemli ve sürekli değildir.[7] Ancak kendi babası ve hayranlık duyduğu Goethe gibi kişiler sözkonusu olduğunda, insan çabası bir anlam kazanır; çünkü bilinçlidir, çünkü iyiye yöneliktir.[8]

Matthew Arnold için doğa, güzellik ve dinginlik demektir. Toplum yaşamının ürün vermeyen kargaşasından kaçanlar için bir ölçüde sığınaktır. Zaman zaman panteist bir yaklaşım içinde görürüz Arnold'ı; özellikle destan türüne öykündüğü «Rustum and Zohrab» adlı öykü şiirinde yer yer doğa, insanın içinde bulundu-

5 Ibid, 167 - 9, 171 - 9.
6 Ibid, 221 - 5.
7 «Rugby Chapel», 69 - 72.
8 Ibid, 155 - 61.

ğu ruh durumuna yanıt verir, uyum gösterir gibi betimlenmiştir. Ama çoğu şiirinde doğanın yetkinliği, dinginliği, güzelliği insan yaşamı karşısında kişinin çaresizliğini ve mutsuzluğunu daha bir vurgulayan bir karşıtlık oluşturur.

Ayın aydınlattığı derinliklere doğru uzanan tepecikler
gün ortasındaymış gibi belirgin;
tüm taşkınlığıyla yayılmış aralarına
ışıl ışıl yükselen bahar denizi.
Evlerin uzun beyaz dizisi
kuşatmış parıldayan koyu;
arkada, yumuşacık havanın içi sıra
mavi buğudan bir beşikte yatarcasına
uzanmış dağlar.
Gece öylesine güzeldi —
ne ki, aynı huzursuz adımlar arşınlıyordu yeri,
ve oradaydı aynı boşa çarpan yürek,
ve aynı parlak, sâkin ay.[9]

«Boşa çarpıp duran yürek ve huzursuz adımlar»ın art düzlemini oluşturan dingin, yetkin, kendi içinde yerleşik ve güvenli doğa nerdeyse acımasızca gözler önüne serer insanın huzursuzluğunu ve yaşamın boşunalığını. Doğa - insan ilişkisine aynı yaklaşımı daha bir açıklıkla «The Youth of Man» adlı şiirinde görüyoruz ozanın :

Biz, ey Doğa, ayrılırız,
sen kalırsın geride! Bu,
biliyorum, budur yasa.
Evet, ama dahası
bizi ölürken gören sen
görürsün yaşarken değiştiğimizi :
düşlerimizin, görürsün, teker teker,
hatalarımızın terkettiğini bizi :
ve izlersin bizleri baştan sona
ılımlı ve akıl almazcasına sâkin.[10]

Doğanın insan yazgısı karşısındaki görkemli ilgisizliği, dahası birinin sürekli, diğerinin ise ölümlü olması ikisinin bütünleşmesine engeldir. Bu nedenle doğduğu günden başlayarak birşeyler arayıp duran insanın dinleneceği tek ve son durak ölümdür, böyle olduğu için de ölüm hoş gelir Arnold'a.

9 «A Summer Night», **Empedokles on Etna**, 14 - 25.
10 «The Youth of Man», **Empedokles on Etna**, 1 - 10.

Bu düşüncenin en doğrudan ve en açık anlatıldığı şiiri «Requiescat» tır :

Gül serpin kucak kucak,
getirmeyin sakın yas çiçekleri,
sessizlik içinde dinlemektedir o;
ben de, ah, keşki!
Sevincini istedi dünya ondan,
neşe gülüşleriyle sardı dünyayı,
ama yüreği iyiden yorgundu,
ve şimdi haline bıraktılar onu.
Yaşamı dönüp duruyordu
ısı ve ses karmaşasında,
ama huzur özlüyordu ruhu,
huzur şimdi sardı onu.
Hapsedilmiş coşkun ruhu
çırpınıyor, soluk alamıyordu,
kavuştu artık bu gece
uçsuz bucaksızlığına ölümün.[11]

Yukarıdaki dizeler Arnold'ın en başarılı şiirlerinden biri değildir; ayrıca ozanın ölmüş olma isteği de yeterince inandırıcı sayılmaz. Ama herşeye karşın, ölümü yaşama yeğlenir bulduğu açıktır. Çünkü ölümle birlikte insanı şaşkına çeviren etkiler, istekler, kısıtlamalar yok olup yerlerini yaşarken bir türlü kavuşulamayan özgürlük ve dinginliğe bırakırlar.

Ölüm kavramını özgürlük kavramına bağlayan en önemli öge ölümün beraberinde getirdiği kesin yalnızlıktır. Gerçi Arnold'a göre insanlar yaşarken de birbaşınadırlar, ama bu yalnızlık iletişimsizlikten doğan ve istenmeyen bir yalnızlıktır : insanı insandan ayırır, ama toplumun anlamsız ve tatsız isteklerinden, kısıtlamalarından kurtarmaz kişiyi. Oysa ölümün getirdiği yalnızlık değişiktir : insanı hem öteki insanlardan hem yaşamın tüm tatsızlıklarından uzaklaştırır. Başka bir deyişle, ölüm olgusu ölmekte olan insanla toplumsal çevresi arasına öyle bir boşluk koyar ki, artık en yakın bildiklerine bile uzaktır kişi. Ölmekte olan insana rahatlık getirmek için gösterilen tüm çabalar, yapılan törenler yapay, anlamsız ve işe yaramaz görünür. «A Wish» adlı şiirinde Arnold bize ince bir alayla papazın, doktorun, yas tutan dostların ve en çok da ölü evinin bilinen havasının anlamsızlığını anlatır.

11 «Requiescat».

Esirgeyin beni, n'olur, fısıltıyla konuşulan kalabalık odadan,
gelip bakakalan ve giden dostlardan,
törensel hüzün ortamından,
ve herşeyden, ölümü çirkin bir gösteriye çevirenden.[12]

Çünkü ne dostlar, ne papaz ve ne doktor olup biteni ölmekte olan kişi kadar anlayamaz:

Gelecek ve onunla gelen görünmez şeyleri,
o açıklanmamış gizi
elbet daha iyi kavrar
ölümün kanat vuruşlarını duyan kişi.[13]

Ölüm insanı toplumsal çevresinden ve ondan kaynaklanan yapay ilişkilerden kurtarır, doğaya yaklaştırır. Arnold'da ölüm ve özgürlük kavramlarının biribirine bağlı olmasının temel nedeni de budur. Yaşamı boyunca sınırlı bir çevreye bağlı olan kişi ölürken, aslında ait olduğu yere, doğaya ve evrene karışmakta olduğunu sezer. Bu düşünceyi aynı şiirin son dizeleri açıkça koyar ortaya:

Sabahın kutsal çiğ damlalarıyla yıkanmış
geniş göksel görünüm önümde uzanıyor —
ben doğmadan olagelen bu dünya
ki sürdürecektir varlığını ben öldükten sonra da;

ne teker teker dost olmuştur kimseyle,
ne de sevgi vadetmiştir veremiyeceği,
ama herkes için yakmıştır cömert ışığını
ve yaşamıştır kendisi bizleri de yaşatarak.

Bırakın da bu dünyayı seyredeyim,
ruhum baktığım şeyle birleşene dek,
evreni evim hissetmek için;
ve zihnimde —

hasta odası, ölüm çırpınışı,
azıcık soluk için onca çaba yerine —
insanın ölümle savaşı değil de
yaşamın saf ve sonsuz süreci olsun diye.

Boyıece duyar ve seyrederken ben,
sâkinleşir, tazelenir, soylu ve duru olabilirim;
ruhumu istekle uğurlarım o zaman
gittiği yere, çalışsın ya da beklesin diye.[14]

12 «A Wish», 13 - 16.
13 Ibid, 25 - 28.

Matthew Arnold'ın yukarıdaki dizelerde anlattığı tür ölüm yalnızca yaşamı bilinçle yaşayanların, anlamlı bir amaç uğruna çaba gösterenlerin harcıdır. Neye yaşadığını, neye çabaladığını bilmeden sürüklenip giden insanlar söz konusu olduğunda, başka bir resim çizer ölüm ozanın zihninde. «A Summer Night» adlı yapıtında kitlenin yaşam biçimine ilişkin kişisel gözlem ve izlenimlerini anlattıktan sonra, ölüm konusuna şöylece değinir:

Çoğu tunç bir kafeste yaşayan insanlar
kızgın güneşin altında,
meşakkatler karşısında boyunları bükülmüş,
anlamsız bir işe verirler ömürlerini,
hiçbir şey düşlemeden kafes demirleri ötesinde.
Ve, yıl be yıl
kısır uğraşlarının yeni ürünleri döküldükçe
yorgun ellerinden; ve sükûn
bir türlü gelmedikçe yakınlarına,
yüreklerine bir kasvet çöker yavaş yavaş.
Kendilerini ezen yaslı düşünce selini
durdurmaya çalışırken,
ulaşır ölüm onlara kafesleri içinde:
halâ tutsak, ve görmedikleri için hiçbir şey, halâ
kutsanmamış.[15]

Görülüyor ki Arnold için ölüm yaşamın bir uzantısıdır ve tıpkı yaşamı olduğu gibi, ölümü de insanın kişilik yapısı, öz nitelikleri biçimlendirir.

Arnold'ın ölüme bakışı dindarca değildir. Yani hristiyanların inandığı türden bir öteki dünyaya, cennet ve cehenneme inanmaz. Ne var ki, hristiyanlığın ve çoğu tek tanrılı dinlerin kabul ettiği, insanın bu dünyada cenneti ya da cehennemi kazanacağı düşüncesinden temelde uzak değildir. Öldükten sonra varlığını «bir parlak yıldızda» sürdürecek, ya da «sonsuz bir yaşam»a başlayacak dediği kişiler yaşamlarını yaşamaya değer kılmış, yaşamın özünü ve ereğini kavramış ve bu bilgi ışığında yaşamlarını düzenlemiş kişilerdir. «Yok olup giden», «yiten»lerin ise yaşamı «Okyanus ortasında bir an yükselen dalgaların köpüğü» gibi kısacık, rastlantısal ve etkisizdir. Bir başka deyişle Arnold'a göre, yaşam da ölüm de insandan kaynaklanır ve insanın kendisidir her iki olguya da biçim veren.

14 Ibid, 33 - 52.
15 «A Summer Night», 37 - 50.

Arnold'da erdem kavramı hristiyanlıktakinden çok değişiktir. Günah düşüncesine gelince, bireysel günah üzerinde hiç durmaz. Ona göre, tek temel günah —yani insandaki yaşama sevincini kırma, insanı, yaratma isteği önüne engeller koyarak kısırlaştırma - teker teker tüm insanların karşılaştığı bir belâ, bir kaçınılmazlıktır. Çünkü, böylesi yüzeysel değerler üstüne kurulu yavan ve kısır bir toplumda sürdürülen yaşamın doğal sonucudur bu durum.

Arnold'ın insan, doğa, toplum, yaşam ve ölüm üzerine şiirlerinde beliren düşünceleri temelsiz, kişisel ve gerçeklikten uzak görünebilir. Bu tür eleştirilere karşı ozanı savunmak gereksizdir. Çünkü, ozan kişiliği içinde Arnold, yaşamı kendi duygu ve sezgilerine göre şiirine aktarmıştır: amacı ne bir düşünce dizgesi oluşturmak, ne de yaşamı serin bir akılcılık ve nesnellikle irdelemektir. Şiir Arnold için bir yaşam yorumudur, ama bu yorum felsefenin ilkelerine göre değil, ama daha çok sezgisel ve izlenimci bir yaklaşımla yapılır.

Aşağıda bir bölümünü vereceğim eleştirel yazılarından birinde Arnold şiir ve ozanın amaç ve işlevi üstüne bu tür eleştirilerin yersizliğini dile getirir. Çünkü amaçlamadığı bir şeyi gerçekleştirmediği için, birini eleştirmek anlamsızdır.

> **Şiirin büyük gücünün özü yorum gücüdür. Yorum gücü derken, söylemek istediğim şey evrenin gizinin açık ve kesin çizgilerle anlatılması değildir: yorum gücü olgu ve nesneleri bir ele alış biçimidir; öyle bir ele alış ki, bu olay ve nesneler ve onlarla olan ilişkimiz konusunda okurda son derece özlü yeni ve yakın bir duygu uyandırmaya yöneliktir... Şimdi, bu duygu düşsel midir, değil midir; düşsel olmadığı kanıtlanabilir mi, kanıtlanamaz mı; nesnelerin gerçek doğasını tümüyle anlamamızı sağlar mı, sağlamaz mı tartışmasına girmeyeceğim. Söyleyebileceğim tek şey şiirin bu duyguyu bizde uyandırabileceğidir ve bunu uyandırmak da şiirin en büyük gücüdür.[16]**

16 **Arnold, Poetry and Prose**, s. 147.

KAYNAKÇA :

— William K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks, **Literary Criticism : A Short History Cilt III Romantic Criticism** (London : Routledge and Kegan, 1970).

— Sheldon Norman Grebstein, **Perspectives in Contemporary Criticism** (New York : Harper and Row, 1968).

— E.K. Chambers, **Arnold : Poetry and Prose** (Oxford : Clarendon Press, 1967).

— Jerome Hamilton Buckley, **The Victorian Temper** (New York : Vintage Books, 1951).

SHAKESPEARE'İN OTHELLO OYUNUNDA İNSAN TİPLERİ VE DÜZEYLERİ

Prof. Dr. Engin **UZMEN** *

Aristoteles, tragedyalarda olayları kişilerden önemli gördüğünü söylemiş ve bu görüş dram eleştirmelerinde sık sık hatırlanmış ise de, tragedyada **insan** Elizabeth Çağındanberi herhalde en önemli öge olagelmiştir. Shakespeare'i düşünecek olursak, bu dram yazarının dört büyük tragedyasında kişiler ön plana çıkar, bu tragedyalar kahramanlariyle hatırlanır ve bu oyunlarda zaman zaman insanın ne olduğu sorusu sorulur. **Kıral Lear**'da Kıral, insanın toplum içindeki yerini araştırır, kötü yürekli insanlarla yırtıcı hayvanlar arasında ilişkiler bulur. **Macbeth**'te insan ilişkilerini hiçe sayanların insan olmaktan çıktıkları gösterilir. **Hamlet**'te Hamlet, insanın ne yetkin bir yaratık olduğunu bize bütün içtenliğiyle hatırlatır. Gene de insanın ne olduğu, ne olabildiği ve belki ne olması gerektiği sorunlarını Shakespeare en geniş bir biçimde **Othello** tragedyasında ele alıp işlemiş ve ortaya attığı çeşitli insan tipleri ve düzeyleriyle konusunu daha iyi anlayıp değerlendirmemize yardım etmiştir.

Bu yazımızda amaç, **Othello** oyununda bulunan kişilerin karakterlerini incelemek ve yorumlamak değildir, zaten bu iş daha önce genişlemesine ve derinlemesine yapılmıştır. Amaç, oyunda ortaya çıkan insan tip ve düzeylerine dikkati çekerek oyunun daha iyi anlaşılmasını sağlamağa çalışmaktır. Bu tragedyada, Shakespeare'in ya da bir başkasının tragedyalarında bulunandan çok daha fazla insan tipi ve düzeyi bulunmaktadır. Oyunun bazı kişileri birden fazla insan düzeyine sahiptirler ya da içinde bulunmadıkları düzeylerdeymişler gibi davranırlar. Bazan da çeşit-

* Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

li insan düzeylerine ve tiplerine imada bulunarak kendilerini ya da başkalarını bunlara yaklaştırırlar.

Bu çeşit bir araştırma, oyunun hızlı okunmasında ya da seyredilmesinde edinebileceğimiz bazı eksik ya da yanlış izlenimlerin silinmesinde yardımcı olabilir. Oyunun önemli bir amacı, toplumda, hatta bazan aynı insanda çok çeşitli insan düzeylerinin bulunduğunu ve bunların sık sık birbiriyle çatışması yüzünden tragedyaya yol açılabildiğini göstermektir.

Bu yazıda **Othello**'dan alınmış altı kişi üzerinde durulurken, yalnızca bunların zaman zaman bulundukları çeşitli insan düzeyleri ele alınmakla yetinilmiyecek, ayrıca hem başkalarını belirli bir tipe ya da sınıfa yerleştirdikleri sözleri hem de genel olarak ya da biriyle (bu kendileri de olabilir) ilgili olarak söyledikleri sözler üzerinde durulacaktır. Böylece, bu oyunu yazarken Shakespeare'in zihninde var olan insan tiplerinin ve düzeylerinin, oyundaki kişilerin sayısını epey aşacak ölçüde çok ve zengin olduğunu göreceğiz.

Bu yazıda sadece oyunun metni kullanılmış olup perde, sahne ve mısra numaraları Kenneth Muir'in New Shakespeare edisyonuna aittir.

IAGO

Oyunun başında Roderigo'ya söylediği ilk sözlerde Iago bütün açık yürekliliğiyle kuşkuculuğunu ve insanlara karşı küçümseyici ve küçültücü tutumunu ortaya döker. Başkalarına içtenlik ve bağlılıkla hizmet edenleri eşeklere benzetir. Bunların yanında başkalarına yalnızca kendi çıkarları için hizmet edenler vardır ve Iago bunlardan biri olmakla övünür (I.i.41 - 55). İlgi çekici bir nokta, Iago'nun çok defa, kandırmak istediği kimselerle konuşurken, gerçek karakterini saklamağa gerek görmemesi ve hatta bu yüzden onları çok daha kolayca etkiliyebilmesidir. Ayrıca Iago, çeşitli nedenlerle zaman zaman insanlarla hayvanları aynı düzeyde görür ve bu da onun insan değerlerine karşı olduğu düşüncesini güçlendirir.

Roderigo ile birlikte Senatör Brabantio'ya, kızı Desdemona'nın kaçıp Othello ile evlenmiş olduğunu bildirmeğe giden Iago'nun kadınlara ve kadın - erkek ilişkisine ait iki görüşü hemen ortaya çıkar. Onun için (Brabantio için de) bir kız, babasının ev eşyalariyle ya da parasiyle aynı düzeydedir, yani kişilikten yok-

sun bir maldan ibarettir (I.i.81). Sevişerek ve anlaşarak da olsa evlenmiş bir erkekle kadının fiziksel birleşmesiyle ortaya iki artı olan bir hayvan çıkar (I.i.116-8). Iago'nun kuşkucu yaradılış ve tutumundan ötürü aşka, sevgiye, ideâl karı-koca ilişkisine inanmayışı normal karşılanabilir, fakat Iago cinsel ilişkilere de aynı kuşkucu tutumu gösterir ve bu yüzden biyolojik anlamda, yalnızca insanların değil, hayvanların da altında bir düzeye inmiş olur. Iago'nun cinsel ilişkilere karşı tutumunu ruhsal nedenlerle açıklamak gerekli olmıyabilir; Iago zaten bütün normal insan ilişkilerinin dışına çıkar.

Roderigo, aşık olduğu Desdemona Othello ile evlendiği için, umutsuzluğa kapılmıştır, kendini öldürmeği düşünür. Ondan para sızdırmak istiyen Iago bunu engellemek için onu ikna etmeye çalışırken, böyle davranan insanları aptallık ve çaresizlik bakımından şebeklerle ve gözleri açılmamış kedi ve köpek yavrularıyle bir tutar (I.iii.311-3; 332-3).

Desdemona ve ona eşlik eden Iago ve karısı Emilia Kıbrıs'a vardıkları zaman, Iago kadınlar hakkında düşündüklerini uzun uzun anlatır (II.i). Onlar çok konuşup kocalarını rahatsız ederler, intikamcı ve tehlikelidirler, mutfaklarında yaban kedilere benzerler, görevlerini ihmal ederler ve kocaları yerine başkalarına güzel görünmeğe çalışırlar. İdeâl denilebilecek bir kadın olsa bile, o da sıradan bir evlilik yapar, zamanını günlük işlerle geçirmeğe ve dünyaya başka budalalar getirmeğe mahkûmdur.

Iago'nun, özellikle Machiavelli'nin, insanların seçme hakkına ve sonsuz gücüne ilişkin düşüncelerini nasıl altüst ettiğine en iyi örnek Roderigo'ya söylediği sözlerdir (I.iii.316-29). İnsanların bedenleri bir bahçe, zihin yetileri ve istemleri ise bahçıvan gibidir. Aklını kullanan insan nasıl gerekiyorsa öyle davranır; duygularına tutsak olmaz. Bu, Iago'nun davranış biçimini yöneten görüş olmakla birlikte, onu yıkıma götürecektir.

Iago, insanlarda, özellikle Othello'da sebat, sevgi ve soyluluğun (II.i.279-80) ve Desdemona'da cömertlik ve iyi bir yaradılışın (II.iii.331-2) bulunabildiğini istemiye istemiye kabul etmekle birlikte, onların bu özelliklerinden nefret eder ve bu özellikleri onları yıkıma uğratmak için kullanır.

Iago'nun etkisiyle kavga çıkarıp mevkiini yitiren yaver Cassio'yu teselli eder görünen Iago ün ve onurun boş şeyler olduğunu oldukça ikna edici bir biçimde söyler (II.iii. 259-64). Ancak Othello'yu kıskançlığa yönelten Iago, durumu ve konuştuğu kişinin

özelliğini düşünerek önceki sözlerinin tam tersini ileri sürmek zorunda kalır (III.iii. 154 - 60). Iago, Venedikli kadınların kocalarını aldatmakta tereddüt etmediklerini Othello'ya söylerken, Desdemona dahil bütün kadınları birkaç kötü kadının düzeyine indirmektedir ki insanları işine geldiği gibi en aşağı düzeylerde ve sık sık hayvanlarla birlikte sınıflandırmak Iago'nun özelliklerinden biridir. Gene aynı konuşmasında kadın - erkek ilişkisine atıfta bulunan Iago, onları keçilere, maymunlara ve kurtlara benzetir. Daha sonra, karıları tarafından aldatılan erkeklerin boynuzlu oldukları söylediğine göre, Iago kentlerin boynuzlu hayvanlarla dolu olduğu görüşünü ileri sürer (IV.i. 63 - 4).

Roderigo, oyunun sonunda, onu öldürmek üzere olan Iago'ya «köpek» diye hitap eder (V.i. 62) ve Iago, neden olduğu yıkımlar yüzünden engerek yılanına benzetilir (V.ii. 282). Bundan hemen sonra Iago'nun şeytan olduğu fikri ortaya atılır, ayrıca Othello onu kılıciyle yaralamış, fakat öldürememiştir; bu da şeytanın öldürülemiyeceği inancını bize hatırlatır.

OTHELLO

Othello, oyunun başında kendinden emin, mevkiinin önemini bilen insan tipini simgeler. Desdemona ile gizlice evlenmiş olması Iago'nun ihaneti yüzünden açığa vurulmuştur. Kendisini arayıp bulan karısı Desdemona'nın babası, Brabantio ve adamlarından korkmaz, fakat gene de kayınbabasına karşı saygılıdır. Kuşkusuz bu, kendi gücünden emin olan bir insanın tutumudur. Brabantio'nun adamlarıyla kendi adamları arasında çıkması olasılığı beliren kılıç kavgasını sert ve kararlı birkaç sözcükle engeller (I.ii. 59 - 61; 81 - 84). Othello'nun bu sahnedeki kendinden emin ve hiç bir şeyden kormıyan yaradılışı biraz kaygı vericidir; çünkü bu denli büyük bir ruh gücünün yanlış yönlere saptırılmasiyle ortaya büyük bir yıkıcı gücün çıkacağı sezilir. Onun bu ruh dengesi Iago tarafından da desteklenir. Bir savaşta Othello'nun yanındaki kardeşini bir top güllesi öldürmüş ve Othello'nun kılı kıpırdamamıştır (III.iv. 130 - 3).

Senatoda, Desdemona'yı büyüler yaparak baştan çıkarmakla suçlanan Othello'nun simgelediği diğer bir insan tipi görülür (I.iii). Bu, romantik, hatta egzotik bir insan tipidir. Desdemona ile evleniş öyküsünün ard düzlemi az bilinen ve düşgücünü uyaran görüntüleri, sahneleri ve insanlariyle canlandırılan Afrikadır.

Bu sözlerinde Othello çok ilgi çeken bir düzeyde görünür. Aslında, başına gelen bütün sıkıntılara ve yıkımlara yakınmadan katlanacak bir kimsedir; gene de Desdemona'nın ona açmasından zevk duyar ve mutlu olur.

Bir ücretli asker durumunda görünen Othello Venedikli senatörlere karşı son derece saygılı olmakla birlikte, Kıbrıs'ı Osmanlılara karşı koruyacak orduya kumanda etmek üzere senatodan ayrılırken, kendisiyle yolculuk edecek olan karısına bir kumandanın karısına yakışır olanaklar sağlanması için ısrar eder. Desdemona'nın, kendisiyle birlikte Kıbrıs'a gelme isteğini desteklerken, tersini ileri sürmesine karşın; aşk evliliği yapan herhangi normal bir erkekten farksızdır (I.iii. 257 - 71).

Tehlikelerle dolu bir deniz yolculuğundan sonra, Kıbrıs'ta Desdemona ile buluşan Othello mutluluğun doruğuna varmıştır ve bu mutluluğu içinde yeniden o egzotik ve romantik düzeye çıkar (II.i. 177 - 87).

Cassio, Iago'nun komplosu ile sarhoş olup Kıbrıs'lı kumandanlardan Montano'yu yaraladığı zaman, gürültüye koşan Othello gene o eski (I.ii.) Othello gibi anlayışlı, fakat kararlı, tutarlı ve korkusuz kumandandır. Gene çevresindekilere üstün olduğunu bilir ve bunu açığa vurmaktan kaçınmaz (II.iii. 198 - 211).

Kıbrıs'ın işgâl tehlikesinden kurtulması ve Desdemona ile bir süredir birlikte bulunmuş olması sonucu Othello'yu dertlerinden sıyrılmış bir askeri vali ve huzurlu ve mutlu bir koca olarak günlük işlerle uğraşır görürüz. Ancak bu durum fazla sürmez; Iago onu, mahvetmek için, kıskançlığa sürüklemeğe başlar. (III.iii. 92 - 286). Othello, Iago'nun etkisi altına girdikçe, karısından kuşkulanır, kendine güveni sarsılır ve Iago'nun sözlerine üzülmediğini ileri sürerek açıkça yalan söylemek zorunda kalır.

Daha sonra ise (III.iii. 330 - 476) Othello'nun çöküşündeki ikinci aşamayı görürüz. Othello artık Desdemona tarafından aldatıldığına tam olarak inanmıştır. Zihninin karışıklığı ve bulanıklığı zaman zaman konuşmasına yansır. Gene de askeri ün ve onura veda ederken (III.iii. 344 - 54) ve karısını öldürmeğe karar verdiğini söylerken (III.iii. 450 - 9), ruhunun eski gücü ortaya çıkar; çünkü eski büyüklüğünü hatırlamış ve onu kısa bir süre için yeniden yaşamıştır. Bu romantik güç, Desdemona'ya verip de Emilia'nın yerde bulup aldığı mendilin (gerçek ya da uydurma) sihirli özelliklerini saydığı konuşmasında bir kez daha sezilir (III. iv. 55 - 68). Bundan hemen sonra ise ruhsal çöküşü, Desdemona'ya

kötü davranışında ve kısa, hiddet, şiddet ve çaresizlik dolu sözlerinde açığa çıkar. Bu durum Dördüncü perdenin Birinci sahnesinde de sürer ve karısı tarafından boynuz taktırılan bir kocanın bir hayvan, bir canavar olduğunu söyleyerek (IV.i. 62) ve Iago gibi hayvan benzetmeleri kullanarak konuşmağa başlar; zihni ve benliği bütün bütün Iago'nun etkisi altına girmiş olur.

Bu, Iago'nun etkisi altına girme daha da artar; Iago'nun önerisi üzerine Cassio'yu gizlice dinlemeğe hazırlanarak bir askere yakışır biçimde açık ve dosdoğru davranmak yerine, Iago gibi hile yoluna sapmayı yeğlemiş olur. Daha sonra Venedik'ten gelen heyetin önünde Desdemona'yı tokatlaması Othello'nun artık duygularını denetleyemez olduğunu gösterir.

Desdemona ile daha sonraki konuşmasında Othello'nun dünyaya, iyiliğe ve sadık karısına karşı kendini bütün bütün kapatmış olduğunu görürüz. Zihni, Iago'nunki gibi, aşağı dereceden hayvanların insanı tiksindiren üreme eylemlerine ilişkin sahnelerle doludur ve Othello bu eylemleri Desdemona'ya karşı beslediği kuşkularıyla birleştirir (IV.ii. 56 - 61; 65 - 6).

Beşinci perdenin İkinci sahnesinde Othello, Desdemona'yı öldürmeğe karar vermiştir. Burada, gerçeği görebilme gücünü yitirmiş olduğu ve Desdemona'nın akla uygun sözlerine ve yakarmalarına kulak tıkamakla birlikte, ne yapacağını bildiği için, eski büyüklüğünü hatırlatan bir saygınlık ve ağırbaşlılıkla konuşur

Desdemona'yı öldürdükten sonra, onun suçsuzluğunu bilen ve bunu yüzüne haykıran Desdemona'nın nedimesi ve Iago'nun karısı Emilia ile konuşurken, Othello'nun durumu ilgi çekicidir. Toplumsal yeri kendisininkinden aşağı, zayıf bir kadın tarafından hakarete uğraması ve buna katlanması komik olabilirdi; fakat Othello'nun Emilia'yı dinlemesi gerçeği Desdemona'yı haksız yere öldürmüş olduğunu anlamağa başladığını gösterir.

Othello'nun çöküşündeki son aşama ve askerliğinin sona ermiş olduğunun en büyük kanıtı, Iago'yu öldürmeğe çalışırken, kılıcının sıradan biri tarafından elinden alınmasıdır. Ancak hemen sonra odada sakladığı bir başka kılıcı bulur ve işlediği hataların bilincine varmış olarak önceden sahip olduğu insan ve kumandan düzeyine çıkar. Cassio'nun ona, her şeyini kaybetmişken, «general» diye hitap etmesi de bunu gösterir. Othello'nun konuşmasında eski romantik anlatımı ve gücü gene ortaya çıkar. Othello kendini öldürdüğü zaman, önceden çevresindekilere üstün olduğu eski düzeyine yeniden erişmiştir.

DESDEMONA

Desdemona oyunda bir sorunsal kişi olarak görülmelidir. Pek çok dram ve tiyatro yorumcusunun onu oldukça yalın bir dram kişisi olarak görmelerine karşın, çeşitli ve bazan birbirine zıt karakter özelliklerine sahiptir. Bu yüzden istemeden de olsa yaptığı ya da (daha önemlisi) yapmadığı işlerle kendinin ve başkalarının yıkımına yol açar ve, sınırlı bir ölçüde de olsa, karşımıza bir tragedya kahramanı olarak çıkar.

Desdemona çeşitli insan, daha doğrusu, kadın düzeylerine sahiptir. Ayrıca, onunla ilgili olarak, Othello, Iago ve Emilia bazı kadın tiplerini hatırlar ve bunları Desdemona ile birleştirmeğe çalışırlar.

Oyunun başında hem Iago'nun sözlerinde hem babası Senatör Brabantio'nun tutumuna göre Desdemona evin bir eşyası, babasının servetinin bir parçasıdır (I.i. 80 - 2), (I.iii. 193 - 6).

Desdemona'nın simgelediği ve okuyucuların ve seyircilerin aklında en çok kalan kadın tipi babasına (ve sonra kocasına) boyun eğen, yalnızca ev işleriyle uğraşan, utangaç, sakin, çekingen ve edilgen bir kadın tipidir (I.iii. 94 - 6), (I.iii. 44 - 8). Othello için ise Desdemona romantik ve sevecen bir genç kızdır; Othello'yu gençliğinde çektiği sıkıntılar ve bunlara katlanmada gösterdiği cesaret ve ruh büyüklüğü için sevmiştir (I.iii. 149 - 67). Ancak Othello'nun bu sözlerinden anlaşıldığına göre, Desdemona çekingen bir aşığa, üstü biraz kapalı olsa da, evlenme önerisinde bulunabilecek ölçüde uygar, güçlü ve yalnız Shakespeare'in çağı için değil, bizim çağımız için bile modern sayılacak bir kızdır. Desdemona'nın bu güçlü yönünü babası daha önce sezememiş ve sezdiği zaman da bunu bir çeşit kurnazlık saymıştır. Bu yüzden Brabantio aldatılmış duygusuna kapılır ve Othello'yu (elbette bir öcalma duygusiyle) uyarır (I.iii. 289 - 90). Gerek kendisinin gerek başkalarının başlarına gelen yıkımlar bir ölçüde, evlenmeden önce Desdemona'nın böyle bir düzeye çıkabilmesine karşın, evlendikten sonra bu düzeyi bir daha tutturamayışına ya da bu gücü destekliyecek yaşam deneyiminden yoksun oluşuna bağlanabilir.

Desdemona'nın bu ruh gücü ve kararlılığı iki yerde daha görülür. Sevdiği kocası Othello ile Kıbrıs'a gitmek için tehlikeli bir yolculuğu göze alacak denli yürekli ve olgun bir kadındır (I.iii. 245 - 56). Ayrıca, çıkardığı kavga yüzünden mevkiini yitiren Cassio, Desdemona'dan kocasiyle barışması için yardım isteyince, Desdemona onu sonuna dek destekler (III.iii.); o ölçüde ki Othello,

Iago'nun yalanları üzerine karısiyle Cassio arasında bir ilişki olduğuna gerçekten inanmağa başlar (III.iv).

Kıbrıs'a fırtınada Othello'dan önce varıp kocasının gemisinin gelmesini heyecan ve kaygıyla bekleyen Desdemona oldukça değişik bir kimlikle karşımıza çıkar. Kocasının fırtınada kaybolması korkusu ve bu korkuyu çevresindekilere belli etmeme kaygısı onu şimdiye dek tanıdığımız ve daha sonra göreceğimiz kadından çok farklı bir davranışa zorlar. Desdemona, Iago ile çok içten bir biçimde konuşur; onu kadınlara ve hatta karısına ve kendisine karşı sözlerinden ötürü azarlarsa da, kendi kendine söylediği gibi (II.i. 121 - 2), Othello'yu beklerken, zamanın çabuk geçmesi için onu kadınlar üstüne olumsuz düşüncelerini söylemeğe zorlar. Burada Desdemona, belki Othello'nun karısı olarak, adamlarının düzeyine inebilen, sıkılganlık duymadan herkesle konuşabilen modern bir kadındır.

Bu olaydan biraz önce ve biraz sonra Desdemona bambaşka bir açıda görünür. Önce Cassio'nun (II.i. 74 - 87) ve sonra Roderigo'nun sözlerinde (II.i. 242 - 3) Desdemona, Ortaçağların şövalye ve saraylı aşkı geleneklerinde karşılaştığımız kadınlar gibi gösterilir; adeta tapınılacak, tanrısal özellikleri olan bir kadındır. Ancak Iago'nun Roderigo'ya yanıtında Desdemona değişik bir ışık altında görünür. (II.i. 244 - 7). Bir yandan Desdemona'nın herkes gibi bir insan olduğu söylenir, öte yandansa Othello gibi karaderili biriyle evlendiği için, Desdemona'nın normal altı bir kadın olduğu düşüncesi ileri sürülür.

Iago, Othello'yu kıskançlığa sürükledikten sonra, Othello kıskançlığını açıkça ortaya koyduğu zaman, Emilia bunu sezer (III. iv. 29). Ancak Desdemona'nın yıkımlara yol açan saflığı ve deneyimsizliği (bu daha önceki Desdemona'da bulunmaması gereken özelliktir) kendisini göstermeğe başlar; Othello'nun onu kıskanması için hiç bir neden bulunmaması yüzünden kıskançlık duymadığı sonucuna vararak yukarıda söylendiği gibi Cassio'yu gene savunmayı sürdürür ve Othello'nun kıskançlığını tehlikeli boyutlara ulaştırır.

Othello'nun sözlerinde bir ara bize yabancı gelmiyen bir Desdemona canlanır (III.iii. 181 - 4). Bu, arkadaşlariyle birlikte olmaktan, konuşmaktan, şarkı söyleyip dans etmekten hoşlanan bir soylu kadındır. Ancak, Iago bu normal davranışları da Othello'ya dolaylı bir biçimde kötü olarak gösterebilecektir. Nitekim Iago'nun sözlerinde, Desdemona için geçerli olmasa da, bazı Ve-

nedikli kadınları içine alan bir tip ortaya çıkar. Bu, bazan maddi bir çıkar karşılığında kocasını aldatan kadın tipidir (III.iii. 199-202). Bu tipin gerçeğe uyuşu Emilia tarafından da onaylanır (IV. iii. 57-102). Ancak Desdemona'nın karakterindeki bir çelişki gene ortaya çıkar, çünkü Desdemona böyle kadınların var olduğundan habersizdir.

Desdemona saf, idealist ve sevdiği kocasına, onun kendini haksız yere öldürmesine bile hayır demeyecek ölçüde edilgen kadın olmayı sürdürür (V.ii.). Ancak bu kez, ruhsal gücünü ve sevgisinin ve iyiliğinin büyüklüğünü, kendisini kocasının değil, kendisinin öldürdüğü yalanını söylemekle kanıtlar (V.ii. 125-6). Ölümünden hemen önce söylediği bir yalanla Tanrının karşısına çıkacak ölçüde yüreklidir.

EMILIA

Emilia birkaç kadın tipini kendinde birleştirmiştir. Bunlardan birincisi kocasına koşulsuz boyun eğen, ona karşı gelecek gücü olduğu hâlde, bunu yapmamayı yeğleyen bir kadın tipidir. Sonra Othello, Iago'nun kışkırtmalariyle kıskançlığın pençesine düşüp Desdemona'ya hakaret etmeğe başlayınca, Desdemona sadece çaresiz bir şaşkınlığa kapılırken, yaşam deneyimi daha geniş bir kadın olan Emilia, Othello'nun kıskançlık yüzünden böyle davrandığını sezer (III. iv. 96).

Desdemona ile konuşan Emilia (IV.iii.) dünyada kocasını aldatan kadınların bulunduğunu söylerken, kocasına büyük bir yarar sağlamak için kendinin de böyle bir şey yapabileceğini ekler. Belki dürüstlüğü ve açıksözlülüğü, belki de bunu yapabileceğine inanmayışımız nedeniyle onu suçlu bulmayız; ancak Desdemona'nın onun yanında ne denli deneyimsiz, yaşamın gerçeklerinden ne denli uzak ve bu yüzden tehlikeleri önceden görüp önlem alabilecek yaradılışta olmadığını iyice sezeriz.

Diğer yandan Emilia fahişe Biancà ile aşırı kapalı ve namusunu herkese göstermek zorunda olan bir kadın gibi konuşur (V.i. 121-5). Bunun nedeni Bianca'yı mesleği yüzünden küçük görmesi değil, onun Cassio'nun yaralanmasına neden olduğunu sanmasıdır. Aynı konuşmada ise Bianca, Emilia ile aynı düzeyde olduğunu ileri sürer.

Oyunun sonunda ise (V.xii.) Emilia, sevdiği ve suçsuzluğunu bildiği hanımı Desdemona'nın haksız yere öldürülmesine meydan okuyan bir ideal insanı simgeler. Önce Desdemona'yı daha

yeni öldürmüş olan Othello'ya, daha sonra bu ölüme neden olan ve önceleri hep boyun eğmiş olduğu kocasına kafa tutar. Kocasının çektiği kılıçtan bile korkmıyarak onun suçunu herkese haykırır ve onun tarafından öldürülür. Ölümünden az önce istediği şey hanımının yanıa yatırılmaktır (I.ii. 235). Bu soylu davranışıyla Desdemona'nın yüzeyine yükselmiş olur.

CASSIO

Cassio önceleri kumandanına ve onun karısına hayran bir yaverdir. Kıbrıs'ta Desdemona'yı karşılarken söylediği sözler onu Ortaçağların «saraylı aşkı» geleneğindeki aşıklarla ya da şövalyelerle birleştirir (II.i. 82 - 8), şu farkla ki Rönesans İngilteresinde bu gelenek daha incelmiş, aşkın maddesel yönü neredeyse bütün bütün kaybolmuştur. Ayrıca Cassio, Desdemona'ya aşık değildir, ama gerçekten büyük bir saygı ve hayranlık duyar. Bu haliyle efendisine ve onun hanımına candan bağlı bir Ortaçağ şövalyesini hatırlatmaktadır. Aynı tutumu, askersel hiyerarşi ve sosyal düzey bakımından kendisinden aşağı bulunan Iago'nun karısı Emilia'ya karşı da gösterir.

Daha sonra Cassio kendini, Kıbrıs'ın tehlikeden kurtuluşunu içki içerek kutlıyan askerler ve kumandanlar arasında bulur (II. iii.). Onların yanında o da erkekler arasında bir erkektir; onlarla eğlenmeğe hazırdır; ancak içkiyi kaldıramayışı ve çabuk sarhoş olup kendini kaybetmesi yüzünden bilmiyerek Iago'nun komplosunun başlamasına neden olur, yani Roderigo'nun kışkırtmalarına kapılarak kavgaya başlar ve sonra araya girmek istiyen Kıbrıslı kumandanlardan Montano'yu yaralar.

Cassio oyunun sonlarına doğru karakterinden, inceliğinden beklemediğimiz bir biçimde davranır. Fahişe Bianca ile ilişki kurmuştur. Ancak Bianca'nın arkasından onunla ilgili olarak kaba ve küçümseyici bir dille konuşur ve ona kötü davranır (IV.i. 120 - 47). Böylece Cassio sıradan bir erkek düzeyine iner ve ayrıca bu ilişkinin bedelini neredeyse yaşamıyla öder.

Oyunun sonunda ise kıskançlığı yüzünden ölümünü emretmiş olan Othello'yu bağışladığını görürüz; üstelik görevinden alınmış olan Othello'ya «general» diye hitap ederek aralarındaki ilişkinin değişmediğini belirtir ve Othello'yu eski büyük düzeyinde görmekte olduğunu bize sezdirir (V.ii. 296).

RODERIGO

Roderigo pek çok bakımdan oyunda belirtilen insan düzeylerinin en aşağısını simgeler. Iago gibi şeytansal özellikleri olmaması ve zaman zaman aşık olduğu Desdemona'nın peşini bırakıp ülkesine dönmeyi düşünmesine karşın, Iago'nun ilk kurbanı olarak bunu yapamaz ve onun emirlerine uyarak gittikçe batağa saplanır.

Roderigo'nun sifgelediği insan tipi ya da düzeyi oldukça yalındır. Bu, hayvansal dürtüleri toplumsal ve insansal davranışlarına üstün gelen ve kolayca kandırılan bir insan tipidir. Gene de Roderigo'nun budalalığından söz ederken, dikkatli olmak ve Iago'nun, bütün yaşamında, karısı dahil herkesi karakteri üstüne yanıltmış olduğunu hatırlamak gerekir.

Venedik toplumunun oldukça yukarı bir düzeyinden gelen —çünkü bir senatör kızı olan Desdemona'ya talip olmuştur— Roderigo, belki Desdemona'nın babası Brabantio'nun sözünü ettiği, kızının evlenmek istemediği «zengin ve kıvırcık saçlı sevgili Venedikliler»den biridir. Ancak, bir saplantı niteliği alan aşkı onu Desdemona'nın peşine düşürür; Iago'nun söylediği gibi, onu aciz hayvanlarla aynı düzeye indirir; Iago'nun komplolarında rol aldırır ve sonunda Cassio'yu öldürmeğe razı ederek sıradan bir katil düzeyine indirir. Roderigo, bir saplantının ve karaktersiz bir insanın elinde oyuncak olan sıradan bir insanı simgeler. Gerçeği, ancak inandığı insan tarafından öldürülürken anlıyabilir.

Bu kısa ve yüzeyde kalan araştırmadan anlaşılacağı gibi, oyunun en önemli altı kişisi aşağı yukarı otuz beş çeşit insan tipini ve düzeyini simgelemektedir. Shakespeare nasıl bu oyunda «çift-zaman» düzenini kullanarak, çok az bir süre içinde geçen olaylara karşın, bize bir uzun zaman süresi izlenimini vermişse, oldukça az dram kişisinin gösterdikleri ya da ifade ettikleri ve atıfta bulundukları insan düzeyleri kullanarak okuyucu ve seyirciye insanlık aleminden hayli doyurucu bir kesit sunmuştur. **Othello,** Shakespeare'in tragedyaları, hatta oyunları arasında bu bakımdan tektir.

1970 LER AMERİKAN YAZININDA DÜNYANIN SONUNU İMGELEYEN YAPITLAR

Y. Prof. Dr. Belma ÖTÜŞ - BASKETT*

1970 yılları Amerikan romanında dünyanın sonu imgesi çok yaygındır. Bu gelişmeyi anlamak için önce 1960'ların romanına bakmak gerekir. 1960'larda belli başlı eleştirmenlerden Louis Rubin, Leslie Fiedler, Susan Sontag ve Norman Podhoretz[1] roman türünün ölmekte olduğunu yazmışlardır. Fakat bugün, 1979 yılında roman hâlâ yaşamaktadır ve yazın çevrelerinde önemli tartışmalara konu olmaktadır. Roman türü ölmemiştir fakat biçim ve içerik yönünden bazı değişikliklere uğramıştır.

Roman türünün doğuşundan beri en önemli yonu yaşamı yansıtması olmuştur. Fakat bugün saçma (absurd) bir evrende yaşadığımıza inandığımızdan şöyle bir sorun ortaya çıkıyor. Böyle bir evreni yansıtmak için niye zaman ve yaratıcı güç harcayalım? Gerçek olarak görünen, rahatsız edecek denli gerçekten uzak: Bugünkü fiziksel, toplumsal ve siyasal durumlar yazarın içinde bulunduğu karmaşanın (Kaos) birer yönüdür. Ayrıca 1960 ve 70 lerde Amerikan romancısının karşılaştığı özel durumlar vardır: İlk kez tamamen televizyonla büyümüş bir kuşak, siyasal karga-

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Beşeri Bilimler Bölümü, Öğretim Üyesi.

1 Louis Rubin, «The Curious Death of the Novel: Or what to do About Tired Literary Critics» in **The Curious Death of the novel**: Essays in American Literature (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967).
— Leslie Fredler, «Cross the Border, Clase the Gap», Playboy, 16 (Aralık, 1939), 151, 230, 252, 254, 256 - 258.
— Susan Sontag, «Against Interpretation», in **Against Interpretation** (N.Y. Farrar, Straus and Giroux, 1964) pp. 3 - 14.
— Norman Podhoretz, **Doings and Underdoings** (N.Y.; Farrar, Straus and Giroux, 1964).

şa dönemi, ayaklanmalar, suikastler, cumhur başkanının görevden alınması ve zencilerin giderek daha çok şiddete yönelmeleri. Tüm bu olayları yazında yansıtmak; mantıkla düzene sokmağa çalışmak yetersiz kalmaktadır. Evren değişmiştir, görevi evreni yansıtmak olan roman da değişmelidir.

John Barth 1967 de yazdığı «The Literature of Exhaustion» — Tükenmiş yazın — adlı makalesinde «bazı biçimlerin çok kullanılmış olduğuna ve bazı olanakların tükenmiş bulunduğuna»[2] değinmiştir.

Barth'ın eski anlatım biçimlerinin tükenmiş olduğunu söylemekte çok haklı olduğu gittikçe daha iyi anlaşılmaktadır. Olayları yalnızca aktarmak yeterli değildir. Yazar gördüklerini hayal gücüyle yoğurmalıdır.

Roman henüz ölmediğine göre, niçin bir çok iyi eleştirmen bu konuyu tartışmıştır? Joe David Bellamy bu soruya şu yanıtı veriyor, «Romana olan güvenin kaybolması artık kimsenin romanın gerçekleri yansıttığına inanmamasındandır; başka bir deyişle roman türünün geleneklerine olan inanç kaybolmuştur.»[3]

Roman'ın tarih, gazetecilik veya gerçekleri yansıtan yazılara üstünlüğü kurmaca yönü olmasındandır; duygu, heyecan ve güç aktarır. Televizyon haberleri verir, roman bu haberle beraber bizim tepkimizi de içerir. 1967 de yazdığı makalesinde Barth'ın başarısı, «Sanatçının çağımızda duyulan tepkileri, yapıtında nasıl kullanabileceğini»[4] incelemesindedir.

Daha sonra Barth **Kahkahalar Evinde Kayıp — Lost in the Funhouse** (1968) romanında, «yeni bir şey yaratmanın olanaksızlığı»[5]na değinir, o dönemde bu tür sözlerle romancı romanın ölümünü vurguluyor, sayılıyordu.

Aslında Barth'ın 1968 de söylemek istediği, romanın geleneksel ögelerinin — olayların gerçekci sırada yansıtılması, gerçekci konuşma dili, üçüncü kişi ağzından anlatım ve simgesel ayrıntıların kullanılması gibi ögelerinin — çok kullanılmış olduğuydu. Bu ögelerden çağdaş romancı ancak alay, acı istihza ve taklit yo-

2 John Barth, «The Literature of Exhaustion», **The Atlantic Monthly,** 220 (Ağustos, 1967), 29.

3 Joe David Bellamy, «Imagination as Perception: An Interview with Ronald Sukenick», **Chicago Review,** 23 (Kış, 1972), 60.

4 J. Barth, «The Literature of Exhaustion», s. 32.

5 John Barth, **Lost in the Funhouse** (N.Y.: Doubleday, 1968), s. 109.

luyla yararlanabilirdi, Robert Coover, Richard Brautigan and Steve Katz gibi romancılar, Barth'ın tanımladığı tükenmiş gerici yazın türünden öteye yeni bir roman estetiği aramaktaydılar. Roman geleneği ölmedi; yeni biçimler aldı. Tom Wolfe şöyle der, «60'larda, ben New York'a geldiğimde en ciddi, iddialı ve yetenekli romancılar, roman için en verimli konuları bırakmışlardı. Artık Trollope'un «bugünkü yaşam biçimimiz» dediği toplumsal tabloyu, toplumu, ahlak ve davranışları yansıtmıyorlardı. 1840'larda Thackeray Londra'yı; Balzac imparatorluğun çöküşünden sonraki dönemde Paris'i hatta tüm Fransa'yı romanlarında yansıtmıştı. Fakat 1960'larda Amerikanın hatta New York'u yansıttığı için hatırlanacak romancı yoktur,».[6]

1960'ların sonlarına doğru geleneksel roman türünden uzaklaşan yazarların iki grupta toplanmış oldukları görülür. Birinci gruba «yeni gazeteciler» denir ve deneyimlerini belgeleme yolunda gitmişlerdir. Truman Capote. **In Cold Blood** (1965), Norman Mailer **Armies of the Night** (1968) ve James Simon Kunen **Strawberry Statement** (1969) adlı romanlarıyla bu gurubu temsil ederler.

Bu akım kısa ömürlü olmuştur. 60 yılları bitmeden belgesel öyküden vazgeçildi ve geçerli akım hayal gücü ve soyut yönleri ağır basan yeniliklere giden akım oldu. Deneyci yazarlar dilin yeni kullanış olanaklarını araştırmaya başladılar. 1974 yılına değin Barth, Pynchon, Barthelme ve Kosinsky romanlarıyla «National Book Awards» —Ulusal kitap ödülleri— kazanmış bulunuyorlardı ve Kurt Vonnegut, Jr.'un Nobel ödülüne aday olduğu söyleniyordu. Bu romancılar dilin ses, biçim ve olanaklarını zorluyorlardı. Bu grubun aşırı uçlarında olan William Gass sözcüklerle büyük ve geniş kapsamlı imgeler yaratarak, bloklar halinde yazdığı yazılarında gerçeği yansıtacak güçlü benzetmeler kullanıyordu. 1954 de Cornell Üniversitesinde «Benzetmeler konusunda felsefî inceleme» konulu doktora tezi yazmış bir öğretim üyesi olan Gass'a göre, «Benzetmeler nesnelere yeni bir bakış getirir»[7] ve «benzetmeler daima bir soyutlamayı yansıtırlar».[8] 1970 lerde yazılmış romanlarda soyutlama sürecinde en geçerli benzetme dünyanın sonu imgesinin kullanılmasiyle gerçekleştirilmektedir.

---

6 Tom Wolfe, «Why They Aren't Writing the Great American Novel Anymore», **Esquire 78** (Aralık, 1972), 157.

7 William H. Gass, «A Philosophical Investigation of Metaphor», Doktora tezi. Cornell Üniversitesi, 1954, s. XV.

8 Aynı kaynak, s. xvii.

Burada dünyanın sonu imgesinin kullanılma nedenlerine eğilmek yerinde olur.

Son otuz yılda yaratıcı işlevi biçimlendiren en önemli etken atom bombası veya dünyanın toptan yokolması tehtidi olmuştur. Çelişkili olan, yaratıcı gücün yokolma konusuna, tüm insanlığın yok olması olasılığına gittikçe daha çok eğilmesidir. Bu yaratıcı gücü besleyen etkenler, bilim ve teknolojiye ve giderek bilim kurguya artan ilgidir. Atom bombası ve diğer bir çok teknolojik gelişme geniş yıkım yapabilecek güçtedir ve yapmıştır da. Böylece hem olasılık hem olaylar yazın dünyasının dünyanın sonunu imgeleyen bilim kurgu ve diğer romanlarla dolmasını sağlamıştır.

John R. May'e göre «dünyanın sonu imgesi şiir ve hayal yönü güçlü bir yazın oluşturmaktadır.»[9] May'e göre dünyanın sonu imgesi çağımız yazınına özgü değildir; ilkel mitologyada, musevihıristiyan geleneğinde ve daha sonraki dönemlerde laik örnekleri vardır. Dünyanın sonu ile ilgili efsaneler dinler kadar eskidir fakat Perry Miller'in de dediği gibi dünyanın sonu imgesinin tarihe malolması 30 yıl önce olmuştur. İnsanın kanını donduran gerçek olay, Amerika Birleşik Devletleri Bombalama tarihine şöyle geçmiştir: «Atom bombası toplum yaşamının normal kurgusunu ve felaketlerle başa çıkma örgütlerini alt üst etmiştir». Perry Miller'e göre, «Dünyanın sonunu imgeleyen yüzlerce sanatçı, bu tarihsel belgenin çıplak ve yalın dilini kıskanabilir».[10]

Atom bombası 1945 de patlatıldı. Fakat Vietnam savaşı daha iyi silâhların daha doğrusu daha hızlı, daha etkili yok etme araçlarının icad edilmesini gerektirdi. Teknolojideki adım-adım ilerleme tüm dünyanın sonunu getirebilir. 1945 den beri akıllardan çıkmayan atom bombası tehditi, Vietnam savaşı döneminde güncellik kazanmıştır. 1970'lerin yaratıcı yazarı da artık insanın evrendeki acıklı durumu yerine toptan yokolma olasılığını konu alma durumuna gelmiştir.

Yine May'e göre, «İki feci dünya savaşı geçirmiş olan dünyamızın nükleer felâket olasılığı ile yaşadığı bu günlerde niye bunalımlı bir yazın yarattığını anlamak güç değildir. Evrensel felâket hayali yeni değilse de, insanın kendi kendini yoketme ola-

9 John R. May, **Toward A New Earth**: Apolacypse in the American Novel (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1972), s. 2.

10 Perry Miller, **Errand into the Wilderness** (N.Y.: Harper and Row, 1964), s. 238.

nağını geliştirdiği termonükleer dönemde, çağdaş insanın yazınsal, sanatsal ve dinsel hayal gücüne keskin bir yön eklemiştir».[11]

Bu yokolma korkusunun yazında ele alınmasında bir çok yazar dünyanın sonunun yaklaştığı inancında birleşmektedirler. Fakat bu sonun nasıl olacağı konusunda fikir birliği yoktur. 1920'lerde T.S. Eliot'un dünyanın sonunu kentsel çevrede algılaması sonucu Waste Land adlı şiiri doğmuştur. Yine T.S. Eliot'un 1925'de yazmış olduğu «The Hollow Men» adlı şiirinde iki olasılık vurgulanmaktadır. «Dünya böyle sona erecek/gümbürtüyle değil, iniltiyle.» Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, Nathan A. Scott Jr., Eliot'u yanlılar, «Dünyanın sonunda bir gümbürtü değil bir inilti ile bir tarih süreci bitecektir. Bu demektir ki dünyanın sonu imgesi okurları dehşete düşürmek için çok etkilidir».[12] Scott bu genellemeleri William Burroughs, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Joseph Heller, John Barth ve Donald Barthelme'nin yapıtları ile ilgili olarak yapmaktadır. Bir başka yazısında Scott şöyle der, «yazınsal hayal dünyası tamamen figuratiftir ve benzetmelere dayanır».[13] Dünyanın sonu imgesinin yaygın biçimde kullanılması, Amerikanın bugünkü durumunu (soğuk savaş, atom bombası, yozlaşan çevre, çürüyen kentler) — yani dayanılması ve düşünülmesi olanaksız durumları yansıtmada etkili araçtır.

Pek çok yazar dünyanın sonu geliyor, diyor ama bu sonu değişik biçimlerde görüyorlar. Bir uçta Thomas Pynchon «entropi» kuramı ile dünya ancak bir iniltiyle sona erecek iddiasında. Pynchon'un entropi konusunu ele alması çok incelenmiş ve bu olay daima aşağılayıcı biçimde algılanmıştır. Fakat entropi'de estetik yönler vardır. Entropi kavramı genellikle karmaşa, düzensizlik gibi anlaşılmaktadır fakat tüm sistemlerin özlediği tam denge durumu olarak anlaşılmalıdır. Bir sistem en iyi düzende olduğunda maksimum entropi'ye erişir».[14]

Entropi durumunda her şey sakindir çünkü tam dengeye veya değişme olanaklarının sonuna gelinmiştir. **V** adlı romanında Pynchon şöyle der, «Tüm değişme ve birleşme olanaklarının tü-

---

11 May, aynı yapıt, s. 4.

12 Nathan A. Scott, Jr. «New Heav'ns, New Earth'— The Landscape of contemporary apocalypse». **Journal of Religion** 53 (Ocak 1973), s. 5.

13 Nathan A. Scott, Jr. «History, Hope and Literature», **Boundary** 2,1 (İlkbahar 1973), s. 583.

14 Rudolph Arnheim, **Entropy and Art**, (Berkeley: University of California Press, 1971), s. 25.

kenmesi ölümdür».[15] «Entropi» adlı öyküsünde Pynochon'un kişileri entropi'nin olanaklarını tartışırlar. Konu piyanosuz ilk caz dörtlüsünü deneyen bariton saksafoncu Gerry Mulligan'dır. Tartışmayı başlatan, müzikçi şöyle der, «Parlak bir fikir geldi aklıma, Mulligan'ın ilk dörtlüsünde piyano yoktu demek...» bas çalıcısı yanıtlar, «tuşlar yoktu demek», bir başkası düzeltir, «tuşlar ve teller yoktu, yani dinlenecek bir şey yoktu. Böyle durumlarda kişi telleri, tuşları herşeyi hayal eder.»[16] Yani Pynchon'un konserindeki dörtlü, çalgısız, tam sessizlik içinde çalar.

Bu tür entropi, ısı bilgisi olan termodinamik kurallarıyla anlaşılır. Haberleşme bilimi olan sibernetik de bir tür entropi ile ilgilidir. Bu bilimde öncü olan Norbert Wiener'e göre bu tür entropi haberlerin düzenli alınıp alınmamasıyla ilgilidir. «Haberler, bir kalıp ve örgüt oluştururlar»,[17] ve insana karmaşaya eğilimi olan dünyada bir düzen kurma yöntemi sağlarlar. Haberleşme örgütleri ne denli iyi olursa olsun yine de entropi'nin artması ve «haberlerin yolda sızmaları olanağı vardır.»[18]

Pynchon'un haberleşme konusunda çok bilgili olduğu «Entropy» adlı öyküsünden anlaşılır. Öyküde, Saul ile kız arkadaşı kavga ederlerken, Meatball kavganın nedeni semantiktir, «dil engeli»dir, der. İyi sibernetik bilen Saul'un yanıtı şöyledir: «Yok, engel filan yok. Sızma var. Bir kıza 'seni seviyorum' de; cümlenin yarısı sorun yaratmaz, kapalı bir devredir. Fakat «sevmek» sözcüğü sızar, cızırtı çıkarır, devrede karmaşa yaratır, haberi karıştırır».[19]

Crying of Lot - 49 (49 Nolu Açık Arttırma) adlı roman haberleşme ile ilgili entropi'yi konu alır ve makineleşmiş bir toplumda insanların ziyan olduğunu vurgular. Heller'in **Catch 22** adlı romanı gibi, **Lot 49** da çılgın toplumdan yakınır. Romanın baş kişisi Oedipa tüm toplum gibi korkaktır. Kişi olarak sorumluluk alamaz. Grup çalışması bir tür sorumluluktan kaçmadır; Pynchon, «Tüm toplumun korkaklığını belirler»[20], der.

---

15 Thomas Pynchon, **V** (Philadelphia: Lippincott, 1963), s. 297.

16 Thomas Pynchon, «Entropy», **Kenyon Review**, 22 (İlkbahar, 1960), s. 289-290.

17 Norbert Wiener, **Human Use of Human Beings**: Cybernetics and Society (N.Y.: Avon Books, Inc., 1967), s. 31.

18 Aynı kaynak, s. 125.

19 Pynchon, «Entropy», s. 285.

20 Thomas Pynchon, **The Crying of Lot 49** (Philadelphia, Lippincoot, 1966), s. 85.

Lot - 49 adlı romanda otomasyon Tristero'nun kişiliğinde vurgulanır. Tristero, 17. yüzyılda kendi adıyla anılan bir sistemi simgeler; «Bu sistem evrende Tanrıya karşıt, kör, ruhsuz hayvansal bir otomasyondur ve bunun ötesinde de ölüm vardır».[21] Roman 1964 yılında geçmektedir ve Tristero artık tanrı-şeytan ikilemi olan bir evrende yokolma ilkesini değil (W.A.S.T.E. — We Await Silent Tristero's Empire -- olarak) entropi'nin ta kendisidir.

Romanın sonunda Oedipa Lot - 49 denen ve Tristero'nun simgesi olan sessiz posta borazanının resmini taşıyan pulların açık arttırma ile satışını beklemektedir. Pulları alanı tanıyınca Tristero gizini çözeceğini ummaktadır. Pynchon, bu Tristero diye adlandırdığı sistem gerçekmidir, yalan mıdır veya sayıklamamıdır hiç bir zaman açıklamaz.

Öte yandan dünyanın gümbürtüyle sona ereceğini ileri süren yazarlar çok daha yaratıcıdır. Bu inancın daha dramatik olanakları içerdiği ve daha ilginç olduğu söylenebilir. Bu tür yazın, zamanımızın en geçerli sinemasını yaratmıştır, dedirtecek bir hız ve sayıda filme konu olmaktadır. **Time**[22] dergisinde basılan bir makaleye göre bu tür filimlerin sayısı ve kazanç sağlama gücü çok kabarıktır. Bu tür romanlardan çevrilen filimlerde, kutuplardaki buzullar erir, yeni bir buz devri başlar, okyanuslar kurur, havadaki ozon yüzdesi artar, tedhişçiler nükleer savaş başlatır ve astronotlar uzaydan yeni bir mikrop getirirler veya dünyanın sonu bitmeyen bir kar fırtınasından gelebilir (George Stone'un **BLİZZARD** (KAR FIRTINASI'nda olduğu gibi); veya (Arthur Herzog'un **HEAT** (ISI) sındaki gibi) havadaki karbon dioksit yüzdesinin artması ile tüm dünya kavrulabilir. Bir grup İngiliz subay ve yazarının **Ağustos 1985** adlı romanında olduğu gibi dünyada siyasal bir çöküntü olabilir veya Fred Warshofsky'nin **DOOMSDAY** (KIYAMET GÜNÜ) adlı romanındaki gibi dünyanın mıknatıs alanı değişebilir.

Hollywood için felâket para getiriyor. **Earthquake** (Zelzele)'den **The Towering Inforne** (Herşeyin Üstüne Çöken Cehennem) ve **The Last Wave** (Son Dalga) ya kadar çeşitli felâketleri konu alan filimler 1970'lerin en çok para getiren filimleri olmuştur. Bu akım hâlâ gözdedir. Yakında göreceğimiz filmler arasında bulunan **Meteor** (Göktaşı) ve **The Day the World Ended** (Dünyanın Son Günü) adlı filmlerde dünya zelzele, volkan püskürtmeleri ve gelgit dalgalarıyla sona ermektedir.

---

21 Aynı kaynak, s. 155.

22 «The Deluge Disastermania», **Time** (Mart 5, 1979), s. 35.

Bu tür roman ve filmlerin çok tutulması olayını Warshofsky şöyle açıklıyor: «Felâket doğada gerekli ve kaçınılmaz bir güçtür». Ruh bilimci Eric Fromm'a göre, felâket tutkusu, çağdaş insanın yabancılaşma ve çaresizlik duygusuna felâket simgeleriyle gerilimden kurtulma sağlıyor.

Tarihçi Christopher Lasch'e göre, «Fırtına v.b. gibi türlü felâket uyarıları günlük uğraşlarımızın arasına girmiştir. Bu konuda kuramsal mantık gereksizdir». Felâket her an kapımızda beklemektedir. Örneğin, bir kaç ay önce Harrisburg, Pennsylvania'da tüm kent halkının sızıntı yapan nükleer enerji santralı dolayısıyla radyo aktivite tehlikesiyle karşı karşıya gelmeleri...

Sanat tarihçisi Andrée Conrad **BOOK FORUM** adlı dergi için yazdığı, felâketi konu alan yirmi kitabın eleştirisinde, bu tür öykü ve filimlerin, karmaşık bir kültüre duyulan düşmanlığa karşı emniyet sübabı vazifesi gördüğünü vurgulamıştır. Andrée Conrad'a göre bu tür yapıtların bir yararı da ölüm korkusunu hafifletmesidir, herkesin beraber ölmesi bu etkiyi yapmaktadır. Condrad yazısını şöyle bitiriyor, «Felâket konulu eğlence'nin başarılı olmasının nedenleri Amerikalıların bilinç altındaki korkularında saklıdır.»

Jeffrey Goodman **We Are the Earthquake Generation** (Zelzele ile ölecek kuşak) adlı yapıtında 1990 ile 2000 yılları arasında dünyanın sonunun geleceğini yazıyor. Roy Peter Clark, 2000 yılı yaklaştıkça «bin yıl sonu» hummasının artacağı savında haklı olabilir.

Yukarıda değinilen örneklerden görüldüğü gibi, dünyanın sonunu konu alan yazar hayal gücünü istediği biçimde çalıştırabilir. 1978 de basılan **kalki**[23] adlı romanında, Gore Vidal, dünyanın sonunun sorumluluğunu bir tanrıya yüklüyor. Vietnamda savaşmış ve esrara alışmış bir Amerikalı deniz piyadesi olan Kelly aynı zamanda tanrı Kalki'dir. Kalki, yok edici, tanrı siva kişiliğinde tüm dünyayı yok eder — yok etme aracı bir vüristür yani biyolojik savaştır. Romanın sonunda sadece hepsi kısır olan beş kişi hayatta kalır; çoğalmakta olan yaratıklar maymunlardır. Dünyanın sonunu imgeleyen romanlarda insanların ölüp, dünyanın maymunlara kalması fikri çok işlenmiş bir konudur. **The Planet of the Apes** (Maymunlar Gezegeni) adlı filim çoğu kişinin hâlâ aklında olsa gerek. Romanın sonunda, Kalki, dünyanın sonunun

23 Gore Vidal, **Kalki** (N.Y. Random House, 1978).

gelmesinden etkilenmemiş görünür, «yaptığı şey, görevini yerine getirmiş olma duygusundan öteye ilgilendirmiyordu, onu».[24] Fakat romanın kadın kişileri Lakshmi ve Geraldine sessiz ve dehşet içinde kalmışlardır. Daha sonra Geraldine sadece Robert Oppenheimer'in Los Alamos'da patlatılan ilk atom bombası tasvirinden başka bir şey düşünemediğini söyler. Bomba patlayıp, gökte ışık ve mantar biçimli bulut gözükünce Oppenheimer, eski Hindu metinlerinden başka bir şeyin duyduğu dehşeti yansıtamıyacağını yazmıştır, «Ben dünyaları yok eden Siva'yım». Oppenheimer'in atom bombası ile ilgili duyguları günümüze değin bir çok yapıtta yankılanmaktadır.

Yine dünyanın sonunu imgeleyen bir roman olan Love in the Ruins[25] (Yıkıntılar arasında aşk) adlı yapıtında Walker Perry, Gore Vidal'dan «Amerikan yazınının önemli temsilcisi» diye söz eder. Percy'nin romanında da ana fikir dünyanın sonudur. Üç kız arkadaşı olan roman baş kişisinin sorduğu son soru şudur: Eğer korktuğumuz olursa, ölmüş bir dünyada, Lola Rhodes ve Moira Schaffner ve Ellen Oglethorpe'la yeni bir hayatın olasılığı nedir?»

Percy dünyanın sonunun gelmesinin nedenlerini bulmıya çalışırken, bunu A.B.D.'nin hiç bir zaman iyi işlemediğine bağlar. Tanrı A.B.D.'ye her şeyi vermişti, eğer şu öğütü tutabilselerdi, cennet hayatı yaşayabilirlerdi. «Afrikada zavallı insanlar var, onlara zarar vermeyin, yeter».[26] Fakat Amerikalılar bunu yapamadılar. Romanın bu konuda ayrıntılı yanıtı da şöyle, «A.B.D. solculuk, aptallık, dinsizlik, kutuplaşma v.b. den batmadı. tüm bunlar vardı; ama esasında tüm makineler durdu ve kimse onarmak istemedi».[27]

Romanın baş kişisi bilinç altını etkileyen bir makine — kıyamet makinesi — icad etmiştir. Yani Percy'ye göre dünyanın sonu psikolojik savaşla gelmektedir.

Bir genelleme yapmak gerekirse, dünyanın sonunu imgeleyen yapıtların ilk bakışta görüldüğü denli (yok oluşcu) nihilist olmadığı söylenebilir. Bu yazarların amacı okuyucunun etrafına bakıp, değerli bulduğu şeyleri düşünmesini ve onları kurtarmak için çaba göstermesini sağlamaktır. Dünyanın sonunu imgeleyen ya-

24 Aynı Kaynak, s. 198.
25 Walker Percy, **Love in the Ruins**, (N.Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1971).
26 Aynı kaynak, s. 57.
27 Aynı kaynak, s. 63.

pıtlarda yok olmayı bir karmaşa dönemi ve sonra yeniden doğuş izlemektedir. Bu konuda çok yapıt verilmesine karşın, toptan yok olma tehtidinin çok iyi yapıtlar yarattığı da tartışılabilir. Joseph Wood Krutch, yaklaşık elli yıl önce trajedi yazmak için tanrıya değil insana inanmak gereğini vurgulamıştı. Dünyanın sonunu imgeleyen yapıtlarda ne yazık ki insan kendi kendini yok edecek tıynette gözükmektedir. William Faulkner daima yapıtlarında zulüm ve şiddeti yansıtmasına karşın, Nobel ödülünü alırken yaptığı konuşmasında, insanın dünyadaki yaşamını başarı ile sürdüreceğine inandığını vurgulamıştır.

Tümden yok olma tehtidinden kaynaklanan dünyanın sonunu imgeleyen yapıtlarda yaratıcılık ne durumdadır? Buraya değin verilen örnekler çelişkiler arzetmektedir. Bu tür yazarların yaşama tuttuğu aynanın çarpıtıcı olduğu bir gerçektir; dünya yok olmamıştır. Fakat çılgın, karmaşık ve mantıkla anlaşılamıyan bir dünyada yaşadığımız da bir gerçektir. Dünyanın sonunu imgeleyen yapıtlar veren yazarlar bu soyutlama süreci ile, insanlık durumunu anlamıya çalışmaktadırlar. Herman Melville, yazar «hayır» diye gürlemelidir, demiştir. Fakat her şeyi susturan bir gürlemeye, yazar ne diyebilir? Durumu elinden geldiğince dürüstlükle karşılamalıdır. R.P. Blackmur'un bir kuşak önce dediği gibi, bu karmaşık dönemde sanatçının görevi, umutsuzlukla yazmak değil, dürüstlükle yaratmaktır. Dünyanın sonunu imgeleyen yapıtlar veren yazarlar da insanlığın geleceği konusundaki korkularını dürüstlükle yansıtmaktadırlar.

AMERİKAN «ÖNCÜ» (FRONTIER) RUHU VE YABANCI ÜLKELERDEKİ TÜRK İŞÇİLERİNİN «ÖNCÜ» KİŞİLİKLERİ

Sevinç ÖZER*

Amerika Birleşik Devletlerinin kuruluşundan beri geçirdiği aşamaları incelemek ve gösterdiği gelişmenin nedenlerini görmek isteyen tarih ve yazın eleştirmenleri öncelikle Amerikan «frontier» deneyimine bakmak zorundadırlar. Türkçe karşılığı «sınır» olan «frontier» sözcüğü, Amerikan yaşamında farklı bir anlamda kullanılagelmiştir. Tarihçi ve toplumbilimci Frederick Jackson Turner'ın 1893 yılında Şikago'da Amerikan Tarih Kurumunda okuduğu ünlü tezinde yer alan saptamaları ile Amerikan tarihi yeni bir yön kazanmıştır. Turner bu tezinde Amerikan geçmişini «frontier» ruhu ve eylemleriyle açıklamaktadır. En önemli bulgusu ise, kuşkusuz, Amerikan sınırının durağan olmayıp devamlı genişleyen, devingen bir çizgi olduğunu saptamasıdır. Fakat bu, eski dünyadaki bir devletin sınırlarını genişletme politikasından farklı olarak algılanmalıdır. Amerikan sınır çizgisi insanın doğaya egemen olma, başarma ve kazanma çabalarının bir simgesidir. Yabanıl bir dünya (wilderness) ile uygarlık (civilization) bu çizgide karşı karşıya gelirler ve uygarlık hiç ödün vermeksizin ilerler, gider.

Eski dünyanın yozlaşmasından kaçan Amerikalılar Atlantikten başlayarak Pasifik okyanusuna kadar kıtayı bir baştan bir başa fethederken bu inançla hareket ediyorlardı. Bu inanç Amerikan yaşamında öyle bir dürtü (motiv) haline gelmişti ki Amerikalılar burada herkesin eşit, özgür ve mutlu olabileceği, din, dil ve ırk farkı gözetmeksizin yalnızca **Amerikalı** olarak yaşayabileceği bir cennet yaratabilecekleri rüyasını görmeğe başladılar. Ameri-

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Asistanı.

kan ulusal kişiliğinde neredeyse tarihsel bir olgu gözüyle bakılan «Amerikan rüyası» böyle bir iyimserlikten kaynaklanıyordu. Başlangıçta tarih sahnesine «yeni bir Adem»[1] gibi çıkan Amerikalı, başarı hırsı ile umutlu bir iyiliği kişiliğinde birleştirmiş yüzünü geleceğe dönmüş genç bir delikanlı gibiydi. Bu ülke onun için sayısız ve tükenmez fırsatlarla, zenginlikle doluydu. Amerikan sınır çizgisi Atlantik'ten Pasifik'e, Alaska'dan Meksika körfezine doğru durmaksızın genişledi. Kızılderililerin kıyımı, karaderililere yapılan zorbalıklar ve haksızlıklar uzun süre Amerikalıları rahatsız etmedi. Onlar yabanıl bir dünyanın parçalarıydılar ve yol yapmak için yoğun bir ormandan kesilen ağaçlar kadar önemsizdiler.

Amerikan sınırı genişledikçe Amerikan öncüleri (frontiersmen) önem kazandılar. Bu öncüler —ki bugün uzayda yeni yollar bulmakta olduklarını düşünenler var— doğanın bütün güçlüklerine karşı amansız bir yaşama savaşı veriyorlardı. Yerleşme bölgelerinin biraz ilerisinde bütün kötü koşullara, yoksunluklara göğüs gererek yaşayan ulusal kahramanlardı. Amerikalılara, «gelenek ve göreneklerini Avrupa'da bırakarak Amerika'ya bilim, teknik ve sanatı taşıyan kişiler[2] gözüyle bakan J. Hector St. John de Crévecoeur'un romantik değerlendirmelerine göre bu öncüler asil vahşilerdi (Noble Savage). Crévecoeur «Bir Öncünün Karşılaştığı Güçlükler»[3] adlı denemesinde doğaya karşı silahlanan Amerikalılar nasıl haklı iseler, bir gün hoşgörülü bir anne olan İngiltere'ye karşı ayaklandıklarında da aynı derecede haklı olacaklarını savunuyordu. Çünkü çoğu Amerikalıların bağrından koparak geldiği İngiltere de onlara en az doğa kadar güçlükler çıkarmakta idi. Bağımsızlık ruhu da böyle başladı. Amerikan öncüleri doğaya, kızılderililere ve İngilizlere karşı savaşmakta ulusal birliği korumağa çalışmakta idiler. Çünkü onlar kaderde ve idealde ayrılmaz bir şekilde bütünleşmişlerdi.

---

1 Bakınız, R.W.B. Lewis, **The American Adam**, Chicago: University of Chicago Press, 1956. «Amerikan rüyası» ve «Yeni Adam» Amerikan edebiyatının en önemli iki konusu olmuşlardır. Faulkner 1955'de yazdığı «Amerikan Rüyası ve Rüyanın Sonu» adlı makalesinde bu konuyu irdelemektedir. Bakınız, Faulkner, William. «On Privacy: The Amerikan Dream, What Happened to It». **The Borzoi College Reader**. ed. Charles Muscatine and Marlene Griffith. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

2 J. Hector St. John de Crévecoeur. «Kimdir bu Amerikalı, bu yeni kişi?» sorusunu kendisi böyle cevaplıyor. «What is an American.» **Letters from an American Farmer**. New York: Signet Classics, 1963. s. 63.

3 «Distresses of a Frontier Man», **Letters from an American Farmer**. s. 202-203.

Amerika'nın bütünleşmesinde ilk karşılaşılan sorun doğudan batıya doğru gerçekleşen ilerleme, sınırların koşullarını şehirlerin karmaşık ekonomik ve siyasal koşullarına çevirmek olmuştu. Bir başka deyimle kırsal bölge şehirlere dönüştürülüyordu.[4] Bu yüzden devamlı bir genişlemenin sonucu olarak ortaya çıkan devamlı bir değişme söz konusuydu. Elbette ki bu, bir ülkenin bir diğer ülkeyi egemenliği altına alması sonucu ortaya çıkan genişleme ve değişmeden çok farklıydı. Uygar bir dünya ile ilkel koşulların sürekli bir karşılaşması ve ilişkisi söz konusuydu. Bu yüzden sınır ve sınırdakiler büyük önem kazanıyordu. Sorunlar yeni, bulunan çözümler şaşırtıcı ve özgündü.

Böyle hareketli bir sınır olgusu bireylerin ulusculuk konusundaki düşüncelerinde, ekonomik yönlenmelerinde ve geleceğe dönük planlarında da değişiklikler olmasına yol açıyordu. Amerika'ya gelen göçmenler hızla geldikleri ülkenin etkisinden kurtuluyorlar, Avrupa geçmişlerini siliyorlar ve yerleştikleri bu yeni ülkenin sınırlarına daha bağımlı bir hale geliyorlardı. Turner tezinin en ilginç noktalarından biri de buydu. Turner değişik bölgelerdeki öncülerin değişik sosyal ve ekonomik özellikler kazanacağını, yine de bunların her birinin Amerikan ulusal kişiliğine benzer katkılarda bulunacağını savunmuştu. Örneğin Atlantik sınırında balıkçılar, kürk tacirleri, madenciler, sürü yetiştiricileri ve çiftçiler vardı. Batıya doğru ilerleme başladığında balıkçılar dışında herkes batıya gitmeyi planlıyordu. İlerleme sırasında da kürkçüler ve madenciler farklı bölgelere dağılmışlardı.[5] Bu çeşit bir kolonileşme de Amerika'nın gelecekteki gelişmesini ve yönlenmesini oluşturacaktı.

Amerikan sınır hareketinin ulusal bir kişilik kazanmasında kızılderililerin büyük bir payları vardı. Kızılderililer herkes için ortak bir düşman olduklarından kızılderili tehditi ve tehlikesine karşı bütün öncüler bir anda birleşebiliyorlardı. Amerikan eyaletlerinin birleşmesi daha 1754 de Albany Kongresinin toplanması ile tartışılmağa başlanmıştı. Savaş ve barışa birlikte karar verilecek, kızılderililerle ticarete, toprak alım satımına, buralarda kurulacak yönetime birlikte karar verilecekti. Ayrıca Amerika'nın çeşitli coğrafi bölgelerinde de bölgesel özelliklere göre yeni bir Amerikalılaşma düzeni oluşuyordu.

4 Frederick J. Turner. **Frontier and Section : Selected Essays.** Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1961. s. 1.

5 Turner tezi, s. 5 - 6.

Amerikan yaşamında öncülerle çiftçilerin ve daha sonra da toprak sahiplerinin ilişkisi ilginç bir sırayı izler. Turner'in örneğine göre önce öncüler yolu açıyor, daha sonra çiftçiler gelip yerleşiyor, toprağı ekip biçiyor ve sonunda da anapara sahibi girişimciler geliyorlardı. Öncüler doğal kaynaklardan yararlanırken, çiftçiler aileleriyle birlikte tarım yapıyorlardı. Dolayısıyla asıl serüven öncülerin işiydi. Ve onlar yerleşim başlayınca sıkılır, giderler ve herşeye yeni baştan başlamayı göze alırlardı. Amerikan ulusçuluğu ve siyasal kurumlarının evrimi bu yüzden öncülerin hareketlerine sıkı sıkıya bağlıydı. Irving Babbit bu hareketlerin Amerikan ulusal kişiliğine etkisini şöyle anlatıyor:

> Çinlilerden farklı olarak biz bu ülkede, sınırsız bir hareket alanı bulduğumuz için ruhsal bir farklılaşma geçirdik. Bunun bize ve başkalarına en büyük zararı, sınır hareketleri durduktan çok sonra bile bizim öncü ruhu taşımamız olacaktır. Çünkü öncü ruhu genişlemek ister ve genişleme isteği ise hiç değilse politik belirtileri açısından emperyalizm demektir.[6]

Babbitt'in yönelttiği özeleştiri bütün dünyadaki Amerikan politikasının en çok eleştirilen yönü olmuştur ve Amerikalılar bunu anladıklarında ya da kabul ettiklerinde ise ne Amerikan rüyası kalmıştır ne de Amerikan cenneti. Gerçekten de bu tür bir «doğuş», büyüme ve gelişme yalnızca Amerikan ulusuna özgedir ve incelendiğinde birçok toplumların gelişmelerini izlemek ve karşılaştırma yapmak için ölçüt olacak nitelikte veriler sağlamaktadır.[7]

Amerikan sınır hareketinin en önemli özelliğinin uygarlıkla yabanıllığın karşılaşması ve öncülerin ayak bastıkları andan başlayarak yabanıllığın çözülmesi olduğu düşünülebilir. Amerikan yaşamında çok büyük etkileri görülen bu olgunun Amerikan yazınına da geniş ölçüde yansımış olacağı kuşkusuzdur. Nitekim yerleşme devrinden başlayarak, yazılan bütün yapıtlarda bu konu yinelenmiştir. Koloni devri Amerikan yazını örneklerinden başla-

---

6 Irving Babbitt, «Democracy and Standards», **1920'lerde Aydınların Yabancılaşması**, ed. Milton Plesur. (Lexington: Massachusetts, 1970), s. 18.

7 Turner Tezinde yer alan bir örneğe göre İtalyan ekonomisti Loria, Avrupa'nın geçirdiği aşamaların Amerikadaki koloni tipi yerleşim örneğine bakarak çözümlenebileceğini savunmaktadır. Loria'ya göre «Amerika, Avrupa'nın asırlar boyu boş yere çözümlemeğe çalıştığı bulmacanın anahtarını sunmaktadır. Amerika'nın tarihsel geçmişi olmayan topraklarında evrensel tarihin geçirdiği aşamalar gözlenebilecektir.» s. 5.

yarak, Herman Melville'in ünlü beyaz balina avını konu eden **Moby Dick**'ine, Henry David Thoreau'nun devlet ve onun kurumlarına karşı pasif direnişe geçerek Walden gölü kenarındaki yalnız yaşamında geçirdiği deneyimlerini konu eden **Walden**'ına kadar çok çeşitli konularda (version) yazılmış kitapların bu konuyu işlediğini eleştirmenler kabul etmektedirler.[8]

Günümüz Amerikan yazınında bu konunun devam ettiği, ya da 1890'larda öncüler devrinin kapanmasıyla birlikte sona erdiği konusunda tartışmalar sürmektedir. Aslında her iki sava da hak vermemek olası değildir. Fakat gerek tarihçilerin gerekse yazın adamlarının her zaman için birleştikleri nokta Amerika'nın bu konuda eşi görülmemiş (unique) bir örnek oluşturduğudur. Bu devingen sınır deneyimi sonuçlarıyla birlikte düşünüldüğünde, her zaman yüz ağartıcı nitelikte olmasa bile, tartışılmasında yarar vardır. Çünkü bu deneyim, Jerry Schuchalter'ın deyimiyle, «sınırsız olanakları, Dr. Faust enerjisi ile, heyecan verici karşılaşmaları, efsanevi ve törensel arayışları olan bir dünya yaratmaktadır. Bu dünyada kişinin kendi kaderini ve geleceğini denetleyebileceği ve doğanın cömertliği ile her gün yeniden doğup güçlenebileceği inancı vardır. Bu yüzden sınırsız olanakları kullanmak isteği iyi niyetli girişimlerle birlikte algılanılmalıdır.»[9] Öncü ruhu ve durağan olmayan bir sınır kavramı öyle güçlü güdülerdir ki onlar olmaksızın insanların fiziksel ve düşsel dünyası zarar görecek, acınacak bir biçimde daralacaktır. Fakat Amerikalılar açısından sorun şudur: «Artık masum olmadığımıza göre bundan sonra neler yapacağız?»[10]

Bu yazı dürtü ve hedefler açısından «öncü» kişiliğini çözümleme ve karşılaştırma amacıyla yazılmıştır. Bu yüzden yer ve zaman hatası kabul edilerek konuya yaklaşıldığında Türk toplumunun da uzun süredir bir sınırlar zorlaması deneyimi geçirdiği ve son yıllarda yaratılan yazınsal ürünlerin de bu deneyimleri yan-

---

8 William Bradford'un **Plymouth Plantasyonu,** William Byrd'in **Bölünen Sınır Tarihi,** Charles Brockden Brown'un **Edgar Huntley**'i, James F. Cooper'ın **Öncüler**'i, Mark Twain'in **Batı Harekatı** (Roughing It) yanında hemen bütün ötküleri, Willa Cather'ın **O, Öncüler**'i, **Benim Antoniam**'ı akla ilk gelenler arasında sayılabilir.

9 Jerry Schuchalter. **Themes and Images of the Frontier,** John F. Kennedy Enstitüsü, Amerikan Kültürü Çalışmaları konusunda yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı tezi. 1979. s. 189.

Dr. Faust: Bilim uğruna ruhunu şeytana satan adam. Kişiliğindeki paradox, saflıkla şeytani bir zekanın birleşmesi, eleştiri konusu olagelmiştir.

10 Jerry Schuchalter tezini bu soru ile bitirmektedir. s. 191.

sıttıkları düşünülebilir. Türk toplumunun yeni öncüleri (frontiersmen) dünyanın dört bir yanına dağılmış olan Türk işçileridir. Olaya en karamsar gözle bakıldığında bile yabancı ülkelerde çalışan Türk işçilerinin kazanç ve başarı peşinde oldukları yadsınamayacak bir gerçektir ve Türk toplumunun geleceğinde söz sahibi olacakları kuşkusuzdur. Amerikan deneyimi ile karşılaştırıldığında, Türk işçilerine sınır-öncüleri gözüyle bakmak için bir çok nedenler vardır:

Herşeyden önce, onların deneyiminde de yabanıllık ile uygarlık daha doğrusu ilkellikle teknolojinin bir karşılaşması söz konusudur. Anadolunun en uzak köşelerinden, eğitimsiz bir şekilde yola çıkan bu işçilerin çoğu, kendilerini birdenbire en ileri düzeyde endüstrileşmiş toplumların içinde bulunca, büyük güçlüklerle karşılaşmaktadırlar. Onlar, ormanda tahta kabinlerde yaşayarak Avrupa teknolojisinin araçlarını yeni bir dünyada kullanan Avrupalı göçmenlerin geçirdikleri fiziksel ve ruhsal yalnızlığı yaşamaktadırlar. Elbetteki koşullar farklı, hatta ters yönde düşünülmelidir. Yıllar sonra bu kez ilkel araçlardan elektrikli makinelere geçiş söz konusudur. Türk işçileri arasında taş devrinden uzay devrine atlamış olanlar vardır. Bu kişiler, uyum sağlamaları güçleştikçe içe kapanık ve sessiz kalmakta, fakat savaşımlarını ne koşulda sürdürmeğe kararlı görünmektedirler. Geleceğe dönük umutlu bir hırsla çalışmakta ve yaşamları pahasına da olsa gittikleri ülkeden, toplumdan bir şeyler elde etmeğe çabalamaktadırlar.

Bundan başka, tıpkı Amerikan öncülerinde olduğu gibi yayılma alanı sürekli olarak genişlemekte ve yayılma alanı genişledikçe bulundukları ülkeye fiziksel ve ruhsal bağımlılıkları artmaktadır. Sonunda her grup gittikleri ülkenin özelliklerini benimseyecek ve bu özelliklerle döneceklerdir. Bu da kolonileşme devrinin günümüzdeki görüntüsünü (version) oluşturmaktadır. Almanya'ya, Hollanda'ya, İsveç'e ve Avusturalya'ya giden işçilerin farklı davranış biçimleri ve değer yargılarıyla geleceklerini düşünmek bir varsayım olmasa gerektir. Dolayısıyla Türkiye'deki toplumsal kuramlar da durmadan yayılan bu kişilerin gereksinimlerini karşılayacak biçimde düzenlenebilecektir. Bu zorunluluğun toplumsal değişmeyi hızlandırdığı açıktır. Giderek ilkel ekonomik ve siyasal koşullar daha karmaşıklaşmakta, ilkellik yenilmekte, sınırlar zorlanmaktadır. Konunun olumsuz yanları; çekilen acılar, yitirilen değerler bu hızlı değişmenin kaçınılmaz özverileridir.

Şimdiye dek yabancı ülkelerde çalışan işçilerin durumu Türk yazınında bir **bozgun** şeklinde yansıtılıyordu. Bir çok yazar, örneğin Bekir Yıldız, Füruzan, Dursun Akçam, konuyu bir bozuk düzen sorunu olarak gördüklerinden, bir **başkaldırı** yazını sergilediler. Oldukça başarılı örnekleri yanında zaman zaman duygusallığa kaçan yargılardan kendilerini kurtaramayan bu yazarlar dışarda çalışan işçilerin gelecekte oynayacakları rolü ve başarma konusundaki hırslarını neredeyse hiç hesaba katmadılar. Örneğin Bekir Yıldız «Ekmekle Körebe Oynayanlar» adlı öyküsünde:

> «Bu benim sınıfımın kaderi. Köleydim ben. Nasıl bir köle ama? Toprağından zorla sökülüp gemilere kırbaç, silah gücüyle doldurulup kiloyla satılan bir köle mi? Toprağında, kendi efendilerinin zulmünden kaçmak zorunda olan azap mıydım? Yoksa, pek çok sorunu, ülkemde çözümlemek varken, işin kolayına kaçan bir yanaşma mıydım? Hangisi olursa olsun, ekmekle körebe oynayan bir soydan, daha doğrusu bir ulustan geldiğim, gerçekti ama.»[11]

Bu duygularla yola çıktığında Bekir Yıldız duygusallığın ötesinde berisinde kalan yaklaşımlarla saptadığı gerçekleri değerlendirmekte yetersiz kalmaktadır. **Alman Ekmeği** adlı öykü kitabında ele aldığı konular okuyucuyu şaşırtmakla birlikte, daha çok işlediği konulara yabancılaştırmaktadır. Bir Alman işçisinin (Müller) yoz aile ve iş ilişkilerinden yola çıkarak, öyküleri anlatan kişi ile Müller arasındaki neye dayandığı belli olmayan garip arkadaşlık ilişkisini anlatarak, Almanların yergisini ve Türk işçilerinin ağıtını yazmaktadır. Bütün öykülerinde olduğu gibi Almanya konusunda yazdığı öykülerin de okuyucuda bir «şok» etkisi yaratmasını istediğinden, gerçekleri çoğu kez saptırmaktadır. Almanlar kendilerine «pis» dedi diye kardeşini çamaşır makinesinde yıkamaya kalkıp ölümüne neden olan küçük Narin'in öyküsü «Demir Bebek»[12], ya da iki Türk işçisinin cinsel gücünü karısına doğum günü armağanı olarak veren işverenin öyküsü «Maria Otuz İki Yaşında»[13] bu tip kaygılarla yazılmış nesnellikten uzak düşlemlerdir (fantasy) ve yazarın bunları **olağan** bir havada an-

---

11 Bekir Yıldız. «Ekmekle Körebe Oynayanlar», **Alman Ekmeği.** Cem Yayınevi İstanbul, 1974. s. 8.

12 Bekir Yıldız, «Demir Bebek», **Demir Bebek.** Cem Yayınevi, İstanbul, 1979. s. 7 - 16.

13 Bekir Yıldız. «Maria Otuz İki Yaşında», **Beyaz Türkü,** Cem Yayınevi, İstanbul, 1978. s. 49 - 56.

latması, ulusal değerlerde genellemeler yapma eğilimi göstermesi öykülerinin olumsuz yanıdır.

Dursun Akçam **Altta Kalanlar** adlı kitabına Türk işçilerini Almanya'nın zencileri olarak tanımlayarak —aslında bu tanım bir işçinin konuşmasında yer almaktadır— girmekte, «Almanya'nın paryaları» başlığıyla konu sürdürülmekte ve kitapta yer alan hemen bütün söyleşilerde ya da mektuplarda bu tanım bir «leit motif» gibi kullanılmaktadır. Sorunlar irdelenirken, konu yine gelip köleliğe[14] dayanmakta ve yazar, geri dönmek istemeyen işçilerin bulunduğunu kendi ağızlarından itiraf etmekle birlikte, konuştuğu bütün işçileri yakınmaya neredeyse zorlamakta, örneklerini hep bedensel ve ruhsal yönden sağlıksız bireylerden seçmektedir.

Füruzan'ın **Yeni Konuklar** adlı «inceleme»si de okuyucunun duygularını çoğu kez saptırmaktadır.

> «Şimdi Almanya'nın yarısında halk hiçbir zaman evine sahip olamadığı için, konukluğu başkalarının üzerine yıkarak kendi konukluğunu gizlemeğe çalışıyor. Ve kendisine karşı ne kadar iyi ev sahibeliği edebilmişse, konuklarına karşı da ancak o kadar iyi olabiliyor. Kendi topraklarının sahibi olamayışının getirdiği yabancılıkla, hem kendisine hem konuklarına karşı acımasız.»[15]

Aslında gerçekten **acımasız** olan şey dilini, geleneklerini bilmedikleri bir ülkede yeni toplumsal ve ekonomik olanaklar aramağa gitmek cesaretini gösteren bu insanlara yakıştırılan onur kırıcı tanımlamalardır. Türk işçileri her şeyden önce bir çok güçlükleri göze alarak yola çıkmışlar, kendi ülkelerindeki olanaklarla yetinmek istemedikleri için bir serüvene atılmışlardır. Vatanlarındaki mutsuzlukları ve doyumsuzlukları onları bir çok şeyi yadsımaya götürmüş, bir bağımsızlık hareketi başlatmışlar ve anavatana duydukları güvensizlik ve hoşnutsuzlukla eyleme geçmişlerdir. Gittikleri ülkelerde yer bulabildikleri sürece de akın akın gitmeğe devam edecekleri açıktır. Karşılaştıkları güçlükler, özellikle o ülke halkı ile aralarındaki iletişim kopukluğu onları korkutmamakta ve yıldırmamaktadır. Nitekim, Almanya'da, ikinci bir kuşak yetişmektedir ve onlar kendilerine neden acınılması gereken kişiler olarak bakılması gerektiğini anlayamamaktadırlar.

---

14 Dursun Akçam, **Altta Kalanlar**. Milliyet Yayınları, 1979. s. 91.
15 Füruzan. **Yeni Konuklar**. Bilgi Yayınevi, Ankara, 1977. s. 476.

Onlar, dillerini öğrendikçe, geleneklerini ve değerlerini kavradıkça, gittikleri ülkede her geçen gün biraz daha rahatlamakta ve dönmeyi hiç istememektedirler.[16]

Aslında bir çok yazar bu gerçekleri görmekte gecikmemiştir. Örneğin Necati Tosuner **Sancı.. Sancı...** adlı romanında bize hiç de yabancı olmayan bir Almanya ve bizden hiç de farklı olmayan Almanlar çizmektedir. Onun Almanları ülkelerinde çalışmağa gelen yabancı işçileri sıkıp posasını çıkarmak isteyen sadist ruhlu insanlardan çok, sorunları olan, insanca yaklaşımları esirgemeyen, korkan, umutsuzluğa düşen, Türklere yardım edip onlardan yardım isteyen kişilerdir. Necati Tosuner'in gerek gençliği, gerekse ulusculuk ölçüleri tanımayan egosu bu gerçekleri görüp kabul etmesini kolaylaştırmış, dolayısıyla «Almanya öykülerinde yeni bir tavır görülmüştür.[17]

Aysel Özakın'ın **Gurbet Yavrum** adlı romanı ise ülkeden kopan Türk işçilerini ideolojik bir sorun olarak incelerken, ille de yakınmak gerekmediğini gösteren sağlıklı bir yaklaşımdır. **Gurbet Yavrum**'da Türkiye'nin aşağı yukarı elli yıllık bir panaroması yansıtılmaktadır. Toplumumuzun bu süre içinde geçirdiği bütün çalkantıları yaşayan kişi, baba, doğuda katı, feodal bir düzenin yıkılmasıyla, Urfa'da bir ağa oğlu olmanın refahı ve bolluğundan, İzmir'de bir otel katipliğine ve oradan da Kanada'da işçi olmaya değin geçirdiği değişikliklerle Türkiye ve Türk toplumunun bir özgeçmişini vermektedir. Aysel Özakın'ın romanı yalnızca başarı ve kazanç değil aynı zamanda entellektüel bir arayış içinde olan bir adamın çağdaşlaşma konusunda verdiği bir savaşımdır. Simgesel bir boyutta Türk toplumunun geçirmekte olduğu ekonomik, toplumsal ve siyasal aşamaları sergilemektedir. Yazarın teknik başarısı iki ayrı yerleştirme (setting) kullanarak Kanada'dan Türkiye'nin geçmişi ve geleceğine bakması, bireysel düzeyde ve toplumsal düzeyde verilen kavgaları eleştirmeğe yönelmesidir. Bu çerçeve içinde de yabancı ülkelere giden işçilerin kararı bilinçli, başarmak ve elde etmek hırsı ile dolu, korkusuz bir ileri kol, öncü hareketi şeklinde biçimlenmektedir. Romanda konu edilen ailenin doğudan İzmir'e gelişlerinde yaptıkları gece-

---

16 Yusuf Ziya Bahadanlı'nın «Haçça Büyüdü Hatiş Oldu», Yeni Dünya Yayınları, İstanbul, 1978. ss. 9 - 29 adlı öyküsü Almanya'da yetişen genç Türk kızının Türk toplumuna, gelenek ve aile yapısına yabancılaşmasını yine cömert bir duygusallıkla sergilemektedir.

17 Necati Tosuner, **Sancı.. Sancı...** Derinlik Yayınları, İstanbul, 1977.

kondu nasıl umut dolu bir hareketlilik ise Kanada'ya yöneime de ürkek, ezik, çekingen ve kaderci olmaktan uzaktır:

> «... Dağı görür görmez «Burası tam bize göre» dedim. Zorluklarını, susuzluğunu, tehlikelerini önemsemedim. Taptaze doğa beni büyüledi. Dinlendirici göründü. Yazarlık heveslerim de hala sürüyordu. Sizleri de düşündüğüm gibi yetiştirebilirdim. Dağın dibindeki ince toprak yolda yürürken içim umutla doluydu.[18]

diyen baba İzmir'de gecekondusunu kurarken verdiği savaşımı Kanada'da vermekte ve —roman boyunca yalnızca insan olarak değil, kadın olarak da bilinçli, bağımsız ve atılımlı yetiştiğini gördüğümüz— kızı kendisini ziyaret etmektedir. Yazarın yansıttığı biçimde hal belki dayanılması zor güçlüklerle doludur, fakat gelecek hiç olmazsa çocukları açısından başarılar vaadetmektedir.

Türk işçilerinin yabancı ülkelerdeki deneyimleri elbette ki cömert bir doğa ve sınırsız kaynaklarla karşılaşan Amerikan öncülerinin deneyimlerinden daha yıpratıcı ve daha mutsuz olaylarla doludur. Fakat daha korkak, daha yılgın değildir ve Türk yazınında bir «bozgun» şeklinde yansıtılması, gittikleri ülkelerde fiziksel ve ruhsal yönden her gün biraz daha rahatladıklarını gözlediğimiz işçilerimiz açısından haksızlık olacaktır.

---

18 Aysel Özakın. **Gurbet Yavrum.** E Yayınları, İstanbul, 1975. s. 91.

GÜNEYLİ HEMŞERİLER WILLIAM FAULKNER İLE YAŞAR KEMAL

Prof. Dr. Necla **AYTÜR***

Yaşar Kemal kendisini etkileyen yazarlar sorulduğunda son yıllarda William Faulkner'dan söz edip onun da kendi gibi Çukurova'nın yerlisi olduğunu söylüyor. Anlatmak istediği her ikisinin de evrensel anlamlarla yüklü, ancak yine de çarpıcı yerel nitelikler taşıyan romanlar yazmaları olmalı. Oysa bu iki yazarın **Döşeğimde Ölürken** ile **Ölmez Otu** romanlarındaki mitoslarla ilgili imgeleri incelersek yaratılan dünyalar arasında, güneyi betimlemek, benzer anlatım yöntemleri kullanmak ve anlamın iletilmesinde dile büyük ağırlık tanımak gibi yüzeysel benzerliklerden öteye giden, yapısal bir yakınlık olduğunu görüyoruz. Bu köklü benzerlik her iki yazarın gerçekliğe yaklaşımı ile sıkı sıkıya bağıntılı. Biliyoruz ki hem Faulkner hem de Yaşar Kemal romanlarında yarattıkları dünyaların dış görünümlerini büyük bir canlılıkla çizebilmişlerdir. Her ikisinin güneyi de tarihi ile, coğrafyası ile, insanları ile inandırıcı, «gerçek» birer dünyadır. Ancak, yine de bu iki yazarı gerçekçi olarak niteleyemiyoruz. Bunu yapabilmek için ya gerçekçiliğin kapsamını çok genişletmek, ya da bu yazarların yapıtlarında önemli bir öğe olan gerçek - dışının varlığını görmezden gelmek gerekir. Oysa, gerçek dışı öğeler olan düş, hayal, mitos ve efsane Willam Faulkner ile Yaşar Kemal'in romanlarında birbirleriyle ve gerçeklikle iç içedir. İkisi de gerçekliğe yaklaşımlarında ortak bir yöntemle mitoslarla ilgili imge, simge ve davranış biçimlerini kullanmış, dahası bunlara alışılanın karşıtı anlamlar kazandırarak gerçekliğin asal öğeleri haline getirmişlerdir.

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

Döşeğimde Ölürken'le **Ölmez Otu**'ndaki mitos imgeleri Northrop Frye'ın **Theory of Myths**'de **demonic** (şeytanî) olarak tanımladığı dünyanın imgelerine benzer. Frye'a göre mitoslarda birbirine karşıt iki dünya belirir. Bunlardan biri kişinin kendisi için düşlediği, erişmek istediği dünya, öteki ise kaçmak ve sakınmak istediği dünyadır. Birinciyi **apocalyptic** (kutsal), ikinciyi ise **demonic** olarak niteleyen Frye, her iki dünyada da beş ayrı varlık dizisi sıralayarak bunların mitoslarda beliren niteliklerini saptamıştır. Birincideki tanrı, insan, hayvan, bitki ve nesnelerden oluşan dünyalar, iyi, güzel, uyumlu olarak düşündüğümüz ne varsa hepsini içerirken, aynı dünyalar ikinci ve şeytanî görünüm içinde karabasanları, acıyı ve kargaşayı içerirler. Frye'a göre bu, dünyanın insanın hayal gücü ile işlenip biçimlendirilmeden önceki halidir.[1] Burada tanrı ya ilgisizdir ya da kötüdür. Toplum moleküller arasındaki gerilime benzer sürekli bir gerilim içindedir; karşıt uçlardaki bireylerin oluşturduğu elektrik alanını andıran bir yerdir. Uçlardan birinde zorba bir önder, ötekinde toplumu güçlendirmek için kurban edilmesi gereken **pharmakos** bulunur. Hayvanlar kutsal dünyanın kuzusu ile kumrusunun yerine geçen uğursuz, kötü hayvanlar, yırtıcı kuşlardır. Bitkiler dünyasında cennet bahçesinin yerini yabanıl topraklar, sel altında kalmış, ya da ağır iş gerektiren tarlalar; nesneler dünyasında ise billur köşklerin, görkemli sarayların yerini, çöller, kayalar, kent, savaş, zindan ve akıl hastanesi almıştır.

Döşeğimde Ölürken'le **Ölmez Otu**'nda yaratılan mitos dünyaları şeytanî dünyanın bütün bu simgeleri ile donanmıştır. Dinsel imge ve simgeler her iki yapıtta da bol kullanıldığı halde bunların dinsel içerikleri ile ilişkileri ya raslantıya dayanır, ya da ancak uyandırdıkları karşıt çağrışımlarda ortaya çıkar. Sergilenen yaşam tümüyle ahlâk dışı bir olgu, insanlıktan uzak, akıl almaz, şiddet dolu bir yaşamdır. Tanrısal güç yerini doğanın güçlerine bırakmıştır ve bunlar «teknolojide ilerlememiş bir toplum için karşı koyulmaz büyüklükte, insana gözdağı veren, bilinçsiz güçlerdir.»[2] **Döşeğimde Ölürken**'de Bundren'lar dinsel inançları güçlü bir çevrede yaşarlar. Ancak, Addie'yi gömmek için ailenin göze aldığı çetin yolculuğun hiçbir aşamasında Tanrı'nın doğrudan işe karıştığı görülmez. Bununla birlikte Hıristiyanlıkta çile simgeleri olan sel (tufan) ve ateşle denenme belirgin bir biçimde kullanılır. Yalnız, dinsel anlamda çile, çektirdiği acıyla insanı ba-

1 Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**, Princeton: Princeton University Press, 1957, s. 147.

ğışlanmaya götüren bir yol olduğu halde, romanda bağışlanmanın gerçekleştiğini gösteren bir belirti yoktur. Ne sel, ne de yangın Addie'nin kokuşmuş ölüsünü ortadan kaldırmaz. O halde su ile ateşe Hıristiyan mitosundaki beklentilerine uyan anlamlar yüklenmemiştir. Tam tersine, Bundren'ların her gün savaşmak zorunda kaldıkları güçler doğanın zorlu ve bilinçsiz güçleri olarak tanımlanan su ve ateştir. İncil'deki gibi Tanrı'nın buyruğuna boyun eğmezler. Su bu romanda arındırıcı gücünü yitirmiş, kokuşmayı hızlandıran bir öğe olmuştur; ateş cezalandırılmayı hak etmeyen iyi yürekli bir çiftçinin yıkımına neden olan bir kırandır.

Döşeğimde Ölürken'de İsa da sık sık anımsanır. Ancak, İsa imgesinin uyandırdığı çağrışımlar ya gelişi güzeldir, tutarlı bir anlamları yoktur, ya da dinsel mitosun beklentilerine taban tabana ters düşerler. Bundren'ların üç büyük oğlan çocuğunun da İsa'yı anımsatan yönleri bulunur. İsa gibi marangozluk mesleğini seçen Cash, onun gibi acıya dayanıklı, onun gibi özgecidir. Ancak, Cash aynı zamanda hayal gücü olmayan, sınırlı bir insandır. Acıya dayanması, romandaki yansız kişilerden Dr. Peabody'ye göre, budalalıktan ileri gelmektedir. İkinci oğlan, Darl, başkalarının aklından geçeni okuyan, uzak yerlerde olanları ve geleceği görebilen bir kişidir. Romanın sonunda ailece kurban edilmesi İsa'yı akla getirir. Ancak Darl üstün yetisini ailesini uyarmak, ya da onları korumak için değil, kız kardeşi ile erkek kardeşine eziyet etmek için kullanır. Annesinin kokuşan ölüsünden kurtulmak için delice bir iş yaparak konuksever bir çiftçinin bir yıllık emeğinin ürününü yakar. Ailenin onu kurban etmesi bir yandan Hıristiyan mitosu ile ilgili çağrışımlara yol açarken bir yandan da inandırıcıdır, çünkü insanlar düşüncelerini bilen, kendilerinden üstün birinin varlığına katlanamazlar. Bu olay mantığa da uygundur, çünkü Darl delidir ve bir yere kapatılması gerekmektedir. Böylece Darl İsa'ya hem benzer, hem de benzemez. Onun öyküsü Faulkner'ın mitosdaki yaşantıyı gerçek yaşantıya uygularken nasıl değiştirdiğini gösteren iyi bir örnektir.

Gerçek babası bir din adamı olan üçüncü oğlan, Jewel da yer yer İsa'yı anımsatır. Annesi onu bir komşusuna anlatırken Tanrı'ya övgü sözcükler kullandığından, kadın yanılarak Addie'nin İsa'dan söz ettiğini sanır. Gerçekten de Jewel bir anlamda «kurtarıcı»dır; annesinin ölüsünü selden ve yangından kurtarır. Ancak

2 Aynı.

Jewel'ın İsa'nınkilere hiç uymayan nitelikleri de vardır: Ağzı bozuk dik başlı bir oğlandır. Çabucak kafası kızar, düşünmeden eyleme geçer; şiddete başvurmaktan hoşlanır.

Kimi yönleri ile İsa'yı andıran, ancak başka yönleri ile onun tam karşıtı olan bir de kütük vardır romanda. Bu kütük sele kapılıp hızla ilerlerken tabutu taşıyan arabaya yaklaşınca, birden ayağa kalkar, İsa gibi suyun üstünde yürüyerek gelir, bir vuruşta tabutu devirerek sulara gömülmesine neden olur. İsa gibi umut ve kurtuluş değil, umutsuzluk ve yıkıntı getirir. Sözü edilen tüm bu dinsel imgelerin ortak yanı, bizde uyandırdıkları beklentilerle metindeki bağlamları içinde ortaya çıkan çağrışımlarının birbirine uymaması, kimi zaman bunların birbirinin tam karşıtı olmasıdır. Söylenenle anlatılmak istenen arasındaki bu karşıtlık romanın tümünün bir tersinme (ironi) boyutu kazanmasını sağlar.

Ölmez Otu'nda da ortalıkta kutsal bir güç yoktur. Tanrı ne Meryemce'nin yaşam savaşı verdiği ıssız köyde, ne de köylülerin şeytanî bir dünyanın güçleri ile boğuştuğu Çukurova'da kendini belli eder. Yine de çok ve tek tanrılı dinlerden alınan imgelerle sağlam bir dinsel taban örülmüştür. Balık, ateş, su, sel ve gökten yağan ışık seli gibi kutsal imgeler kullanılır. Ancak bunlar romandaki bağlamları içinde karşıt anlamlar kazanarak, bolluk, arınma ve bağışlanma yerine, kıtlık, yıkım, açlık ve ölüm getirirler. Örneğin, gökten inen ışığı «Köroğlu» efsanesinde mitosun beklentilerine uygun olarak kullanan Yaşar Kemal onu Tanrı'nın seçkin kulu Köroğlu'nun üstüne yağdırır. Oysa, **Yer Demir Gök Bakır**'da evinin üstüne ışık yağan Taşbaş zavallı bir kişidir. Ortalıkta görünmediği sürece onu ermiş sayan köylüler üzerindeki etkisi büyüktür. Ancak, bir Çukurova'da pamuk toplayan köylüsünün arasında beliriverince iş değişir. Köylüler, Taşbaş'ın kılığına girmiş bir düzmeci olduğunu söyleyerek onunla alay eder, onu aşağılamak için ellerinden geleni yaparlar. Ta ki Taşbaş iyice ezilip yok olana dek. Bu gerçekleştikten sonra köylü yokluğunda yeniden ona tapmaya hazırdır. Bu olayda psikolojik bir gereksinmenin doğurduğu ortak bir ermiş hayalinin mitosa dönüşmesi ile bu mitosun halkın ortak yaşantısını değiştirecek güçte bir etkinlik kazanması süreci yaşanır. Taşbaş'ın köylülerce kurban edilmesi Hıristiyanlıktan önceki çeşitli mitoslarda çok görülen ermişin öldürülmesi olayını akla getirir. Ancak, **Döşeğimde Ölürken**'de olduğu gibi burada da mitos beklentilerine uymayan noktalar vardır. Doğa üstü gücü olmayan Taşbaş üstelik çaresiz bir

insandır; evinin üstüne ışık yağmadan önce her şeyi oldukça iyi anladığı halde, ışık yağınca birden gözleri kamaşır. Işık ona aydınlanma ve mutluluk değil, karanlık, yıkım ve ölüm getirir. **Ölmez Otu**'nda yaşama katlanamayarak ırmakta kendini boğan Taşbaş'ın ölüm anında gökten ışık falan inmez. Onun yerine sudan çıkarılan cesedin sımsıkı göğsüne bastırdığı naylon torba içindeki kibritler vardır. Öbür dünyaya yanında götürmek istediği bu kibritleri ona bir çocuk armağan etmiştir. Böylece insan sevgisi ve dayanışmanın simgesi haline gelen zayıf kibrit alevinin yıkıntı ve ölümden başka bir şey getirmeyen kutsal ışıktan daha aydınlatıcı olduğu düşüncesi vurgulanır.

Döşeğimde Ölürken'le **Ölmez Otu**'ndaki toplumsal yaşamın betimlenmesinde de mitoslardan alınma örneklerden büyük ölçüde yararlanılmıştır. Her iki romanda da kişiler genellikle bencildir. Toplumun dağılmasını önleyen güç, bir ölçüde, kişilerdeki topluma bağlılık duygusu olmakla birlikte, bireylerin toplumsal yaşamı sürdürmelerinin asıl nedeni kişisel çıkarlarının toplulukta daha iyi korunmasıdır. Annelerinin cenazesini Jefferson'a götürebilmek için bir arada kalmak zorunda olan Bundren ailesinin bireyleri bu yolculuğun gerçekleşmesini çeşitli nedenlerle isterler. Bu nedenlerden kimi ortak çıkarlarla ilintilidir : Yabancılara karşı ailenin onurunun korunması gibi. Ancak, Bundren'ların her biri kişisel nedenlerle de kente gitmek ister. Baba kentten nazır bir takım diş almak amacındadır. Genç kız bir kaza sonucu edindiği çocuğunu düşürmek için ilaç arayacaktır. Küçük oğlan daha önce camekânlarda gördüğü elektrikli trene yeniden bakacaktır. Darl'ın ailedeki bireylerin onlardan beklediği gibi davranıp davranamayacaklarını izlemekten hoşlandığı bellidir. İyi niyetli Cash bile kentten radyo satın almayı kurmaktadır. Yalnızca Jewel'ın annesini gömmekten başka amacı yoktur. O da kendisine eziyet eden kardeşi Darl'dan kurtulmak fırsatını bulunca hemen bundan yararlanır. Yolculuk sırasında aileyi bir arada tutan etmenlerin yanında onların dağılmasını sağlayabilecek etmenler de vardır. Grup bireylerin birbirine doğru ve birbirinden uzağa itilip çekilmeleri ile sürekli bir gerilim içinde yol alır. Bundren'lar dingin bir grup değil, sürekli devinen çalkantılı bir topluluktur. Ailenin her an dağılma tehlikesi ile karşı karşıya bulunması öykünün heyecan yaratan yönlerinden biridir.

Toplumun küçük bir örneği olan bu bireylerin oynadığı çeşitli rollerin de ya şeytanî dünyanın mitos kişilerinin oynadığı rollere uyduğu, ya da bireylerin kutsal mitoslardan alınan örneklerinin ters çevrilmiş kopyaları olduğu görülür. Bundren grubu-

nun bir ucunda önder rolünü paylaşan iki kişi vardır: Anse ve Jewel. Karşıt uçta kurban rolünde Darl bulunur. Ailenin gerçek başı olması gereken Anse çoğu zaman edilgin bir gözlemci gibi davranır. Yasadışı bir birleşmenin çocuğu olan Jewel şeytanî dünyanın zorba önderlerini andıran anlaşılmaz, acımasız, asık suratlı, hiç sapmadan amacına doğru dümdüz ilerleyen biridir. Çok konuşmadan, çevresindekileri itip kakarak, onların istediği yönde ilerlemelerini sağlar. Bu hali ile ailenin itici gücü onda toplanmıştır. Jewel'ın destan kahramanlarının insanüstü güçlerine benzeyen yenilmez bir gücü vardır. Son kertede bencil olan Jewel'la Anse'ın öncülüğünde ailenin ortak istemi belirir ve yolculuk her türlü engele karşın sürer gider.

Karşıt uçtaki Darl'ın kişiliğinde ise kahraman ve kurban rolleri birbiri ile örtüşür. Darl bir anlamda ailenin ölümle alt-üst olan düzeninin yerine gelmesi için verilmesi gereken kurbandır; bir anlamda da romanın baş kişisi olarak görülebilir. Monologların çoğunu o söylediği için olup bitenler genellikle onun bilincinde yaşanır. Romanın dış olay örgüsündeki gelişme nasıl Addie'nin uzayan cenaze töreninin tamamlanmasına doğru yönelmişse, iç olay örgüsündeki gelişme de Darl'ın zihnini çözülmesi, deliliğinin su yüzüne çıkması olayına doğru yönelmiştir. Kurban ve kahraman rollerinin örtüşmesi romanın tersinme biçimine uygundur.

Ölmez Otu'nda da toplum ve kişiler mitoslardaki örneklerinin çarpıtılmış ya da ters yüz edilmiş çağrışımları ile belirlenir. Burada da kişiler topluma gönülsüzce bağlıdırlar. Bir arada kalmalarını sağlayan ortak çıkarlara karşın, her an birbirlerinin üstüne atlamaya hazır, düşmanca bir tutum içindedirler. Uzunca Ali Çukurova'ya annesini yanına almadan gelince, yaşlı kadının yürüyemediği için çokça yiyecekle birlikte köyde bırakıldığını düşünmek doğal olduğu halde, köylüler oğlunun onu öldürdüğüne inanmayı yeğlerler. Hemen köyce varsayımlar ileri sürülmeye başlar. Uzunca Ali'yi bu işi yaparken gördüğünü söyleyenler çıkar. O sırada başka bir cinayet için soruşturma yapan yetkililere de aynı şeyleri gerçekmiş gibi anlatırlar. Bu olayda olduğu gibi başka olaylarda da köylüyü bir arada tutan ortak çıkar kadar güçlü bir nefret duygusudur.

Ölmez Otu'ndaki önderlik rolü de iki ayrı kişi arasında bölünmüştür: Bunlar Muhtar Sefer'le, ermiş Taşbaşoğlu'dur. Köylüler köyün resmi başı olan Sefer'in dediğinden çıkmazlar. Ancak, ne üç karısı ve çocukları, ne de köyden hiç kimse onunla ko-

nuşmaz. Çünkü o Taşbaşoğlu'nu ele vermiş, Taşbaş da köylüye onunla konuşmayı yasaklamıştır. Sefer mitosların zorba önderlerine benzer. Jewel gibi o da acımasız ve anlaşılmaz bir insandır; hep asık suratlı gezer; kurnaz ve kıyıcıdır. Köylülerce hiç sevilmez ama boyun eğilir. Köyün ruhanî önderi Taşbaşoğlu'nun da köylü üzerindeki gücü oldukça büyüktür. Köylülerin umut ve beklentilerini simgeleyen Taşbaş hem sevilen hem de korku duyulan bir tanrı gibidir. Köylünün sonunda onu canından bezdirmesi kimi mitoslardaki tanrı-kralın yerine yenisini geçirmek üzere öldürülmesini anımsatır. Taşbaş'ın kişiliğinde önder ve kurban rolleri örtüşür.

Ölmez Otu'nun baş kişisi ise tipik bir küçük adam olan Memidik'tir. Memidik destan kahramanlarını değil, masal kahramanlarını andıran ufak tefek, yoksul, yüreksiz bir halk çocuğudur. Önemli ve zor bir görevi üstlenmiştir. Sevdiği kıza kavuşmadan önce düşmanı Sefer'i öldürüp erkekliğini kanıtlayacaktır. Gece karanlığında kendisine bir dev kadar kocaman görünen Sefer'i korku dolu yüreği ile izler durur. Yine de belirli aşamalardan geçerek masallardaki gibi amacına ulaşır. Tehlikeli yolculuk, yanılgı, düşmanla savaşım, kesin yengi ve yücelme Memidik'in öyküsünün başlıca adımlarını oluşturur. Yalnız masal düzeni önemli bir değişikliğe uğramıştır. Çünkü düşman Memidik'le sevdiği kızın birleşmesini engelleyen bir canavar, kızı sevdiğine vermeyen kıskanç bir erkek akraba, ya da onu elde etmek isteyen varlıklı bir rakip değildir. Memidik'in düşmanlığının nedenleri çok başka ve kişiseldir. Dolantının tek nedeni oğlanın evlenmeden önce düşmanını öldürmeye and içmiş olmasıdır. Ayrıca, Memidik, Sefer'i öldürmeden Zaliha ile birleşir. Kızın zoru ile bu işe razı olan delikanlı yine de Sefer'i öldürmeden evlenmeye yanaşmaz. Böylece dolantı gerçek bir engelden değil, tümüyle psikolojik bir engelden kaynaklanmaktadır. Memidik'in öyküsü evlenip muradına ermekle sonuçlanmaz. Onu şeytanî dünyanın önemli bir öğesi olan cezaevinde bırakırız. Ancak hem yaptığı iş nedeni ile toplumun gözünde yücelmiştir, hem de sevdiği kız onu bekleyecektir.

Döşeğimde Ölürken'le **Ölmez Otu**'nda hayvanların oluşturduğu dünya da şeytanî dünyanın olumsuz çağrışımlarını uyandıran imgelerle donatılmıştır. Bunlardan en belirgin olanları kuş, at ve balıktır. Her iki romanda da kokuşan ölüyü izleyen yırtıcı kuşlar bulunur. Bunlar ölümle bozulan düzeni kendi bildiğince yerine getirmeye çalışan kişilerin, Vardaman'la Memidik'in, düşmanıdırlar. Yırtıcı kuşların sürekli izleyişi düzenin yerine gelme-

sini önleyecek bir uğursuzluğun, zorlu ve sürekli bir tehlikenin belirtisidir. Her iki romanda da kullanılan bir başka mitos imgesi attır. Efsanenin büyülü beyaz ati **Döşeğimde Ölürken**'de Jewel'ın yarı evcilleşmiş benekli atına dönüşmüştür. Üstün bir güce sahip olan bu hayvanın içinde sanki bir şeytan gizlidir. Yaşar Kemal ise mitos öğesini vurgulamak için büyülü üç sayısından da yararlanmış, üç beyaz elbiseli adamı, biri kır, biri doru, biri al, üç çıplak ata bindirmiştir. Bu atların geliş - gidişleri onların kendi peşinde olduğunu sanan Memidik'çe öyle büyük bir heyecanla izlenir ki, gerçek değil de hayal ürünü oldukları duygusu uyanır kimi zaman. İki romanda da kullanılan bir başka hayvan imgesi balıktır. Balığın alışılmış olumlu çağrışımlarını ters çeviren yazarlar bu imgeye, şeytanî dünyaya uyan, ölümle ilgili anlamlar kazandırırlar. **Döşeğimde Ölürken**'de Vardaman henüz mantığın sınırlarını tanımayan çocuk bilinci ile kişisel bir mitos yaratır: değil mi ki o tam annesi ölürken bir balık tutmuştur, o halde şimdi annesi bu balıktır, o tabuttaki şey annesi değildir. Vardaman balığın parçalanıp yenildiğini öğrenince büyük bir öfke ve evecenlik içinde balığın bir zamanlar var olduğunu gören tanıklar bulmaya çalışır. Yoksa annesinin hâlâ var olduğuna kendisi de inanamayacaktır. Çünkü kokuşan ölü ve üzerinde dolanan yırtıcı kuşlar ölümün hayvanlar için neyse insanlar için de aynı şey olduğunu kanıtlamaktadır. **Ölmez Otu**'nda balık imgesi yine ölüm kavramı ile ilintili olarak kullanılmıştır. Memidik'in derede ağacın kökünü bağladığı ölüyü önce üstüne üşüşen balıklar didikler. Böylece balık imgesinin alışılmış çağrışımları olan yaşam, bereket, bolluk bu romanlarda ölüm, dağılma ve yok olmaya dönüşmüştür. **Ölmez Otu**'nda olumsuz çağrışımları olan başka hayvanlar da vardır. Sivrisinekler gündüzkü ağır, işten bitkin, uyumaya çalışan köylülerde dirlik bırakmadıkları gibi sıtmanın korkunç nöbetlerini de getirirler. Yaşar Kemal yerel adlarını vererek çeşitli başka sineklerden de söz eder. Kelebekler bile bu romanda alışılmış çağrışımları olan güzellik ve saflıkla değil, ölüm ve dağılma ile ilintilidir.

Her iki romanın da bitki örtüleri, hayvanları gibi, olumsuz çağrışımlar uyandırmak üzere düzenlenmiştir. Şeytanî dünyanın en belirgin özelliklerinden biri olan selden yıkıntıya uğramış topraklar **Döşeğimde Ölürken**'de Bundren'ların çevresini almıştır. Aile selin bitki örtüsünde yaptığı yıkıntıdan kurtulduğu an kendini çorak kentin içinde bulur. **Ölmez Otu**'ndaki pamuk tarlaları da mevsimsiz yağmurlarla sel altında kalır. Zaten tarlalar daha çok pamuk işçiliğinin tinsel ve nesnel güçlükleri ve işçiler-

den beklenen insanüstü çaba açısından ele alınmıştır. Üçlünün ikinci kitabının adı bu romanlarda betimlenen şeytanî dünyayı çok iyi tanımlar. Çukurova'da herkes için yer demirdir, gök de bakır.

Faulkner'la Yaşar Kemal romanlarının nesnel rünyalarını yaratırken de mitoslardan gelme imgelerin şeytanî olanlarından yararlanırlar. **Döşeğimde ölürken**'de Bundren'lar selin kırsal bölgelerdeki yıkıntısından çıkıp kente geldiklerinde şeytanî dünyanın dolambacını simgeleyen kente girerler. Yabancı sokakları, evleri, düşman, saldırgan ve düzenci insanları ile kent, özlenecek bir yer değildir. Sonunda Bundren'lar annelerini gömerek eve, kendi dünyalarına dönmeye hazırdırlar. Ancak, Darl'ı nesneler dünyasının şeytanî imgelerinden biri olan akıl hastanesinde delilik canavarı ile boğuşmak üzere bırakırlar. **Döşeğimde Ölürken**'deki akıl hastanesine koşut olarak **Ölmez Otu**'nda cezaevi vardır. Bu iki romandan birinin baş kişisini akıl hastanesinde, ötekini cezaevinde bırakmamız yaratılan dünyaların benzer niteliklerini anlamlı bir biçimde belirtmektedir. **Ölmez Otu**'nda şeytanî dünyanın başka nesnel öğeleri de vardır: Meryemce'nin tek başına kaldığı ıssız köy, kavurucu güneşin altında işçiler için gerçek bir cehennem niteliğini taşıyan Çukurova'nın kendisi gibi.

Her iki roman da temelde güldürü yapısında olduğundan az çok mutlu bir sonuca ulaşırlar. **Döşeğimde Ölürken**'de Anse, karısı Addie'ye verdiği sözü bütün güçlüklere karşın tutmuştur. Addie'nin yaşamı sırasında başlıca mutsuzluk nedeni, çözmesi gereken tek düğüm, insanların davranışları ile sözleri arasındaki uçurumdu. Anse'ın sözünü ilk kez davranışları ile doğrulaması, bu nedenle, olay örgüsü için olumlu bir gelişmedir. Ayrıca, güldürü türünün özelliklerine uygun olmak üzere roman bir evlilikle sonuçlanır. Anse Bundren kendine bu kez, hem de sözlerle davranışlar arasındaki uçurumdan tedirgin olmayan, nerede gömüleceği konusunda kafa yormayan bir eş bulmuştur. Cenaze arabası dönüş yolculuğunda düğün arabasına dönüşür. Yine olumlu bir gelişme Dewy Dell'in durumunda görülür. Çocuk düşürme çabaları başarısızlıkla sonuçlanan genç kız bebeğini doğuracaktır. Başka bir deyişle, bu kez, yaşam ölümü yenmiştir.

Bütün bu olumlu gelişmelere karşın Bundren'ların yolculuğunun başarısı tam değildir. Aile olağan yaşamını sürdürmek üzere yine hep birlikte eve dönmektedir ama içlerinden birini kurban vermiştir. Hele Cash'in bir adamın ne zaman deli, ne zaman akıllı olduğunun bilinemeyeceği yolundaki sözleri anımsa-

nırsa Darl'ın boş yere kurban edildiği de düşünülebilir. Kısacası, erişilen mutlu son içinde yaşanan şeytanî dünyanın koşulları ile kısıtlıdır.

Ölmez Otu da olumlu gelişmelerle sonuçlanır. Romanın bitiminde pamuk toplama mevsiminin sonu gelmiş, aldıkları para köylüleri sevindirmiş, rahatlatmıştır. Şimdi artık dağ köylerinin serin ve sağlıklı havasına kavuşabilir, bir süre tasasız yaşayabilirler. Bu olayı önce topluca ırmakta yıkanarak, sonra da saz çalıp oyunlar oynayarak kutlarlar. Ancak, bu başarı çok sınırlı bir başarıdır. Irmaktaki arınmanın uyandırdığı kırsal şükran törenlerinin coşkusu ile ilintili çağrışımlar köylülerin cılız, çıplak bedenleri ve bunları kaplayan sivrisinek ısırıklarının kabuk tutmuş yaralarının iç acısı görünüşü ile dengelenir. Ayrıca köylüler Sefer'in egemenliğinden kurtulmuşlardır, tefeciye olan borçlarını şimdilik ödeyebileceklerdir ama bu düzen içinde ilerdeki mevsimlerin neler getireceği hiç belli olmaz. Hem onlar da Bundren'lar gibi kurban vermişler, Memidik'i cezaevine, Taşbaş'la Koca Halil'i ölüme göndermişlerdir. Bu sonuç hem romandaki tersinmeyi göz önüne serer, hem de Yaşar Kemal'in toplumsal görüşüne ışık tutar: feodal toplumda kendi yazgısını değiştirme gücü yoktur.

RACINE'İ CHARLES MAURON'DAN OKUMAK : RUHÇÖZÜMSEL YAZIN ELEŞTİRİSİNE UYGULAMALI BİR YAKLAŞIM :

Doç. Dr. Tanju İNAL *

XVII. yüzyıl, yetkin Fransız oyun yazarı Jean Racine, XX. yüzyılda bile halâ ününü sürdürüyor, oyunları alışılagelmişin dışında yorumlanıyor. Gelişen insanbilimlerinin (Toplumbilim, Ruhçözüm, Yapısalcılık) de katkısıyla yazın eleştirisinde yeni yorumlar, yeni yaklaşımlar var. «Yeni eleştiri» okura üç ayrı Racine sunarken; anlaşılan Racine'in oyunlarını başucumuzdan, daha doğrusu çalışma masamızdan daha rafa kaldırma zamanının gelmediğini anımsatıyor bize. Gerçekten de bu yeni Racine'ler hemen öyle bir çırpıda anlaşılıverecek nitelikte değil. Oyunlar bilmecemsi değil ama getirilen yorumlar ve bu yorumlar eşliğinde Racine'i yeniden okumak, yazarı başucumuzdan çalışma masasına getirmemizi gerektirecek bilimsellikte.

XX. yüzyılın üç ayrı Racine'i; Goldmann'ın, Barthes'ın, Mauron'un Racine'leri... Sırasıyla yaklaşımlar : toplumbilimci, yapısalcı, ruhçözümcü açıdan.[1]

Racine'in oyunlarını Mauron'la birlikte ruhçözümsel yöntem ışığında okumak; Freud'ün öğretisinden yola çıkan, ancak Freud'ün Dostoievski, Shakespeare, Goethe yorumundan farklı bir yorumla yazınsal yapıtı ele alan Mauron'un ruhçözümsel yaklaşımının uygulama düzlemine çıkmasına yardımcı olacak sanırız.

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

1 Bu konuda bilgi için : Bkz. Lucien Goldmann, **Le Dieu Caché**, Gallimard, Paris, 1956. Roland Barthes, **Sur Racine**, Le Seuil, Paris, 1963 Lucien Goldmann, **Situation de la critiqe racinienne**, l'Arche, Paris, 1971.

Yeni eleştirel yaklaşımlarda Racine'in oyunları, ister toplumbilim, ister yapısalcılık, ister ruhçözüm aracılığı ile çözümlemeye girişilsin, her üç yaklaşım da yazarın Port-Royal ve «Jésuite» lerle çatışmasını gözönünde tutarak, bu çatışmanın onun ruhsal, toplumsal yaşamındaki etkileri ve yazınsal yapıtında yankılanması üzerinde odaklaşır.

Goldmann'a göre, oyunların yazınsal, sanatsal içeriği Racine ve bağlı olduğu sınıfın toplumsal içeriği ile doğrudan bir ilişki içindedir.

Buna karşılık Mauron ise, Racine'in ruhsal durumunun işlediği konularını seçmede belirleyici etken işlevi gördüğünü savlıyor.

Ruhsal içerikle yazınsal içerik arasında koşutluk bulan Mauron, bu içeriklerden ilk çözümleme aşaması olarak ruhçözüme el atmak zorunda kalmıştır. Nitekim bu yapıyı çözümleme sürecinde; toplumsal «nevroz», yasaksevi **(amour incestueux)**, **Oidipus** kompleksi, çift-değerlik **(ambivalence)**, sevi güdüsü **(libido)**, geriye itme **(refoulement)**, yüceltme **(sublimation)**, ben **(ego)**, üst ben **(sur-moi)** gibi olgulardan sözederken Freud'ü iyiden iyiye incelemiş olduğunu kanıtlıyor bize...

Freud'ün Mauron'a etkisi bu yaklaşım ölçütleri açısından belirgindir, ama, Mauron amaç açısından Freud'den ayrılmaktadır. Çünkü o, sanatsal yönelimlerin ruhsal sağaltımından çok,[2] yazarda bilinçsiz olarak bilinç dışına itilmiş olduğuna ve yapıtı koşullandırdığına inandığı öğeleri yapıt aracılığıyla ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır, yani yapıtı metinden yazara, yazardan yine metne yönelen, bir düzlem içinde yargılamaktadır. Yapıtı açıklamada, ruhsal öğeye önem veren Mauron, iççözümleme ardından yaşam öyküsel verileri inceleme gereğini duyuyor. Ne var ki, bu son aşamada yapılan araştırmalar, yapıtın anlaşılmasına katkıdan çok, daha önce yapıtta bulgulanmış kimi izlekleri «doğrulama» ya katkısı olan ikinci derecede bir irdeleme niteliğinde görünüyor.

«İki kişiliğim var benim» diyen Racine, farkına varmadan ruhçözümcü eleştirmenlere kimi ipuçları veriyor sanki. Mauron'da bu olanağı iyi değerlendirmesini bilmiş. «Etin altındaki ke-

2 Bilgi için: Bkz. Sigmond Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, çev. Kâmuran Şipal, Bozak yayınları, İstanbul, 1979.

miği tanılamaya uğraşan radyoskopi aletinin[3]» başında çalışır gibi, yapıttan yapıta değişen ama ortak özellik gösteren yapıyı, yapıtlardan ayrımlamış. Eleştirmene göre yapıtın «kaçınılmaz izleksel içeriği» ni **(fatalité interne)**[4] oluşturan yapı kesinlikle geçmişten, belki de, çocukluktan kaynaklanan önemli bir olgunun sonucu veya «göstergesi».[5] Geçmişte yoğun yaşanılmış, gerilim düzeyi yüksek bir olay, yazarın bilinçdışında **(inconscient)** öylesine bir yer etmiş ki, saplantılardan bir türlü yakasını sıyıramavan Racine «geçmiş saplantısı» nı **(Hantise du passé)** ancak yapıtta bir bütün olarak somut bir biçimde gerçekleştirmiş ve böylelikle çocukluk düşlemlerini **(phantasme)** doyuma ulaştırmış **(sublimation)**. Böylece Mauron'un da belirttiği gibi, yapıt, usun denetimi dışında, bilinçdışı tutkuların, ya da kimi güdülerin yönlendirdiği oyun kişilerinde yazarın kendini tanımasına **(autoconnaissance)**[6] olanak sağlıyor.

Ruhsal ve sanatsal içeriği eşdeğer kılan hangi olgudur? Öncelikle bu sorunun yanıtını vermeğe çalışalım.

Mauron, yapıtı özenle irdeledikten sonra şu savı geliştirir: yapıtta, kişilerin çelişkili eğilimleri, birbiriyle çatışan duyguları aynen çocuğun anne ve babasına karşı beslediği duyguların çatışmasına benzer bir gerilim içinde gelişir. **(Oidipus Kompleksi)** Bu çatışan duygular yapıtta «uyuklama» (latent) dönemini yaşamaktadırlar. Buna göre birinci çözümleme:

Uyuklama dönemindeki çatışmayı **(Oidipus Kompleksini)** yapıtta bulgulamak ve ardından böyle bir yapının, yapıta egemen olmasına neden olan olguyu, yazarın yaşamından bulup çıkartmak. Bunu da Mauron şöyle açıklar: çok küçük yaşta yetim kalan, büyükanne ve teyzesi tarafından koyu, katı, sıkı bir disiplin ve Jansèniste öğreti ile koşullandırılarak Port-Royal'e verilen Racine, burada aldığı bu öğretiyi benimsemiş, üstelik savunuculuğunu yapmış olmasına karşın, zaman zaman daha özgür, içinden gelen sanatsal coşkuyu daha bir rahatlıkla geliştirebileceği dünyasal **(mondain)** yaşama özlemine kapılmış, yasak nesneye **(Inceste)** tiyatroya yönelmiştir. Bu nedenle de gerilimli ruhsal bir yapıya sahip olmuştur. Racine'deki bu kişisel gerilim, Jansé-

3 Charles Mauron, **L'inconscient dans l'Oeuvre de Racine**, Editions, Ophrys, Aix - en - Provence, 1957, s. 17.

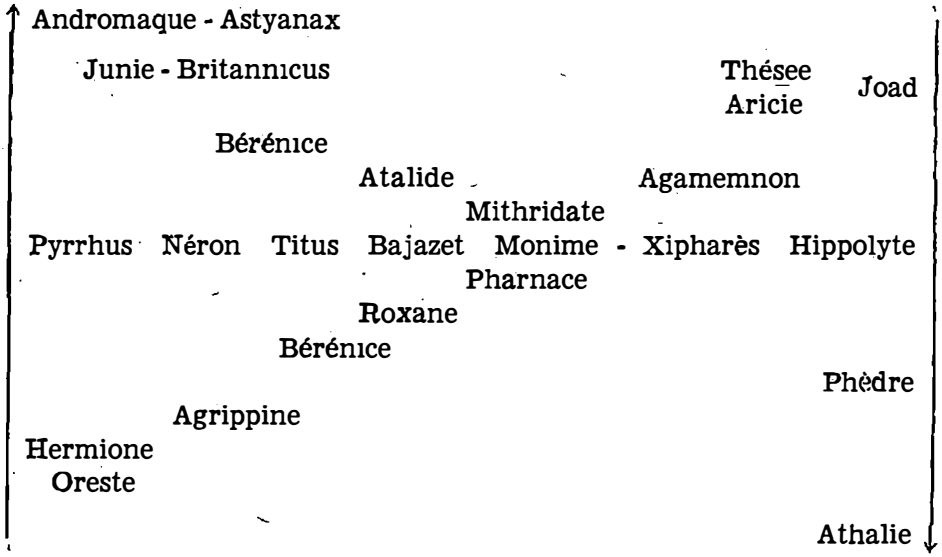
4 a.y. s. 17.

5 a.y. s. 17.

6 a.y. s. 18.

niste grupta, Jésuite krallık yönetimiyle ve bu nedenle azalan başarı oranından kaynaklanan «toplumsal» gerilimle de birleşince, ruhsal ve toplumsal nevroz olarak yapıta yansımıştır. Mauron'un daha çok «kişisel» olan nevrozu yapıtta şu bilinçdışı ürünlerle tanıladığını görüyoruz: «yazgı» **(destinée)**, saplantı halinde ortaya çıkan yinelemeler **(répétitions obsessionnelles)**, garip, tuhaf **(étrange, bizarre)** olan olgular, çift anlamlılık (double sens), çiftdeğerlik **(ambivalence)** dır.[7]

Yapıtta, «bilinçdışı» **(inconscient)**, oidipien ve libidinal nitelikte olduğu saptanan sevgi ve tutku çatışmasını aşağıdaki şemada toplayarak «Oidipus Kompleksi» çatısı üzerine oturtulmuş oyunlardan toplu bir bilgi edinmeğe çalışalım:



Şema incelendiğinde, Racine'in tüm oyunlarında saplantı halinde karşımıza çıkan tek izleğin, **Andromaque**'tan **Phèdre**'e aynı olduğu görülür: güçlü, yiğit bir kadınla, müşfik bir sevgili arasında bocalayan bir erkek.

Racine'in tüm oyunlarını anımsarsak, gerçekten de BEN'i simgeleyen kişilerin, yasak «sevi» ve yasak olmayan «sevi» arasında bocaladığı görülmektedir.

---

7. a.y. s. 18.
8 Şema Mauron'un a.y. dan s. 27'den alınmıştır.

Pyrrhus	<→ Andromaque <→ Hermione	(Andromaque 1667)
Néron	<→ Agrippine <→ Junie	(Britannicus 1669)
Bajazet	<→ Atalide <→ Roxane	(Bajazet 1672)
Hippolyte	<→ Phèdre <→ Aricie	(Phèdre 1677)

Her oyunda «değişik» durumlar olmasına karşın, ana konu değişmez mutlaktır. Yalnız şema daha bir özenle incelenirse: **Mithridate** oyunu ile birlikte oyuna yepyeni bir imgenin girdiği ayrımlanır. Bu imge «Oidipus Kompleks»inin doğmasına yolaçan «Baba» imgesidir. **Mithridate** oyunu ile birlikte baba da sahnededir ve olayların, oyunun gelişimini büyük ölçüde etkiler.

Oidipus Kompleksi üzerine kurulu oyunlarda:

a) Yasaksevisel (incestueux) nesneye yönelmiş «libidinal» bir eğilim ve bundan kaynaklanan suçluluk (culpabilité) duygusu;

b) Suçluluğun değişik kişilere kaydırılması. Saldırganlığın kaydırılması (inversion des agressivités) gözlemlenir.

a) Giraudoux'nun da belirttiği gibi: «Racine'in bütün oyunları «yasaksevi» çevresinde dolanır. Özellikle **Phèdre** oyununda daha da belirginleşen «yasak sevi» her oyunun ana izleğidir. Roxane eniştesi, Mithridate gelinini, Oreste kuzenini, Neron yengesini sever. İşlenen cinayetler de bu «yasaksevi» olgusundan kaynaklanmaktadır. Athalie torununu, Agamemnon kızını, Etéocle ve Polynice kardeşlerini öldürmek isterler...[9]

b) Port-Royal'i simgeleyen ANNE imgesi daha sonra, yine aynı şeyi, bu kez BABA olarak simgeleyen imge ile birleşmiştir.

Önce (**Mithridate** oyununa gelinceye dek) sadiste olan annedir. Anne saldırgandır (agressive). Pyrrhus Hermione, Neron Agrippine, Bajazet Roxane'dan korkar. Kadın kişiler iki ayrı grup oluşturur. Anne'yi simgeleyenler, kızgın, öfkeli, saldırgan-

9 Jean Giraudoux, **Littérature**, p. 51.

dır; müşfik sevgiliyi simgeleyenler: Junie, Atalide, Monime, Iphigénie, Aricie gibi çekingen, sakindirler.

Annenin saldırgan olduğu birinci grup oyunlarında «çocuk» söz dinlemez başına buyruk yapıdadır. Mauron anne - çocuk çatışmasını şöyle vurgular :[10]

1 — Çocuk annesinden sıyrılmış, onu sevi nesnesi olarak görmeğe başlamıştır. Babası ile özdeşleşmek ister. Bu, ruhsal çiftdeğerli (ambivalent) bir nitelik taşır. (**Andromaque** ve **Britannicus**).

2 — Anne - çocuk arasında gerilim artar. Çocuk acı çeker (Bérénice,) tepkilerini öfkeli (Roxane) bir biçimde açığa vurur.

Mithridate ile birlikte, kişilerin oyundaki işlevlerinde değişiklik görülür. Babanın ortaya çıkışı ile birlikte çocuk bütünleşme (integration) sürecini yaşar, Oidipus kompleksi doğar; çocuk suçluluk duygusu altında ezilir, babaya sığınmak ister; baba «sadiste» annenin yerini almıştır; saldırganlık babaya geçer. Birinci bölümde masum olan çocuk, Oidipus kompleksi doğunca, suçlu durumuna düşer. Saldırgan anneden kurtulan çocuk, günahkâr annenin eline düşmüştür. Babanın cezasından kaçan çocuk, kendi kendini cezalandırır (Masochisme). Saldırgan anne de yerini mazoşist anneye bırakır. (**Phèdre**)[11]

Mithridate, çocuklarının ihanetine uğradığını anlayınca, hem çocukları Pharnace, Xipharès, hem de gözdesi Monime'i öldürmek ister. (**Mithridate**)

Tanrıların buyruğu ile hareket eden Agamemnon, kızı Iphigénie'yi tanrılara kurban etmek ister. (**Iphigénie**)

Oğlunun ihanetine uğradığını anlayan Thésée, tanrılardan Hippolyte'i cezalandırmalarını ister. (**Phèdre**)[11]

Mauron, **Mithridate** oyununun bütün gerilimine karşın, oyunun sonunda bu gerilimin beklenmedik bir biçimde düştüğüne, oyunun erinçli, dingin bir hava içinde bittiğine dikkati çeker. Mauron'a göre, **Mithridate**'da açığa vurulmuş tek Oidipus kompleksi işlenir. Xipharès babasının onayını alarak, babasının göz-

10 Mauron, a.y. s. 167 ve ötesi.

11 Racine tiyatrosunda, klasik Oidipus efsanesinden ayrılan öğe 1. Bölümde «suçsuz» çocuk imgesinin yer almasıdır. Yasak aşkı başlatan annedir. Çocuk başarabildiğince bu sevgiyi bilinçdışına iter. (**Phèdre**)

11 a.y. s. 168.

desi Monime ile evlenir. Baba Mithridate, sonunda, onayıyla oğlunu böylece rahatlatmıştır. Babanın ölümü, oğul için bir çeşit sansür demek olan «üstben»in[12] ortadan kalkmasını sağlar.

Oyunlarda çözümlemeğe çalıştığımız «çift değerli» (ambivalent) duyguları, yazarın ruhsal yapısında ve toplumsal ilişkilerinde yeniden saptamak ruhçözümsel yöntemin gereği olacak.

Toplumsal ilişkilerimizi bir anlamda aile ilişkilerimize benzetebiliriz. Her ruhbilim, hattâ bireysel ruhbilim bile toplumsal nitelik kazandığına göre —çünkü **Ben**'in bir başkası ile ilişkisi söz konusudur.[13]— Racine'nin toplumsal yaşamında etken olayların, Oidipus kompleksi şemasına uygunluğu şaşırtıcı olmayacaktır.

Racine'deki çiftdeğerli duygu, daha önce de değindiğimiz gibi, bir yandan Port-Royal'e bağlılığı, öte yandan da «dünyasal» yaşama kendini iten aşırı tiyatro tutkusu ve sevgisinden dolayı Port-Royal'e olan kini ve nefretinde ortaya çıkar. Port-Royal'cilere göre toplumsal, dünyasal yaşam hele hele «tiyatro» ile uğraş en büyük tabudur.

Tiyatro : Yasaksevi nesnesi (Incestueux)
↓
(anne)

Racine'nin tiyatroya, dünyasal yaşama eğilimi, bu yaşama karşı çıkan büyükannesinin, teyzesinin, Port-Royal'ın yasakları yazarda gizemcil gibi görünen bilinçaltı düşlemlerini (phantasme) oluşturmuş, bu ruhsal gerilim oyunlarını ister istemez koşullandırmıştır.

O halde oyunlarda gerilim :

Ben (Racine) ⟶ Üst-ben (Port-Royal, büyükanne, teyze)

Korku	korku
sevgi	nefret
nefret	sevgi

12 **Les chemins actuels de la critique,** Union générale d'éditions. Paris, 1968, s. 268.

13 Edgar Pesch **Pour connaître la pensée de Freud,** Bordas, Bruxelles, 1966, s. 65.

RACİNE ——→ Tiyatro (Yasaksevi nesnesi) ——→ Port-Royal
OĞUL (Inceste)

ANNE BABA

Racine ←→ suçluluk
←→ masumiyet

Ben ile üst-benin çatışmaya girmediği dönemde yazılmış oyunlar hiçbir gerilim taşımadığı için yazınsal yönden değeri çok zayıf oyunlardır. İlk iki oyunu bu gruba girer: **La Thébaide** ve **Alexandre.**

Değersiz, adı anılmayan Racine'nin birdenbire yazın çevrelerinde atılım yapması, yazınsal yetisinin dış etkilerle de yönlendirilmiş olmasındandır. «Trajedi yazma isteği, bundan kaynaklanan suçluluk duygusu, tüm oyunlarının yapısını oluşturur aslında.»[14]

Ben (Racine), üst-ben (Port-Royal, Tiyatro) çatışma dönemini yansıtan oyunlar: **Andromaque, Britannicus, Phèdre** v.d...

Andromaque, sadakatsızlık suçlamalarına karşı arzulanan yasaksevi nesnesi olan tiyatroyu seçme olgusunu, Phèdre ise savaşımı kaybedip, suçluluğu kabullenen ve kendini feda ederek doyuma ulaşabilen yazma tutkusunu simgeliyor. Mauron'a göre[15] Phèdre'in kendini hem «cellât» hem «kurban» olarak görmesinin nedeni de kuşkusuz, birbirinden koparılamayan üst ben - yasaksevi çatışmasında, her ikisinin bir yerde bütünleşmesindedir.

Racine'nin Port-Royal'le bozuşması 1663 yılına rastlar. Çocukluk yıllarının eğitimini bütünüyle yadsıyıp tiyatroyu, kralı, sarayı, «dünyasal» yaşamı seçer. Bu dönemde Racine, acımasızdır, öfke ve kin doludur, aynen ilk oyunlarındaki saldırgan «ben»i simgeleyen kişileri gibi (Pyrrhus). Bu aralar, Racine'nin duygusal yaşamındaki önemli bir olayın da yapıtta yansıdığına tanık olacağız. Annesi ile özdeşleştirdiği yaşlı Mme Duparc'a olan tutkusu onun ilk trajedilerinde, yaşlı, herşeye egemen kadın - anne imgesi yaratmasına neden olmuştur. **Britannicus**'la birlikte Racine kendini yargılar. Bu dönem Port-Royal'le uzlaşma dönemi, Racine'nin ruhsal huzura kavuştuğu dönemdir.[16] Mutlu bir sonla noktalanan oyunları yalnızca **Mithridate** ve **Bérénice**'dir. Racine tiyatrosunda, bu mutlu «son» Racine'nin ruhsal yaşamında den-

14 Mauron, a.g.y. s. 184.
15 Mauron, a.y. s. 186.

geyi sağladığı, tüm yasaklara karşın, engelsiz tiyatro ile birlikte olabileceğini düşlediği seyrek mutlu anlardan biridir.

Phèdre'den sonra Racine, uzun bir suskunluk dönemine girer. Bu dönemin suskunluğu da, Mauron'a göre, «libido»nun «gerilemesi» (regression) ile açıklanır.[17]

Gerçekten de bu son dönem, Racine'in tiyatro tutkusundan kendini sıyırdığı, kral sarayında yeni bir göreve atandığı ana rastlar. Çok sevdiği nesneden bu kopuş, yazarın «masochiste» duygu ile kendini cezalandırması, ruhsal kişiliğini bırakıp toplumsal kişiliğine sığınması diye de yorumlanabilir kuşkusuz.

---

16 Bu dönemde Racine tiyatroyu bile terk etmeği düşlemiştir.

17 a.y. s. 285.

EDEBİYAT TARİHİ YAZIMI VE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Dr. Nuran **ÖZYER** *

«Edebiyat Tarihi Yazımı» ve «Edebiyat Eleştirisi» çoğu kez Edebiyat Biliminin birleşebilen, fakat birleşmek zorunda olmayan iki ayrı dalı olarak kabul edilmektedir.

Almanya'da 18. yüzyılda gerçek anlamda ortaya çıkmış olan bu iki bilim dalı arasındaki ilişki üzerinde ciddi ve sistemli çalışmalara ise ancak son yıllarda başlanmıştır. Geçmişe göz attığımızda Almanya'da 18. yüzyılda Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Johann Christoph Gottsched ve Gotthold Ephraim Lessing'in bu alanda ilk örnekleri verdikleri görülür. 19. yüzyılda Johann Gottfrid Herder, edebiyat biliminde tarihsel ekolun kurucuları sayılan Schlegel kardeşler, Georg Gervinus, August Koberstein, Julian Schmidt ve Wilhelm Scherer hem edebiyat tarihçisi hem de edebiyat eleştirmeni olarak devrin ünlüleri arasında bulunmaktadırlar. Ortaya konan tüm bu çalışmalarda, edebiyat tarihi ve eleştirisinin içeriği, bu iki bilim dalının geçmişi ve sorunları gibi konular ele alınmıştır.

Yakın tarihlerde de bu iki bilim dalı arasındaki ilişkinin açıklığa kavuşması için yazılmış sayısız yapıt ve makalelere rastlanmaktadır. Örneğin Wolfgang Kayser edebiyatta değerlendirme ve değerlendirme ölçülerini «Literarische Wertung und Interpretation: Edebi değerlendirme ve yorumlama», (Bern 1948) adlı yapıtında açıklarken, Emil Staiger aynı sorun üzerindeki düşüncelerini «Die Kunst der Interpretation: Yorumlama sanatı» (Zurich 1951) adlı yapıtında ortaya koymuştur. 1970 yılları öncesi Rene Wellek ve August Warren'in birlikte yazdığı «Theory of

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü Asistanı.

literatur: Edebiyat kuramı» (Newyork 1942) adlı yapıtta edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi arasındaki ilişki ele alınmıştır. Wilhelm Emrich «Zum Problem der literarischen Wertung: Edebi değerlendirme problemi üzerine» (Wiesbaden 1951) adlı yapıtında değerlendirme kriterlerinin belirlenmesine çalışmış ve değerlendirme probleminin çözümsüz olduğunu öne sürmüştür. 1970 sonraları ise Manon Maren-Griesebach, Victor Zmegac, Heinz Ludwig Arnold ve Volker Sinemus, Albert Klein ve Johen Vogt bu alandaki çalışmaların belli başlı öncülüğünü yapanlardandır.

Tüm bu çalışmalarda her iki bilim dalının da (Edebiyat Tarihi Yazımı ve Edebiyat Eleştirisi) birbirine karşılıklı etkide bulunduğu kabul edilmişse de, edebiyat tarihi yazımının ne ölçüde edebiyat eleştirisini içerdiği ve bu eleştirinin hangi değerlere göre yapıldığı tartışma konusu olmuş ve bu konulara yine de yeterli açıklık getirilememiştir. Yapılan çalışmalara göz gezdirilecek olunursa gerek geçmişte ve gerekse günümüzde çoğu kez eleştiri olmadan da edebiyat tarihi yazılabileceği izlenimi uyandırılmış ve bu tez oldukça çok taraftar da toplamıştır. Yani bu düşünüşe göre bir edebiyat tarihi edebiyat eleştirisinden ne denli çok arınarak yazılırsa o denli başarılı olacaktır (ki bu başarıdan çoğunlukla «nesnellik - yansızlık» anlaşılmaktadır). Oysaki yazarın kendi eleştirisi katılmadan yazılmış edebiyat tarihi, gerçekten başarılı olur mu bile demeden, eleştirisiz yazılmış edebiyat tarihi düşünülebilir mi demek daha doğru olacaktır. Örneğin Ernst Robert Curtius, bu ilişki üzerine, birçoklarının kabul ettiği gibi «Edebiyat Tarihi ve Edebiyat Eleştirisi gerçi iki ayrı bilim dalıdır; ama iki bilim dalı da aynı çatı altında barınabilir»[1] demektedir. Edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisinin iki ayrı bilim dalı olduğu doğrudur; çünkü her iki bilim dalının da ayrı metod, ayrı sorunları vardır. Ancak bu iki bilim dalının aynı kategoriye konup, aynı çatı altında eşit orantılarda düşünülebilmesi bir dereceye kadar doğru olabilir. Şöyle ki, edebiyat eleştirisi edebiyat tarihi yazımı ile birleştirilebilir. Birleşir demiyoruz, çünkü eleştiri yaparken mutlaka edebiyat tarihi yazımına ihtiyaç yoktur. Her tür yazıda eleştiriye rastlamak olanaklıdır. Edebiyat tarihi yazımı ise eleştiri ile birleştirilebilir değil, birleşmek zorundadır. Çünkü bir edebiyat tarihi eleştiri olmadan düşünülemez:

Aslında edebiyat tarihi yazarlarının tümü yapıtlarının önsözlerinde okuyucuya çok şey söylerler. Bu önsözler dikkatle ince-

1 Tober, Karl: «Urteile und Vorurteile über Literatur» Stuttgart 1970. s. 43.

lendiğinde yazarların yapıtlarında yalnız edebi olay ve kişileri sunmayıp, aynı zamanda kendi eleştirilerini de kattıkları görülür. Hatta o denli ki bazı edebiyat tarihçileri önsözlerinde edebi olay ve yazarları yapıtlarına alırken, kendi eleştirmelerini katmadıklarını savunmalarına karşın, bunun doğru olmadığını belki kendileri de bilmemekte veya bu gerçeği bilmemezlikten gelmektedirler. İşte Almanya'da bugün bile «Positivist Metodun öncülerinden»[2] kabul edilen, yazdığı edebiyat tarihi, ölümünden sonra dahi bir çok kez basılan, Wilhelm Scherer yapıtının önsözünde «bir yapıt sanatsal koşulları ne denli çok içeriyorsa, bu edebiyat tarihinde o denli detaylı işlem görücektir»[3] demektedir. Yazar yazık ki bu sanatsal koşulların ne olduğunu yapıtında belirtmiyor. Nedir bu sanatsal koşullar? Kişiye göre değişen bir değerlendirme biçimi olan bu düşünüş, hiç bir zaman eleştiriye yer vermemesi gereken positivist bir yazar için oldukça büyük bir çelişki değil midir? Edebiyat tarihcisi ve aynı zamanda yazar olan Eduard Engel, yazdığı edebiyat tarihinin önsözünün bir yerinde «en büyük ve en tanınmış yapıtların tanıtılmasında kendi değerlendirmemi özellikle kısmaya çalıştım; edebiyat tarihçilerinin değerlendirmelerinden çok, yazarların kendi söz ve yapıtları daha çok önemli ve öğreticidir»[4] derken, başka bir paragrafta «tamamen yansız olacağıma söz veremem, bütün güzel ve büyük olanın yanını tutuyorum»[5] demektedir.

İşte edebiyat tarihi yazımında yazarın kendi eleştirmesinin olmaması lazım geldiğini savunan Eduard Engel, sonunda kendisinin de bunu başaramıyacağını açığa vurmaktadır. Güzel ve büyük diye nitelendirdiklerimiz yine göreli bir ölçüt olduğu için, böylece edebiyat tarihi yazımına yazarın öz eleştirisi de girmiş olmaktadır. Yukarda verilen örnekleri daha da çoğaltmak olanaklıdır.

Edebiyat tarihi yazımında kendi öz eleştirisini katmadıklarını savunan edebiyat tarihçilerinin, en azından yapıtlarına bu olay ve kişileri almak için seçim yapmaları; bir kesimini alıp ötekilerini bırakmaları, veya bir kesimine çok yer verip ötekilerine az yer vermeleri, kullandıkları stil ve kelime hazinesi kendi öz eleş-

2 Griesebach, M. Maren: «Methoden der Literaturwissenschaft» München 1972 s. 12.

3 Scherer, Wilhelm: «Geschichte der deutschen Literatur» Berlin 1883 s. 11.

4 Engel, Eduard: «Geschichte der deutschen Literatur» Leipzig und Wien 1907, s. XI

5 A.g.e., s. XII.

tirilerini gösterir. Bunun içindir ki aynı edebiyat olayının veya yazarın başka başka edebiyat tarihlerindeki sunuluşları da değişik olagelmektedir. Bir edebiyat tarihinde aynı çağa, aynı yazara ve yapıtlarına çok yer verilirken başka bir edebiyat tarihinde bunlardan daha değişik ve daha az olarak söz edilebilmektedir. Hatta bir başkası o yazara ve yapıtlarına edebiyat tarihinde hiç yer vermiyebilir. Örneğin, 1797 - 1856 yılları arasında yaşayan, yazar ve şair Heinrich Heine hakkında Wilhelm Scherer'in Alman Edebiyatı Tarihinde Heine'ye ilişkin bölümde «Alman Edebiyatının en büyük şairlerinden biri»[6], Adolf Bartels'in Alman Edebiyatı Tarihinde yine Heine'ye ilişkin bölümünde «almanca yazan bir yahudi, küstah bir yazar...»[7] gibi söz edilirken, A.F.C. Vilmar ve Johannes Rohr'un 1936 da yayınlanan Alman Edebiyatı[8] tarihinde ise Heine hakkında tek sözcüğe rastlanmaz.

Yine Heinrich Heine'nin 1826 - 1827 de yazdığı «Reisebilder: Seyehat Tabloları» adlı yapıtının aşağıda verilen üç ayrı edebiyat tarihinde değişik biçimlerde değerlendirilip, tanıtıldığı görülmektedir. Şöyleki: Wilhelm Scherer'in öğrencisi olan ve «19. yüzyıl Alman Edebiyatını ilk olarak on yıllık aralarla ayırarak yazan»[9] Richar M. Meyer'e göre, Die Reisebilder «akıllıca ve zarif yazılmış bir yapıt»[10] olarak tanıtılırken, national sosyalist görüşünü benimsiyen ve Edebiyat Tarihini Alman ırk ve bölgelerine göre ayırarak yazan Josef Nadler'e göre Reisebilder «Feuilleton stilinde yeni bir moda şekli yaratan bir eser»[11], Doğu Alman Hans Jürgen Geerdts'e göre ise «kapitalist düzenin oldukça sert bir dille eleştirisini yapan mükemmel bir eser»[12] olarak tanıtılmaktadır. Tek bir eser hakkında bu ve buna benzer sözler üç ayrı edebiyat tarihi yazarının belki farkına vararak, belki de farkında olmadan araya sıkıştırdığı kendi eleştirileridir. Oysaki bir edebiyat tarihçisinden beklenen kendi subjektifliğini bilip bunu yapıtının başında okuyucuya açıkça belirtmesidir.

---

6 Scherer, Wilhelm: «Geschichte der deutschen Literatur» Berlin 1883 s. 664.

7 Bartels, Adolf: «Geschichte der deutschen Literatur «Leipzig 1924 - 28 s. 363.

8 Vilmar und Rohr: «Geschichte der deutschen National - Literatur» Berlin 1936.

9 Kosch, Wilhelm: «Deutsches Literaturlexikon» Bern 1949 s. 1725.

10 Meyer, M. Richard: «Die deutsche Liteatur des 19. Jahrhunderts» Berlin 1900² s. 133.

11 Nadler, Josef: «Literaturgeschichte des deutschen Wolkes» Regensburg 1912 - 18. s. 60.

12 Geerdts, H. Jürgen: «Deutsche Literaturgeschichte in einem Band» Berlin 1966 s. 329.

Edebiyat tarihi yazımı aslında tarihin bir parçasıdır. Böyle olmakla da iki türlü göreve sahiptir: Bir yandan geçmişi içine alıp bunu saklarken (korurken), öte yandan da kişinin içinde bulunduğu devri tanıması, anlaması, yani kendi öz varlığını kavramasına yarar. Bundan ötürüdür ki tarih yazımı sürekli yenilenmektedir. Aslında biz insanlar sürekli değiştiğimiz için geçmişi de değişik biçimde yorumlamaktayız. Bu durumda bir edebiyat tarihinden beklenen, hem objektif bilgi kaynağı olması, hem de gerçek ve güvenilir eleştirileri kapsamasıdır.

Diğer bir sorun da bu sürekli değişim içinde edebiyat tarihlerinin nasıl kullanıldığıdır. Okuyucu (özellikle öğrenci kitlesi) bir edebiyat tarihini okurken saf davranıp, her edebiyat tarihinde aynı şeylerin yazıldığını sanır; ve bu kitaplarda yazılan herşeye inanır; başka bir edebiyat tarihini de alıp, okuduğunu karşılaştırmayı çoğu kez düşünmez bile. Aslında bu saflık yalnız okuyucuda değil, yazarda da kendini gösterir. Yazardaki saflık yazdıklarının objektifliğine inanmasıdır. Yazarda görülen bu saflığı iki gurupta toplıyabiliriz:

1 — Birinci gurupta yer alan edebiyat tarihçileri, edebiyat tarihlerini tümü ile objektif açıdan yazdıklarını, kendi eleştirilerini katmadıklarını ileri sürenler,

2 — İkinci grupta toplananlar ise bu problemden hiç söz etmeyenlerdir. Hiç söz etmezler, çünkü yazdıklarının doğruluğuna yüzde yüz inanmışlardır.

Oysaki nasıl bir edebiyat tarihçisinden yapıtını yazarken yansızlığını beklemek hatalı bir davranış ise, edebiyat tarihçisinin de kendi subjektifliğini bilmeden, yapıtını objektif yazdığını savunması da o derecede hatalı olur. Edebiyat tarihçisinin kendi öznelliğini bildiği halde bunu yadsıması veya gizlemesi hiç de doğru bir davranış değildir.

Okuyucu olarak bizlerin de, her edebiyat tarihinin eleştiri içerdiğini ve eleştirisiz Edebiyat tarihi yazılamıyacağını hiçbir zaman unutmamamız gerekir.

Bu açıdan bakıldığında artık edebiyat tarihlerinde yazılan herşeye inanmanın hatalı olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bundan ötürüdür ki edebiyat tarihinde herhangi bir çağ, yazar, yahut yapıt incelemesi söz konusu olduğunda, ele aldığımız edebiyat tarihinin önce önsözünden başlayıp sonra yazılanları iyice ve dikkatle inceleyerek okumak, bunun yanısıra hiç olmazsa iki edebiyat tarihini inceleyip karşılaştırmak ve ondan sonra bir kanıya varmak en doğrusu olacaktır.

THOMAS MANN'IN BUDDENBROOKS ROMANINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN EVLİLİK KURUMUNA YANSIMASI

Dr. Gülser **BÜYÜKKUŞ** *

Thomas Mann romanı «Buddenbrooks» da bireylerinin geleneklerine çok bağlı olduğu büyük kentsoylu ailesinde geçerli olan evlilik biçimini işlemiştir. Evliliğin ilk koşulu maddi güvencedir. Eşlerin aynı toplumsal tabakadan gelmesi doğaldır. Sevgi mal-mülk, aile gelirinin artması, ailenin toplumdaki yerinin pekişmesi gibi akılcı nedenlerle arka plâna itilir. Bundan dolayı evlilikler mülkiyet ve prestij üzerine kurulmuş sözleşmeler havasından öteye gidememektedir. Ailenin isteği, çıkarı ön plândadır. Analar-babalar, çocuklarının kendilerinin evlilikleriyle bir zamanlar ulaştıklarından daha çoğuna ulaşmalarını arzu ederler. Bu yüzden gerektiğinde çocuklarını istenmeyen, sevilmeyen eşlerle evliliğe iterler. Çocuklar ailenin bu isteği altında ezilseler de karşı koyamazlar. Yoksa çatışmalar, aileden kopmalar oluşur.

Thomas Mann evliliğin bu geleneksel biçimini kuşkuyla karşılamakta ve böylesine tutucu bir düşünce düzeyinde kurulan evliliklerin geçerlik ve gerçekliğini soruya vurmaktadır. Evlilik kurumunu bir bütün olarak ele almakta ve konuyu geleneğe uygun olan ve olmayan evlilik örnekleriyle geliştirmektedir.

Buddenbrooks Ailesinin en ayırıcı nitelikteki özelliklerini benliğinde toplayan Antonie Buddenbrooks'un evliliği romanda ilk sırayı alıyor. Kısa adıyla Tony, toplumda sınıf ayrıcalıklarına büyük önem veriyor. Kendi ailesinin 'soylu' olduğunu biliyor ve bu sözcük üzerine bütün yaşamını kuruyor. Daha onyedi yaşındayken arkadaşlarına söylediği şu sözleri, onun büyük kentsoylu ailesinden almış olduğu eğitimin bir ürünüdür:

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Asistanı.

Kuşkusuz bir tüccarla evleneceğim... çok parası olan bir tüccarla, soylu insanlara yaraşır biçimde evimi döşeyebilmek için; Ailemin ve firmamızın saygınlığını korumalıyım böylece.[1]

Çocukluğundan beri günün birinde ailesinin ve firmalarının ününe yaraşır bir evlilik yaparak bir tüccarla yaşamını birleştireceğinin bilincinde olan Tony, günü gelip de karşısına beklentisi doğrultusunda bir tüccar çıktığında, kararını hemen veremiyor. İşin içine duyguları da giriyor. İlk karşılaşmalarından beri sevemediği Grünlich'i bir türlü kocalığa kabul edemiyor. Grünlich ise hemen ilk görüşmelerinde Buddenbrook ailesini kazanmak için her türlü yolu deniyor. Buddenbrooklar'ın 'soyluluğunu', 'zenginliğini' övüp onların hoşlarına gidecek sözleri bulup söylüyor ve kendini, Konsul[2] ve karısının gözüne girebilmek için onların beğendiği 'dindar', 'hoş', 'iyi yetişmiş', 'görmüş geçirmiş', 'varlıklı' ve 'geleceği çok parlak' bir tüccar olarak tanıtıyor. Bu yüzden de Tony ve Christian dışında diğer aile bireylerinin sempatisini kazanıyor.

Grünlich'in evlenme önerisini babasından öğrenen Tony'nin ağlayarak söylediği sözleri de onun Grünlich'e ne denli soğukluk duyduğunu gösteriyor:

Bu adam benden ne istiyor. Ben ona ne yaptım. (B.S. 71)

Ancak annesine göre duygular evlilikte hiç önemli rol oynamıyor:

Sevgili Tony... anne ve babanın yalnızca senin iyiliğini düşündüklerini biliyorsun değil mi? —Elbet karşına çıkan parlak kısmeti geri çevirmek istemediklerini de. Sanırım bay Grünlich'e karşı bir yakınlık duymuyorsun, ama inan bana, bu zamanla oluşan bir şey. Senin yaşında gençler ne istediklerini pek bilmezler..... Kalbe zaman tanımalı ve küçük çocuklar, yavrularının mutluluğu için plânlı bir şekilde çaba gösteren ve yaşam deneyleri olan büyüklerin öğütlerine kulak vermelidirler. (B.S. 72)

---

1 Mann, Thomas: Buddenbrooks. Fischer Taschenbuch 661, Frankfurt/M.1972. Yazımızda 'Buddenbrooks' romanından alınan alıntılar bundan böyle alıntının hemen ardında parantez içinde 'B' harfiyle belirtilip sayfa numarasıyla gösterilmiştir.

2 Almanyada, olayın geçtiği devirlerde il meclislerince bazı büyük tüccarlara ve önemli kişilere verilen bir ünvan. Şimdi kullanılmıyor.

Tony, bu kez Grünlich'i hiç tanımadığı için karşı çıktığında babasından aldığı yanıt da çok ilginç :

> **Benim küçük Tony'm,.. .. onun hakkında ne bilmek istiyorsun ki? Sen daha bir çocuksun, değil bir hafta yaşamının elli iki haftasını bile burda geçirmiş olsaydı, Grünlich'i yine tanıyamazdın... Sen daha dünyayı tanımayan küçük bir kızsın ve senin için en iyisini düşünenlere işi bırakmalısın. (B.S. 72)**

Tony'nin anne ve babasına göre bu evlilik «iyi bir vurgun». Kızları Hamburg'a gidecek, orda çok iyi koşullarda yaşamını sürdürecek, üstelik bu yolla Buddenbrooklar'ın firmasının Hamburg gibi büyük bir kentle alış veriş olasılığı doğacak. (B.S. 73). Konsul ve karısı, Tony'i bu evliliğe zorlamıyorlar, ancak onu, böyle bir evliliğin ne kadar 'kazançlı' olduğuna inandırabilmek için, her çareye baş vuruyorlar. Sadece anne - babası değil, amcası Gotthold, yaşlı öğretmen Sesemi Weichbrodt ve Pastor[3] Kölling bile onun tek başına karar vermek için daha çok genç olduğunu, bu yüzden anne ve babasının öğütlerine uymasını salık veriyorlar.

Yakın çevresindeki baskılar altında iyice şaşkına dönen Tony, evlenme önerisine ne 'evet' ne de 'hayır' diyebiliyor uzun bir süre. Görünüşe göre Grünlich onun evlilikten beklediği bütün maddi olanakları sağlayacak, üstelik varlıklı ve kibar bir aileye gelin gitmekle esasen varlıklı ve ünlü olan Buddenbrook ailesine ve firmasına yeni bir ün katacak ve böylelikle ailesinin beklentisini yerine getirmiş olacak. Ailesine karşı görevini yerine getirme duygularıyla Grünlich'e olan kişisel duyguları çelişki içinde. Görev duyguları ağır bastığında önüne çıkan bu kısmeti kötü bulmuyor, ama gözünün önüne Grünlich'in kırmızı renkli noel cevizlerine sürülen toz yaldızla boyanmış gibi parlayan uzun favorili yüzü çıktığında, «ona hiç bir zaman evet demeyeceğim» (B.S. 74) diye diretiyor.

Tony, bu kararsız durumu uzun sürüp yemeden içmeden kesilince, ailesi tarafından, dinlenmesi için, Travemünde'ye gönderiliyor. Orda hekimlik öğrenimi gören Morten Schwarzkorp'la birlikte 'sevgiyi' tanıyor. Morten küçük kentsoylu bir aileden geliyor. Tony, ailesinden ve ailesinin baskısından uzakta kendisi için düşünülen evliliği unutup yaşamını sevdiği adamla kurmayı düşlüyor ve niyetini mektubunda babasına da açıyor (B.S. 100)

---

3 Protestan dininde papaz.

Buddenbrook'lar için Morten Schwarzkorp bir damat adayı olarak düşünülmüyor bile. Çünkü geleceğin bir doktoru olarak Buddenbrooklar'a uygun bir ev düzeni kurmaya maddi gücü hiç yetmeyecek. Toplumun ayrı sınıflarının insanları olmaları da baş engel. Bunun için konsul, kızının Morten'dan vazgeçip Grünlich'e dönmesini katı, aynı zamanda Tony'nin ailesine olan duygululuğunu kamçılayıcı bir dille yazıyor:

«Bizler, sevgili kızım, uzağı görmeksizin yalnızca küçük mutluluklarımızı düşünmek için bu dünyaya gelmedik. Çünkü bizler başlı başına, birbirinden bağımsız varlıklar değiliz, aksine bir zincirin parçaları gibi birbirimize bağlıyız. Böyle olunca da bizden önce yaşamış olanların gösterdiği yolda yürümeliyiz. Esasen bizim büyüklerimiz de kendilerinden önce yaşayanların yaşam deneylerini şu ya da bu yana çekmeksizin, olduğu gibi, büyük bir ağırbaşlılıkla izlemişlerdir» (B.S. 101).

Morten'in babası da oğlu ile Tony arasında bir evliliğin sınıfsal ayrılık yüzünden gerçekleşemiyeceği inancında ve bu geleneğe karşı davranamıyacak kadar kurallara körü körüne bağlı bir insan. Göttingen Üniversitesinde gençlik derneklerinden birine kayıtlı Morten ise, o devirde Almanya'da bilinçlenmeye başlayan yeni kuşak insanı. Toplumda sınıf ayrımına karşı; bütün insanların eşit ve özgür olmasından yana. Ancak, o sıralar Almanya'da Morten gibi düşünenlerin sayısı henüz çok az; soyluların başkacalığı, üstünlüğü yürürlükte. Bu yüzden, soylu bir kız olan Antonie ile evlenmesi engellendiğinde, boyun eğmek zorunda kalıyor.

Tony, ailesinin ona vermiş olduğu ve temelinde 'söz dinleme', 'töreye uygun davranma' ve 'boyun eğme' olan eğitim sonucu sevdiği adamdan vazgeçiyor. Ailesine ve firmaya olan duygularının çok yüksek olduğu bir günde Grünlich ile nışanını açıklıyor. O gün erkenden uyanıp ailesinin öyküsünü okuyor. Ailesinin geçmişi ona büyük bir gurur veriyor. Hele çocukluğuna ilişkin anılar ve bu defterde isminin arkasında bulunan boşluk, kendisine karşı derin bir saygıyla doldurıyor benliğini. Özünün önemliliği duygusuyla içi ürperiyor. Tıpkı babasının yazdığı gibi 'bir zincirin parçası' olarak kendisini önemli ve sorumluluğunu büyük görüyor. Ailesinin geleceğine eylem ve kararla katılma duygusuna kapılıyor. Böylece kendi mutluluğunu bir yana itip ailesinin ona gösterdiği yolda adımını atıyor. H. Kamnitzer'in de belirttiği gibi, 'doğal aşk duygularıyla ait olduğu sınıfın tutucu aile göre-

vi[4] arasında bir seçim yapıyor. Düğünden sonra babasına sorduğu 'Benden hoşnut musun?' (B.S. 113) sözleri de aslında ailesine karşı görevini yerine getirmekten duyduğu kıvancı göstermektedir.

Tony'nin bu evlilikteki kişisel mutluluğu anne ve babasının ancak düğünden sonra aklına geliyor. Bu da evlilikte kişinin mutluluğunun değil de, aile geleneğine göre evlenmiş olmanın çok daha önemli olduğunun diğer bir kanıtı. Thomas Mann, aile ve toplum geleneklerinin öngördüğü görev duygusuyla kurulan bu evliliğin mutlu bir sona ulaşamıyacağını, bu evliliği boşanmayla noktalayarak okuyucuya göstermiştir.

Tony'nin ikinci evliliği de kişisel değil ailesel nedenlere dayanmaktadır. Bütün niyeti birinci eşinden boşanmakla ailesinin üzerine düşürdüğü lekeyi gidermektir. Böylelikle birinci evliliğinde düştüğü yanlışı düzelteceği inancında. Ağabeyi Thomas'ın gözünde de Tony 'kocasından ayrılmış bir kadın olarak firmaya ve ailenin ismine' (B.S. 282) gölge düşürüyor. Thomas'a göre damat adayı adı kötüye çıkmamış herkes olabilir. Çünkü 'bu kez önemli olan parlak bir kısmet değil, eski ayıbın ikinci bir evlilikle örtülmesi' (B.S. 233). Bu yüzden Bavyeralı, şişko, gülünç kılıklı, patavatsız Permaneder'e bile yakınlık gösteriyor. Tony için başkalarının yanında utandığı bu adamla evlenmeye kalkmak bir yerde kendisini ailesi için yeniden gözden çıkarmak anlamına geliyor. İstediği için değil, 'olması gerektiği için' (B.S. 232) evleniyor ve kişiliği, kişisel mutluluğu bir kez daha ailesine ve firmaya olan görev duygusunun ardında bütünüyle önemsiz kalıyor.

Her iki evliliğinde de başarısızlığa uğrayan Tony, Grünlich'ten olan kızı Erika'nın evlenmesi söz konusu olduğunda, yine geçirdiği bunca deneyimlerden ders almayarak aynı nedenlerle töresel davranıyor.

Aynı evde yetişip aynı görgüyü almış olan Thomas Buddenbrook'un da evliliğe maddi bir bağ gözüyle baktığını ilkin August Möllendorpf'un Julchen Hagenstrom'la nişanlanması üzerine söylediği şu sözleri ortaya çıkarıyor: '..... önemli olan para kazanmak. Bu nişan mükemmel bir alış veriş. Julchen'ın soyadı Möllendorpf olacak, August güzel bir iş yapacak...' (B.S. 80). Sırf bu yüzden çok sevdiği çiçek satıcısı Anna ile evlenmiyor. Anna, esa-

4 Kamnitzer, H.: **Buddenbrooks.** Bemerkungen zur Zeit und Roman. In: **Aufbau,** 1958, s. 587.

sen baştanberi toplumun kuralarını sorgusuz sualsiz kabullenmiş; ne birbuçuk yıllık beraberlikleri sırasında ne de ayrılırlarken Thomas'a evlilikten sözetmiyor. Sınıfsal ayrılık yüzünden Thomas'la evlenemiyeceği düşüncesine öylesine koşullanmış ki daha Thomas evlilik sözcüğünü ağzına alır almaz 'Hayır, tanrı korusun... Senden böyle şeyler istemek . .' (B.S. 116) diye onun sözünü kesip yazgısını benimsediğini gösteriyor.

Thomas, Anna'dan ayrılırken ailesinin ona vermiş olduğu eğitimin yemişlerini toplayacak yaşta olmanın inancı içinde ve gelecekte firmanın ve ailenin başına geçecek insan olarak duygularının üstüne set çekip kendisi için öngörülen rolü koşulsuz oynamak niyetinde: 'İşte böyle, çizilen yollarda yürüyeceğiz... Ömrüm yeterse, işi günün birinde ben devralacağım... Evlenerek iyi bir parti vuracağım...' (B.S. 116). Burada Thomas kendi sınıfından biri ile ve para yüzünden evleneceğini açıkça ortaya koyuyor. Tıpkı Tony gibi, ailesi, dolayısıyla toplum kuralları yüzünden sevdiği insandan ayrılıyor. Başkalık, yalnızca Thomas'ın kararını kendi kendine, Tony'nin ise başkalarının baskısı ile vermesinde. H. Kamnitzer'in de saptadığı gibi, Buddenbrook'ların bütün insanca ilişkilerini iş ve gelenekleriyle açıklamak olanaklı.[5]

Özellikle Thomas için evlilik son derece önemli. Babasından devraldığı ve günün birinde kendi çocuğuna devredeceği işin devamı onun elinde. Thomas'a göre evliliğin ereği 'ailenin gelecek kuşaklarla ün içinde sürüp gitmesi'.[6] Bunun böyle olduğu romanda iki kez kanıtlanmaktadır: Thomas'ın evliliği en yüksek noktaya, ailenin adını sürdürecek bir oğlu olduğunda, erişiyor. Ayrıca, Thomas ailesinin yokolup gideceğini düşündüğünde, büyük bir korkuya kapılıyor (B.S. 448). Kendisine eş olarak Tony'nin yatılı okuldan arkadaşı Gerda Arnoldsen'i seçiyor. Gerda'nın babası büyük bir tüccar ve kemancı. Tony'nin evliliğinden ayrı olarak burada eşler evlenmeye kesin karar vermeden önce biribirlerini daha yakından tanımaya çalışıyorlar. Gerda'nın ileri düzeyde müzik bilgisine karşın, Thomas müzikten hiç anlamıyor, ancak resim ve edebiyatta zevkleri aynı.

Daha ikinci karşılaşmalarında Thomas 'bu ya da hiçkimse, şimdi ya da hiçbir zaman' (B.S. 197) diyerek Gerda ile kesin evlenme kararına varıyor. Schleifenbaum Thomas'ın bu seçiminde

5 Kamnitzer, H.: Buddenbrooks. Bemerkungen zur Zeit und Roman. In: Aufbau, 1958, s. 588.

6 Junge, M. E.: Die Auffassung der Familie im Roman des 19. Jahrhunderts. Diss. Hamburg, 1948, s. 41.

iki önemli neden görüyor: 'birincisi onun çelişki içinde olan eğilimleri; güzele, herşeyin en iyisine, en incesine ve herkeste olmayana düşkündüğü; ikincisi, maddi güvence ve akıllı tüccar kafası; Gerda heriki bakımdan da en uygun olanı'.[7]

A. Hoffmann'a göre, gelenek ve çıkar ön planda tutularak yapılmış bir evlenme bu.[8] Nitekim Thomas'ın, drahomanın yüksekliğini duyduklarında, başkalarının ne söyleyeceklerini düşünerek coşkuya kapılması ve açıkça 'Gerda'yı seviyorum, ama onunla evlenince firmamızın anaparası yüklüce artacağı için, ona olan sevgim daha da artıyor' (B.S. 198) demesi bunu doğrulamaktadır.

Ailenin diğer bireyleri de bu evlilikten son derece memnunlar. Onlara göre bu olay ailenin ve firmanın ününe ün katıyor. Başkaları bu evliliği büyük bir 'vurgun' olarak görüyor ve bundan tıpkı çok güzel bir puro ya da şarap için, ya da nefis bir akşam yemeği ve parlak bir iş için kullandıkları sözcüğü kullanıp 'Tipptopp' (B.S. 201) diye sözediyorlar.

Buddenbrook'lardan Gotthold ve Christian'ın evlilikleri ailenin beklentileri dışında yapılan evlilik örneklerini oluşturmaktadır. Johann Buddenbrook'un ilk evliliğinden olan oğlu ve Konsül Buddenbrook'un kardeşi Gotthold duygularına uyarak Matmazel Stüwing'le evlenince mirastan yoksun bırakılmıyor, ama onunla bütün ilişkiler koparılıyor (B.S. 34).

Thomas'ın karşıt tipi olarak romanda ortaya konan Christian ise, yaşamını ailesinin istekleri doğrultusunda değil de, tam dilediği gibi yönetiyor. Ailenin ismine hiç önem vermediği gibi, firma uğruna kendi duygularını bastırmaya da hiç yanaşmıyor. Daha önce ilişki kurduğu Aline Pavogel'le 'bir eve, rahata ve huzura özlem duyduğu için' (B.S. 392) evleniyor. Başkalarının ne söylediği ya da söyleyeceği ise umurunda bile olmuyor.

Gotthold ve Cristian'ın ailenin onaması olmaksızın evlenmelerinin karşılığı aileyle ilişkilerinin kesilmesi oluyor. Okuyucu bütün bunlardan başka Konsul Jean Buddenbrook'un Elisabeth Kröger'le, büyükbaba Johann Buddenbrook'un Antoinette Duchams'la, ailenin çıkarı sözkonusu olduğu için, evlendiklerini ve bu evliliklerinden sonra firmanın anamalının önemli ölçüde art-

---

7 Schleifenbaum, W.: Thomas Mann's 'Buddenbrooks'. Diss. Bonn 1956, s. 77.

8 Hoffmann, A.: Tolstois und Turgenjews humanistischer Realismus in den 'Buddenbrooks'. In: Sinn und Form-Sondernheft: Thomas Mann, (Berlin) 1965, s. 200.

tığını öğreniyor. Bu örnekler de gösteriyor ki, ana-babalar çocuklarının kendilerinin kararları, istekleri doğrultusunda eş seçip evlenmelerini istiyorlar ve çocuklarını da buna göre yetiştiriyorlar.

Thomas Mann, romanı Buddenbrooks'ta eşlerin yaşamını dile getirip onların sorunlarını anlatmıyor. Yalnızca, toplumun ve bağlı olarak aile kurumunun, değer ve yargılarıyla, bireyin yaşantısında ne denli etkin olduğunu gösteriyor. Bu türde kurulan evliliklerin başarı ile yürümemesi ya da, Tony'de olduğu gibi, boşanma ile bitmesi de bireyin verdiği kararın yerinde olmadığını değil, Almanya'da Wilhelm devrinin o ataerkil, tutucu aile geleneğinin, göreneğinin yıkılmak üzere olduğunu göstermektedir. Gotthold ve Christian'ın ailenin katı kuralları dışına çıkarak evlenmeleri toplumdaki değişmeleri yansıtmaktadır. Ayrıca, ailenin horgördüğü bu sevgiye dayalı evliliklerin, ailenin tutucu kuralları içinde kurulan evliliklerden daha mutlu olmaları olasılığını da Thomas Mann belirtmektedir.

ROMANTİK ALMAN YAZARLARINDA «SANATÇI» İMGESİ

Dr. Esin PAYZIN*

«Sanatçı» imgesi Alman Edebiyat Tarihi Romantik Ekolünde (1798 - 1835) önem kazanır. Bu ekole kadar Alman Edebiyat Tarihinde sanatçı imgesini ve onun toplumdaki önemli yerini ortaya koyan bir edebi ekole rastlanmaz. Romantik Alman yazarları sanat dolu bir yaşam içerisinde gelişimini sürdüren ve sonunda sanatlarının doruğuna ulaşan sanatçı tipleri ilk kez ana konu olarak işlerler, böylece de kendi yaşam felsefelerini, estetik görüşlerini yansıtan sanatçı romanları (Künstlerroman) ile kendi ekollerine özgü yeni bir roman türünün doğmasına neden olurlar.

Bu ekolün sanatçı imgesini saptayabilmek için bu konunun en iyi işlendiğine inandığım, ekolün ilk aşaması yazarlarından olan W.H. Wackenroder'in «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger», L. Tieck'in «Franz Sternbalds Wanderungen» ve Novalis'in (Friedrich von Hardenberg) «Heinrich von Ofterdingen» adlı yapıtlarını seçtim. Sanatçı imgesinin saptanması bu yapıtlarda işleniş yönünden birbirine benzer, ayrıca yapıtlarda konu benzerliği de vardır. Wackenroder'in noveli «Joseph Berglinger» de başlıyan konu, Tieck'in romanı «Franz Sternbald» da ve daha sonra da Novalis'in romanı «Heinrich von Ofterdingen» de geliştirilerek işlenmiştir.

«Romantik Alman Yazarlarında Sanatçı İmgesi»nin özelliklerini vermeden önce bu sonuca ulaşabilmek için saptadığım «Müzisyen», «Ressam» ve «Yazar» imgelerinden ayrı ayrı söz etmek istiyorum.

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı öğretim görevlisi.

Wackenroder'in noveli «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» de, duygusal ve müziğe yeteneği olan novel kahramanı Joseph Berglinger'in gelişiminin incelenmesi bize Alman Romantik Ekolünde müzisyen imgesinin ve müzik anlayışının saptanmasında yardımcı olmuştur, çünkü bu yapıt H. Granzow'un da belirttiği gibi «modern sanatçı sorunsalını gerçek biçimde ortaya koyar.»[1]

Müzik, romantik yazarlara göre bütün sanat dalları arasında saygı duyulan ve hiç bir zaman unutulup boşlanmaması gereken tek sanat dalıdır, çünkü duyguları dile getirebilen, insanların duygularına seslenip, onlarda değişik duygu ve düşünceler uyandırabilen sanat dalı müziktir :

> «Müzik bazı anlarda onun için o kadar anlamlı ve etkili idi ki, ezgiler ona sözcüklermiş gibi sesleniyordu. Bir başka anda ezgiler ruhuna sevinç ve üzüntü karışımı gibi etki ediyor, sanki gülmeyi ve ağlamayı aynı anda duyumsuyordu. Yaşamımızda sık sık duyumsadığımız bu duygular ise müzikten başka hiç bir sanat dalında bu kadar güzel anlatım bulamaz.» (S. 92)

Romantik ekol dünya görüşü Fr. Schlegel'in «sonsuz gelişim» (ewiges Werden)[2] kavramına dayanır. Alman Romantizminde yaşamın sonsuz gelişim içinde olduğuna, hiç bir olayın, hiç bir düşüncenin son veya en iyi olduğuna inanılmaz. Romantiklere göre her şey sürekli değişim içindedir. Bu görüşün sonucu, sanatçılar uzaklara, ortaçağa, doğaya, Tanrı'ya, en iyi ve en güzele özlem duymuşlar, aynı zamanda kendilerinin duydukları bu özlemleri diğer insanlara da aşılamağa çalışmışlardır. Romantik sanatçıya göre özlem duymayan bir insan için yaşam çekilmez bir şeydir. Wackenroder'in novelinde romantik dünya görüşünün temel unsurlarından olan bu özlemlerin en iyi biçimde müzikte anlatım bulduğuna inanılır.

Yaşam ve sanat deneyimlerine, dünya görüşlerine sürekli gelişim sağlıyabilmek için romantik sanatçı her an uzaklara gitme özlemi duyar :

> «Karşı konulamaz bir güç onun ruhunu cennet diye düşündüğü güzel kente çekiyordu, çünkü Joseph orada sanatını temelden öğreneceğine inanıyordu.» (S. 96)

---

1 Granz, H. : Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit, s. 76.

2 Kluckhohn, P. : Das Ideengut der deutschen Romantik, s. 15.

Dünyadaki yaşamda gönül rahatlığına kavuşamayan romantik sanatçı ölüme ve ölümden sonraki yaşama özlem duyar, ama bu dünyada da yaşamını sürdürebilmek için kendine bir masal-düş dünyası oluşturur. Bütün bu özlem ve yaşam kavgasında, duygu ve düşüncelerinin en iyi biçimde müzikte anlatım bulduğunu vurgular:

> «Yalnızca duygularımın anlatımı için us gücümü çalıştırıyor, herkesin de bu anlatımlardan yeterince yararlanabilmesine çabalıyorum. En iyi saptamam, bu iş için doğmuş olduğuma inanmamdır.» (S. 99)

Romantik sanatçılara göre müzik gerçek bir evrensel dildir; hiç bir biçimde sınırlanamayan sonsuzluğun sanatıdır. Müzik, diğer sanat dalları gibi kaynağını somut bir cisimden almaz, her yerde, her zaman ve her cisimde varlığını duyumsatır.

Romantik yazarların din anlayışına göre Tanrı'ya ulaşma, günlük yaşamdaki uğraşılardan uzaklaşmadan olanaksızdır. Bu uzaklaşmayı da kendilerine ancak sanat uğraşısının sağlıyabileceğine inanırlar. Onlara göre sanat anlayışı insanlarda doğa üstü bir yetenektir, ayrıca yapıtları da insanın iç dünyasının ürünüdür:

> «Tanrı onu sürekli daha iyiyi görmesi için yaratmıştı; yalnızca sağlıklı ruh durumu, düzenli bir yaşam Joseph için yeterli değildi, o bütün bunlardan kaçmak, Tanrıya, aslına ulaşmak istiyordu.» (S. 89)

Romantik sanatçı için yapıt verme, duyguları dile getirmek olduğu gibi, yapıt vermedeki tek kural da yine duygulardır:

> «Algılamayı bilmeyip bunu kitaplardan öğrenmeğe çalışanlara her zaman müzikle uğraşmaktan kaçınmalarını öneririm.» (S. 99)

Hiç bir şekilde sanat yapıtı yaratmada kurallara bağlı olunamıyacağını savunan romantik sanatçı için müzik, duygu, düşünce, kuşku, acı ve sevinç gibi insanın her türlü coşkusunu en iyi biçimde sergileyen sanat dalıdır. Müzisyen ise yalnız bu duyguları ortaya koyan bir aracıdır. Ayrıca bu ekolde sanatçının Tanrı'nın yeryüzündeki tek temsilcisi olduğu da savunulur:

> «Aslında hep sanatı övmeliyiz, sanatçıyı değil; o aslında aracıdan başka bir şey değildir.» (S. 100)

Wackenroder'in noveli «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» den örneklerle «Romantik Alman Yazarlarında Müzisyen İmgesi»ni saptadıktan sonra Tieck'in «Franz Sternbalds Wanderungen» romanında romantik ressamın toplumdaki yerini ve önemini incelemeye çalışalım.

Franz Sternbald, romanın kahramanı, deneyimsiz genç bir ressamdır. Franz Tanrı vergisi olarak kabul ettiği resim yapma yeteneğini yaşam deneyimleri ile geliştireceğine inanmaktadır:

> «İyi bir ressam olacağıma inanıyorum, sonra bütün ilgimi sanat üstünde topladığıma göre neden olamıyayım, ayrıca bu isteğimi gerçekleştirmek için de dünyada her şeyden vaz geçebilirim.» (S. 28)

Romantik yazar ressamın sanat yeteneğini Tanrı vergisi olarak kabul eder, kendisinin Tanrı tarafından sanatçı olsun diye yaratılmış bir insan olduğuna inanır:

> «Size nasıl anlatayım, kendimi birden bire, farkına varmadan sanat uğraşısı içinde buldum ve sürekli içimde resim yapma isteği duyuyorum.» (S. 37)

Tanrı vergisi olan sanat yeteneği romantik ressamı diğer insanlardan ayırır ve onda resim sanatına karşı sonsuz bir istek yaratır:

> «Ah! Tanrım, insanlar senin yarattığın güzellikler ve kendilerine haz duymaları için eriştirdiğin coşkular için neden sana gönül borçlusu değillerdir? Beni diğer insanlardan ayıran, sorularımın başkaları tarafından anlaşılmamasına neden olan, sanat sevgisi ve saygısına yönelten hangi kara yazgıdır?» (S. 39)

Romantik ressam sanata karşı duyduğu bu sonsuz istekten dolayı hiç bir zaman gönül rahatlığı bulamaz ve sürekli daha iyi yapıt yaratabilmek için çaba gösterir:

> «Neden hep eski mutlulukları yeni mutluluklar için unutmalıyız?» (S. 17)

Romantik ekol dünya görüşüne bağlı olarak, romantik ressam için hiç bir iş kusursuz olamaz ve yetkinliğe ulaşamaz; çünkü evrendeki her şey gibi sanat da sonsuz bir gelişim içindedir. Bu düşüncenin sonucu olarak romantik sanatçı rahatlıkla yapıt veremez, yapıtlar çoğunlukla yarım kalmış, bitirilmemişlerdir; fakat o yılmadan uğraşı verip yaşamını yalnız sanat için sürdürür.

Bu ekolde çalışmalar katı kurallardan uzak, doğaya ve gözleme dönük olarak sürdürülür:

> «Çok görmeğe çalış ve bütün sanat yapıtlarını özenle incele, ancak o zaman sen de kendine güvenerek sanat uğraşısı verebilirsin.» (S. 60)

Yapıtlarında duygu dünyasını ve özellikle dini duyguları dile getiren romantik ressam, kendinin yeryüzünde Tanrı'nın tek temsilcisi olduğuna inanan dindar bir insandır:

> «İncil'in resimlerle yüceltildiği, dini düşüncelerin resim yardımı ile anlatım bulduğu sevinçle gözlenir, ve bütün bunlar gerçekleşince de bu yüce sanattan daha başka ne istenebilir ki?» (S. 23)

Romantik ressam yapıtlarında somut biçimleri canlandırmaktan sürekli kaçınmış, hep doğa ile sanatı eşdeğer saymıştır:

> «Hayır, sevgili dostum, tüm kalbimle inanıyorum ki sanat doğanın aynasıdır ve güzellikten çok daha fazla anlatıma sahiptir.» (S. 342)

Doğaya çok değer verilir, çünkü romantik ressam Tanrı'nın doğada yansıdığına inanır. Ancak bu arada doğayı olduğu gibi resmetmekten kaçınan sanatçı, doğayı algılamak ve algıladıklarını sergilemek ister. Kendini bu kadar doğaya yakın bulan romantik ressam renklerin yaratıcısı olduğuna inanır:

> «Doğa tek yaratıcıdır ve zengin dağarcığı ile bütün sanat dallarını besler; biz yalnız doğayı yansıtırız, coşkularımız, düşüncelerimiz, yeniyi ve iyiyi gözetlememiz tıpkı annesinin tüm davranışlarını izleyen bir bebeğinkine benzer.» (S. 115)

Romantik ressam için sanat, yalnız duygu, düşünce ve düş dünyasının anlatım aracı olmaktan çok uzaktır. Bütün romantikler gibi sanatçılar da tek yanlı dünya ve sanat görüşünden kaçarlar, sanatla bilimi ve gerçek yaşam koşullarını birleştirirler.

Sanat yapıtları romantik ressamın kişiliğinin ve yaşamının aynasıdır. Evrendeki gördüğü, yaşadığı ve algıladığı her şey ressamın yaşamını, gelişimini ve düş dünyasını etkiler. Bu yüzden romantik ressam sanatında ilerleyebilmek için geniş yaşam deneyiminin gerekliliğine inanır:

> «Yakına - uzağa, geçmişe - geleceğe ruhun aynı sevgi ile bağlanır; tüm duygu ve coşkularımı da özenle sanatıma aktarırım.» (S. 199)

Romantik ressam çok duygusal bir kişidir, sürekli özlemlerine kavuşma çabası içinde olup, yaşam görüşünü geliştirmek için çok gezer. Bu arada sanatında ilerlemek için de resim yapmayı kendine amaç edinir.

Güzellik, romantik ressam için kalıplarla belirlenebilecek bir kavram değildir; onun için güzel, doğal olandır; güzeli kendi iç ve düş dünyasında duyguları ile yaratır.

Yalınlık, din ve doğayı yansıtma, romantik sanatın temel unsurlarıdır. Sanatta bu kadar önemli yer tutan bu özellikleri ressam, ancak ortaçağ Alman ressamlarının yapıtlarına yöneldiğinde bulur ve ortaçağ yapıtlarındaki yalın güzellikten esinlenerek yapıt vermeğe çalışır:

> «Geçmişi üstün görmem mi, yoksa deneyimsiz olmam mı bilmiyorum, ama geçmişe ilişkin çok az kötü resim gördüm; yapıtlarda hata bulamadan bir çok üstünlük buluyorum. Her zaman, güzel ve yüce düşüncelerini tüm olanaksızlıklarına karşın yapıtlarında anlatabilen alçak gönüllü atalarıma saygı duyarım.» (S. 84)

Ortaçağ alman ressamlarına ve onların sanatına duyulan özlem, onların yalnız güzeli ortaya koyuş biçiminden değil, yaşamlarında dini ve sanatı birleştirmiş olmaları ile milliyetçi duygularının güçlü oluşudur. Ortaçağ ressamlarının milliyetçilik duygularının güçlü oluşuna duyulan özlem, romantik sanatçının da milliyetçi duygularla dolu olduğunu ortaya koyuyor:

> «Franz, her iki tanınmış ortaçağ ressamının birbirine sanat anlayışları bakımından çok benzediklerine inanır. Ayrıca onların nasıl yalın biçimde yapıt verip, önemsiz şeyleri yapıtlarına yansıtmadıklarını, saygı duyulması gereken gerçek Alman kişiliklerini ve onların ilgilerini nasıl resmettiklerini, bir de gerçeği yansıtabilmek için nasıl bir çaba gösterdiklerini büyük bir şaşkınlıkla seyreder.» (S. 94)

Bir yandan ortaçağa bu kadar güçlü bir özlem duyup, ortaçağ ressamlarını kendilerine örnek alırken, diğer yandan da uzaklara özlem duyup güney ve uzak doğu ülkelerindeki sanat çalışmalarından esinlenirler. Milliyetçilik duygularının güçlü olmasına karşın sanatta sınır tanımamaları romantik sanatçının uzaklara açılabilmesine neden olur.

Yaşam gürüşünün sonucu olarak sanat alanında da sonsuz gelişime ve çok yönlülüğe inanan romantik ressam, ortaçağ ressamlarını kendisine örnek alarak sanat ve din görüşlerini birleştirir, uzak doğu ülkelerine özgü sanat anlayışından da sanatın bilimden ayrılamıyacağı görüşünü alır. Sanatı din ve doğa bilimleriyle birleştirirken sanat dalları arasında da hiç bir ayrım tanımadan resim sanatını müzik ve edebiyatla birleştirir. Romantik sanatçı güzel sanatların bir arada kullanıldığını anlatabilmek için yeni bir kavram yaratmıştır : Synaesthesie.

> «'Müzik, edebiyat ve resim sanatının aynı duyguları bir arada başarıyla duyumsatacaklarına inanıyorum', der Franz.» (S. 281)

Romantik ressamın gelişimindeki önemli öğelerden biri de aşktır. Romantik ressam ancak aşk ile bütün ideallerinin gerçekleşeceğine inanır. Aşk, alman romantizminde kadın erkek ilişkisi olmaktan çok daha derin anlam taşır. Aşk, iki insanın her yönden birbirini tamamlamasına ve özlem duydukları kişiliğin ancak bütünleşmiş bir çiftte ortaya çıkmasına neden olur :

> «Eğer sevdiğim kadına kavuşabilirsem, ancak o zaman sanat yeteneğimin doruğuna ulaşabilirim.» (S. 202)

Evlilikde kişilerin birbirlerini tamamlama özelliği arkadaşlık bağlarında da görülür. Hatta P. Kluckhohn'un[3] belirttiği gibi arkadaş sevgisi bu ekolde çok kez evlilikten daha önemlidir. Bunun önemini anlamak için, romantik yazarların ikili ya da daha büyük gruplar halinde yayınladıkları yapıtlara bakmak yeterlidir.

Son olarak romantik ressamların yalnızlık sevgisinden söz etmek istiyorum. Romantik ressam hiç bir zaman sosyal yaşamdan uzaklaşmak istemez, yalnız yaşamdan nefret eder. Ama zaman zaman yalnızlığa özlem duyar, bu da sınırlı bir yalnızlıktır; şöyleki, değişik dış etkenlerin etkisiyle karmaşık düşüncelere dalan, düş dünyası yıkılan romantik ressam doğa ile başbaşa kalmak ve ancak kendisini toparladıktan sonra topluma dönme isteğini duyar :

> «Bir anda insanların tüm uğraşıları Franz'a yabancı gelir, gülerek kulübeyi terk eder ve tüm iç sıkıntılarından kurtulabilmek için çok sevdiği ormana doğru koşar.» (S. 67)

---

3 Kluckhohn, P. : Das Ideengut der deutschen Romantik, s. 62.

Alman romantik yazarlarında sanatçı imgesini saptamadan, son olarak Novalis'in romanı «Heinrich von Ofterdingen» de yazar imgesini inceleyelim.

Romantik yazar kendi dünya görüşü ışığında, dünyanın canlı bir birim, evrenin bir organizma, bu organizmanın da bütün kısımlarının birbiri ile ilişki içinde ve her bir kısmında bu organizmanın aynası olduğunu savunur. Aslında bu görüş yalnız romantik yazarın değil, bütün romantik ekol sanatçılarının dünya görüşüdür. Bu sav dışında romantik dünya görüşü değişik güçlerin etkisindedir ve onların etkileri ile yönlenir. Bu güçler doğa, düş dünyası, duygu, düşünce ve coşkulardır:

> «Yazarlığa yeteneğiniz olduğu kanısındayız. Konuşmanız, iç dünyanızın anlatımı; seçkin anlatım biçiminiz ve uygun benzetimleriniz var. Ayrıca yazar imgesinin temel unsurlarından biri olan doğa üstü güçlerle de ilgileniyorsunuz!» (S. 25)

Romantik yazar, kendi dünya görüşüyle sanatçının ayrı bir dünyanın insanı olduğuna inanır:

> «Heinrich'i iyice tanıyanlarda, onun başka, daha değerli bir dünyanın insanı olduğu kanısı kesinlik kazanır.» (S. 51)

Romantik yazar için, diğer romantik sanatçılarda olduğu gibi, sanat yeteneği Tanrı vergisidir. Yazarın bu yeteneği sayesinde doğa üstü güçler yapıtlarında anlatım bulur; böylece de kendi dünya görüşlerini ortaya koydukları bir romantik dünya yaratırlar:

> «Sanat hiç bu kadar benliğimi sarmamıştı. Sanki bu sanat aşkı beni bir başka ülkeye götürdü.» (S. 9)

Yazar ancak yarattığı bu romantik dünyada gönül rahatlığı bulabilir ve kendi romantik dünyasına da yalnız edebiyat uğraşısı ile ulaşır. Edebiyat, diğer sanat dalları, ayrıca aşk, arkadaşlık, din, tarih, doğa, hastalık ve ölüm yazarın kendi romantik dünyasına kavuşmasına yardımcı olan güçlerdir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi edebiyat da bu güçlerin her hangi birinin eksikliğiyle başarıya ulaşamaz. Romantik yazarın sanat ereğini kısaca şöyle özetleyebiliriz: Romantik yazar dünyaya egemen olmak ister, çünkü sanat aracılığıyla dünyadaki yaşamı düzeltip değiştireceğine inanır:

«'Dil, gerçekten kendi içinde harf ve seslerle başlı başına küçük bir dünyadır,' diye düşünür Heinrich. 'İnsan dile egemen olduğu gibi bütün dünyaya da egemen olabilir ve kendi düşünce ve coşkularını ancak o zaman özgürce anlatabilir.'» (S. 119)

Dünyadaki en güzeli romantik yazar kendi sanat dalı ile yaratacağına inanır. Kendi ekolüne kadar yalnız akla veya duygulara inananların, dünyada yarattıkları tek yanlılığı ve bunun açtığı yaraları, yine bir yazarın sanatı ile iyileştirebileceği kanısındadır. Bu düşüncelerin sonucu olarak romantik ekolde, sanat dalları arasında edebiyat, ve sanatçılar arasında da yazar, her şeyden, bütün insanlardan üstün tutulur ve her zaman övülür. Yazar ve edebiyat bütün romantikler tarafından kutsal ve büyüleyici olarak görülür:

«Edebiyat kesin gerçektir. Benim felsefemin kaynağıdır. İnsan edebiyatla uğraştıkça gerçeğe ulaşabilir.»[4]

Kendi sanat yeteneğini Tanrı vergisi olarak benimseyen yazar için edebiyat, duyguların, düşüncelerin ve düşlerin anlatım bulduğu bir sanat dalıdır.

«Bir yazarın özel yeteneklerle dünyaya geldiği gerçektir, çünkü edebiyatın sanat dalları arasında üstün ve ayrıcalıklı bir yeri vardır.» (S. 26)

Romantik yazar yapıtlarını hiç bir kurala, hiç bir cisme bağlı kalmıyarak yaratır. Onun için önemli olan yaşadığı, gördüğü, algıladığı ve düşlediğini olduğu gibi yapıtlarına yansıtmaktır:

«Önemli olan yapıtın konusu değil, anlatım biçimidir. Bu yüzden edebiyatın tümden yazarın yaşam deneyimlerine bağlı olduğu söylenebilir.» (S. 118)

Hiç bir zaman yazar yapıt vermek için konu aramaz, ancak konunun yaşam deneyimleri sonunda ve doğa ile iletişim içindeyken benimsenmiş olması gerekir:

«Hiç bir yazar değişik dünya görüşü, duygu ve düşünceler elde etmek için bütün gün çevrede dolaşmaz. Bu yanlış bir yoldur. Sanatta önemli olan algılama, düşünme ve gözlem yeteneği, ve bunların ustalıkla yansıtılabilmesidir.» (S. 113)

4 Kohlschmidt, H. ve W.: Novalis, Gesammelte Werke, s. 444.

Diğer sanatçı imgelerinde gördüğümüz gibi romantik yazar da kendine ortaçağ sanat görüşünü ve sanatçısını örnek alır.

Romantik ekolde «yazar», ölümsüz bir kişidir ve değişik bilgilere sahip olması bakımından yerine göre bir din adamı, doktor, yargıç ve bir bilgin olarak görülür.

Üç ayrı sanat dalında yapılan incelemeler sonunda elde edilen «Müzisyen», «Ressam» ve «Yazar» imgeleri ve bunların hemen hemen aynı özelliklere sahip olmaları «Romantik Alman Yazarlarında Sanatçı İmgesi»nin saptanmasına yardımcı olmuştur.

Romantik ekol sanat anlayışı, yaşam ve dünya görüşlerini birleştirir; bu görüşün sonucu olarak da romantik sanatcı, duygu ve düşünceleri en iyi biçimde dile getiren kişi olarak romantik ekolde çok önemli bir yer kazanır. Romantik sanatçı, insanların sanat yolu ile sonsuz bir yaşama ulaşabileceğine inanır. Sanat, onun için insan zekasının en iyi biçimde anlatımıdır. Romantik sanatçı yapıtlarını Tanrı'nın ve dolayısı ile insanların emrinde görür. Romantik sanatçılar, insanların sanat yoluyla Tanrı'ya ulaşabilmelerine önderlik edebilmek için yaşadıklarına inanırlar.

Romantik sanatçı ölümden korkmaz ve bu dünyada elde edemediğini öbür dünyada elde edeceğine inanır. Onun yaratma gücünü etkileyen en önemli etken kendi iç dünyasıdır. Romantik sanatçı, yapıtının kahramanı ile kendi arasında yakın bir bağlantı kurar. Yapıtların kahramanı yazarın kişiliğini yansıtır. Yani yapıtlar sanatçının iç dünyasının ve yaratma gücünün aynasıdır. Sanat yapıtı yaratmada romantik sanatçı için en önemli unsur yetenektir, ayrıca sanat anlayışının din görüşü ile birleşmesi özlem duydukları kusursuz yaşamı başlatır.

Romantik sanatçı büyük bir kitleye seslenmek için yapıt verir ve yapıtlarında toplumun kültür düzeyini yansıtır. Ona göre sanatın amacı insanları eğitmektir. Bu düşüncenin sonucu, sanatçı güzel yapıt yaratmak için çaba göstermez, yalnızca duygu ve düşüncelerini yansıtmağa çalışır. Romantik ekolde, sanatçının iç dünyasının uyum içinde olduğu an güzel ve değerli yapıt vereceğine inanılır.

Sanat, romantiklere göre doğrudan doğruya doğaya bağlıdır, ama onun yansıması değildir. Doğayı içinde algılamayan, onun biçim, renk ve ses gibi öğelerini yansıtmayan sanatçı gerçek anlamda sanat yapıtı yaratmış sayılamaz. Romantik sanatçı doğaya karşı objektiv olamaz, çünkü her zaman onu algılamaya ve algıladığını yansıtmağa çalışır.

Romantik sanatçı toplum içinde tam anlamıyla anlaşılamadığından her zaman hor görülmüştür. Fakat o toplumdan kaçmayı, tek başına yaşamayı asla düşünmemiştir. Her an toplum içinde bilgisini, görgüsünü ve deneyimlerini arttırdığına inandığından değişik toplumlarda bulunmayı amaç edinmiş ve sürekli olarak gezilere çıkmıştır.

Romantik sanatçılar Ortaçağ yapıtlarını kendilerine örnek olarak geçmişlerdir. Onlara göre sanat yapıtı kendi milli düşünce, gelenek ve göreneklerinden kaynaklanmaktadır.

Bütün Alman romantik sanatçıları güney ülkelerindeki yaşam biçimine, doğa güzelliklerine ve bu ortamda yaratılan sanat yapıtlarına özlem duyarlar. Bu ülkelere ulaşabilen Alman sanatçılara, buradaki doğa güzellikleri, yaşama sevinci ve yapıt yaratma coşkusu verir. Hemen hemen bütün romantik sanatçılar İtalya'ya gitmiştir. Bazıları burada aradıklarını bulamayınca masal dünyası dedikleri Hindistan ve diğer Uzak Doğu ülkelerine özlem duymuşlar ve gitmeye çalışmışlardır.

Romantik sanatçıların hedefi sanat, din, düş gücü ve aşk yolu ile Tanrı'ya ulaşmaktır. Sanatçılar sanat dalları arasındaki bütün sınırları kaldırırlar, ayrıca da sanatı bilim ile birleştirirler. Bu düşünce romantik sanat anlayışının temelidir. Romantikler sanatta doğayı, evreni ve Tanrı'yı birleştirirler.

Romantik sanatçı dünyada özlemlerini giderecek ortam bulamadığı için kendisine bir masal — düş dünyası kurar ve burada sanatı ile yaşar, ama bu yalnızca onun yaşamını dengeleyen, ufkunu genişleten bir yoldur, yoksa toplumdan, insandan kaçmak ve yalnızlaşmak anlamına gelmez.

YARARLANILAN KAYNAKLAR :

a) «Das merkwürdiğe musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger» Wilhelm Heinrich Wackenroder Scriften
Herausgegeben von Ernesto Grassi unter Mitarbeit von Walter Hess, **Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft** Band 22, Rowohlt 1968.

b) «Franz Sternbalds Wanderungen», Ludwig Tiack
Herausgegeben von Alfred Anger, Stuttgart, 1966.

c) «Heinrich von Ofterdingen», Novalis
Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald, Stuttgart, 1972.

Aytaç, Gürsel : «Romantik sanatkar romanı Heinrich von Ofterdingen», **Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi,** Bd. II, H 3, Ankara 1976, S. 283 - 329.

Borcherdt, H.H. : **Der Roman der Goethezeit,** Urach Stuttgart, 1949.

Brömel, K. : **Ludwig Tiecks Kunstanschauungen im «Sternbald»,** Leipzig, 1928.

Frey, M. : **Der Künstler und sein Werk** bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann, Bern, 1970.

Granzow, H. : **Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit,** Bonn, 1960.

Huch, R. : Die Romantik, Tübingen, 1951.

Kluckhohn, P. : **Das Ideengut der deutschen Romantik,** Tübingen, 1966.

Korff, H.A. : **Geist der Goethezeit,** Bd. III., Leipzig, 1964.

Kohlschmidt, H. u.W. : (Hrg.) **Novalis Gesammelte Werke,** Gütersloh, 1967.

BATI EDEBİYATLARI ARAŞTIRMA DERGİSİ

SAYI : 1 BAHAR - 1979

Eski Bir Kavga : Platon'da Şiir ve Felsefe Çatışması
HİMMET UMUNÇ

Alman 'Aile Romanı'
GÜLSER BÜYÜKKUŞ

Platon ve Aristo'nun İngiliz Neoklasik Eleştiri Akımındaki Yeri
AYŞE DİLEK ERBORA

James Joyce ve İrlanda
NURDAN SUMER

Godot'yu Ararken : Amerikan Yazınında Çağötecilik (post-modernism) ve Yenilikçi Akım (Innovative Fiction)
SEVİNÇ ÖZER

Anouilh'un İki Becket'i
TUĞRUL İNAL

Toplumsal Değişimi Yansıtan Romanlar Olarak **İnce Memed** ve **Gazap Üzümleri**
BELMA ÖTÜŞ - BASKETT

Ruhçözümsel Yazın Eleştirisi ve Freud
TANJU İNAL

Karanlığın Yüreği ve Conrad'da «Kötülük» Sorunu
OYA BATUM

Sanatsal Bilinç
ARMAĞAN ETHEMOĞLU

Goethe'nin «Renk Kuramı - Die Farbenlehre» Eserinde Saklı Düşünceleri
NURAN ÖZYER

Georg Büchner'de Toplumsal Özgürlük ve «Woyzeck» de İnsancıllık
HÜSEYİN SALİHOĞLU

Çağdaşlaşma Sorunu, Klâsik Kültür ve Batı Edebiyatları
NECDET SUMER

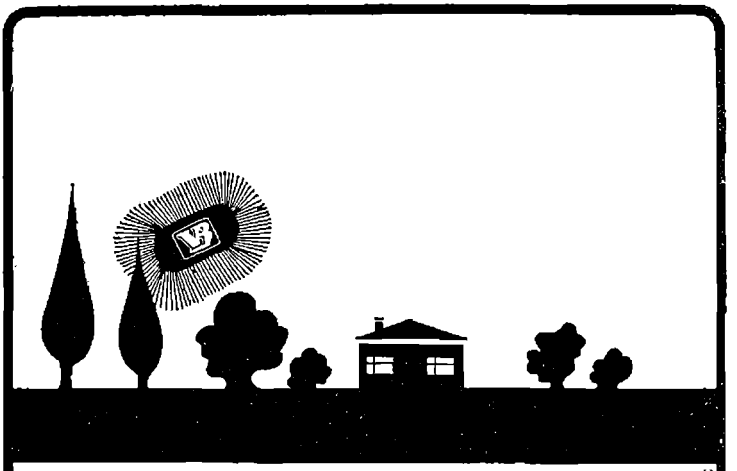
ŞEKER SİGORTA

TÜRKİYE'NİN
HER
YERİNDE
HER
ÇEŞİT
SİGORTA
İŞLERİNİZ
İÇİN
HİZMETİNİZDEDİR

Meclisi Mebusan Cad. 325
Şeker Sigorta Hanı, Fındıklı İSTANBUL

HOTEL DEDEMAN

ODA SERVİSİ, RESTORANI, ROOF'U,
LOBY'Sİ, AMERİKAN BARI ve ÜSTÜN
HİZMETLERİYLE EMRİNİZDEDİR



YUVANIZDA'DA
BANKAMIZ
GÜVENCESİ

TÜRKİYE
VAKIFLAR
BANKASI


TÜRK EKONOMİ BANKASI A.Ş.
Yaşamınızda Sizlerle...
TÜRK EKONOMİ BANKASI A.Ş.

ŞAFAK MATBAASI

- KİTAP
- DERGİ
- GAZETE
- FATURA
- DAVETİYE
- KARTVİZİT

Her türlü baskı işleri.

Necatibey Cad. Hanımeli Sok. No : 49
Tel : 29 57 84 ANKARA

BORA Ltd. Şti.


SANAT VE
KÜLTÜRE
IŞIK TUTAN
KURULUŞ
TÜRKİYE
İŞ BANKASI