sigmund freud

# sanat ve sanatçılar üzerine

leonardo da vinci
dostoyevski
mikelanj
goethe
shakespeare

# SANAT ve SANATÇILAR ÜZERİNE

**BOZAK YAYINLARI : 17**
PSİKOLOJİ DİZİSİ : 11

1. Baskı : OCAK - **1979**
Kapak Düzeni : **Cihad Bozak**
Dizgi ve Baskı : **Bozak Matbaası**

SIGMUND FREUD

# SANAT ve SANATÇILAR ÜZERİNE

Türkçesi
Kâmuran Şipal



bozak yayınları
İSTANBUL

BOZAK Matbaası Koll. Şti.

## İÇİNDEKİLER

**Sanatçılar üzerine**

Leonardo da Vinci ..... 1
Dostoyevski ve baba bitli ..... 101
Mikelanj ..... 131
Şiir ve gerçekte bir çocukluk Anısı (Goethe) ..... 171

**Sanat üzerine**

Sanatçı ve düşlem ..... 191
Kutu Seçimi (Shakespear) ..... 207
Psikanaliz ve birkaç karakter tipi ..... 229

# sanatçılar üzerine

# BİRİNCİ BÖLÜM

Normal olarak çalışmalarına hastaları konu alan ruh hekimliği, insan soyunun yetiştirdiği büyük kişilerden biri üzerine eğilmeye kalktı mı, işin içinde olmayanların ileri sürdüğü nedenlere dayanarak yapmaz bunu; «uğraşısı, ışıldayıp duran bir şeyi karanlığa boğmak, yüce bir nesneyi toza toprağa bulamak amacına yönelik değildir[1]». İncelemek istediği objedeki mükemmellikle sıradan objelerin kırık dökük lüğü arasındaki uzaklığı küçültmek ruh hekimliğine bir doyum sağlamaz. Örnek kişilerde karşılaştığı birtakım dışavurumları anlayıp kavrama çabasına değer vermeden yapamaz da, onun için bu kişilere el atar ruh hekimliği: kanısınca, hiç kimse sağlıklı ve hasta eylemleri aynı amansızlığıyla eğemenliği altında tutan yasalara boyun eğmenin kendisini utandıracağı kadar büyük değildir.

İtalyan Rönesansının yetiştirdiği en büyük adamlardan biridir Leonardo (1452-1519). Daha yaşarken çağdaşları kendisine hayranlık duymuş, bugün bizler gibi onlar da üstada bilmecemsi bir gözle bakmışlardır. «Sınırları yalnızca sezilip bir türlü saptanamayan[2]» bu alabildiğine çok yönlü dâhi, çağını en başta ressamlığıyla etkilemiş, ama sanatçılığından ayrı doğa bilgini (ve teknisyen[3]) kimliğiyle de büyüklüğünü ortaya çıkarmak ancak bizlere nasip olmuştur. Bilimsel bulgulamaları her ne kadar yayınlanmadan ve değerlendirme konusu yapılmadan kalmışsa da, Leonardo'nun gelişiminde bilim adamı kişiliği sanatçı kişiliğine hiç bir vakit tam bir özgürlük tanımayarak, üstadın çalışmalarına çokluk ağır kısıtlamalarla karşı çıkmıştır. Hattâ belki sonunda düpedüz baskılamıştır bu çalışmaları. «Tanrı'yı ve insanları aşağıla-

dığı, sanatta hiç bir zaman üzerine düşeni yapmadığı gibi bir özsuçlamayı yaşamının son saatinde Leonardo'nun dile getirdiğini anlatır Vasari[4].

Vasari'nin ne iç, ne de dış bakımdan bir olasılık taşıyan bu açıklaması, daha sağken esrarengiz üstat çevresinde örülmeye başlayan efsanenin bir parçasıysa da, o günkü zamanın ve o gün yaşamış insanların Leonardo'ya ilişkin yargısını belgelemesi yönünden tartışılmaz bir değer taşımaktadır.

Leonardo'yu, bu büyük sanatçıyı anlamaktan çağdaşlarını alıkoyan ne olmuştu acaba? Yeni bir müzik âleti yapıp, **il Moro** lâkabıyla tanınmış Milano dükü Lodovico Sforza'nın sarayına lavtacı göreviyle girmesini sağlayan ya da düke o yadırgatıcı mektubu yazıp, inşaat ve savaş mühendisliğindeki becerilerinden ötürü kendini övmesine yol açan yetenek ve bilgilerindeki çok yönlülük değildi bu neden; çünkü tek kişide çeşitli becerilerin bir araya toplanmasında, Rönesans dönemi için kuşkusuz yadırganacak bir taraf yoktu. Gerçi Leonardo en seçkin örneklerinden biriydi bu kişilerin; ama doğa'nın dış görünümleri bakımından kendilerine biraz eli sıkı davrandığı, dolayısiyle yaşamın dış biçimlerini hiç önemsemeyip, kasvetli ruh durumlarından ötürü insanlarla düşüp kalkmaktan kaçan dâhi tiplerden de değildi. Tersine, uzun boyluydu Leonardo; endamlı bir vücudu, eksiksiz güzellikle donatılmış bir yüzü, olağanüstü fizik bir gücü vardı; konuşmalarından büyüleyici bir etki taşardı; söz söylemekte üstatlık aşamasına ulaşmıştı; şen ve herkese karşı nazikti. Çevresindeki nesnelerin güzelliğine tutkundu. Görkemli giysilerden hoşlanır, yaşayış biçimindeki her inceliğe değer verirdi. Ressamlığa ilişkin yazısının hayatın tadını çıkarmaktan söz açılan önemli bir yerinde bu sanatı kardeş sanatlarla karşılaştırır Leonardo ve heykeltraşın uğraşısındaki güçlükleri sayıp döker: «Bakarsınız, yüzü baştan aşağı sıvaşıktır, mermer tozuyla pudralanmıştır iyice; öyle ki,

bir ekmekçi sanırsınız. Üstü başı küçük mermer parçacıklarıyla tepeden tırnağa örtülmüştür; öyle ki, sanki kar yağmış dersiniz üzerine. Ayrıca yatıp kalktığı yer mermer kıymıkları ve mermer tozuyla doludur. Ressamda ise tam karşıtıdır durum... çünkü ressam büyük bir rahatlıkla eserinin karşısına geçer, güzelim bir urba giymiştir, gönül okşayan boyalara daldırdığı tüy kadar hafif fırçasını sağa sola gezdirir tuvalde. Dilediği gibi giyinip kuşanır. Yatıp kalktığı yere gelince, yüze gülen resimlerle bezenmiştir ve ışıl ışıl parlar temizliğinden. Çokluk evine konuklar gelir, sazlar çalınıp güzel güzel kitaplar okunur; çekiç sesleri ve benzeri gürültülere yer yoktur burada, çalınıp söylenen eserler büyük bir hazla dinlenebilir.»

İçi neşeyle dolup taşan ve yaşamın tadını çıkarmaya bakan bir Leonardo tasarımından (imaj), üstadın yaşamındaki yalnız ilk uzunca dönem için rahatlıkla söz açabiliriz. Ama bu dönemi Lodovici Moro saltanatının çöküşü izlemiş, bu çöküş üstadı Milano'dan, yani çalıştığı çevreden uzaklaşmak, sağlam işini bırakıp Fransa'da kendisine bir barınak bulana kadar dış görünüş bakımından pek başarılı diyemeyeceğimiz gezginci bir yaşamı sürdürmek zorunda bırakmış, bu da belki sanatçının ruhundaki parlaklığın solmasına, yaradılışında yer alan bazı yadırgatıcı özelliklerin, daha bir belirgin, gün ışığına çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca, ilgi doğrultusunda başgösterip yıldan yıla büyüyen değişiklik, yani sanattan bilime yöneliş, üstatla çağdaşlarıyla arasındaki uçurumun daha da derinleşmesine sanırım katkıda bulunmuştur. Örneğin, sınıf arkadaşı Perugina gibi sipariş üzerine harıl hauıl resimler yapıp para kazanacakken, üzerinde boşuna vakit harcadığı denemeler, çağdaşlarınca kapris eseri oyunlar diye görülüyor, hattâ «büyücülük» ile uğraştığı gibi bir kuşkunun kendisine karşı beslenmesine yol açıyordu. Bugün elimizdeki notlarına bakarak Leonardo'nun ne gibi uğraşılar ardında koştuğunu bilen bizler, bu konuda onu daha

iyi anlayabilmekteyiz. Kilisenin otoritesini giderek antik çağın otoritesine bırakmaya başladığı, ama hiç bir önkoşul tanımayan özgür araştırı döneminin de henüz açılmadığı bir zamanda bu öncü kişi, hattâ öncülükte Bacon ve Kopernik'ten hiç de aşağı sayılamayacak Leonardo, çaresiz yalnızlığa itilmiş durumdaydı. At ve insan kadavralarını kesip biçmek, uçmayı sağlayacak araçlar yapmak, bitkilerin nasıl beslendiğini ve çeşitli zehirlere karşı nasıl bir tepki gösterdiğini incelemek, Aristoteles'in açımlayıcılarından onu kuşkusuz enikonu uzaklaştırarak, horlanıp aşağılanan alşimistlere yaklaştırmıştı; çünkü bu elverişsiz zamanlarda deneysel araştırı alşimistlerin laboratuvarlarında hiç değilse kendine sığınacak bir köşe bulmuştu.

Adı geçen uğraşılar, Leonardo için, fırçayı istemeyerek ele alma, gittikçe az ve seyrek resim yapma, başlanmış bir çalışmayı çokluk bitirmeden bırakma ve yaratılan eserlerin ilerisini pek umursamama gibi bir sonuç doğurmuştu. Üstadın sanatla ilişkisi kendileri için hep bir bilmece niteliğini koruyan çağdaşlarının suçlaması da bu sonuca yönelikti.

Leonardo'nun sonraki hayranlarından birçoğu, onun yaradılışındaki bu kararsızlık lekesini silip atmaya çalışmış, üstatta suçlama konusu yapılan durumu kısaca büyük sanatçılarda rastlanan genel bir özellik görmüştü. Tuttuğunu koparıp, işine dört elle sarılan Mikelanj da eserlerinden çoğunu yarım bırakmıştı nihayet ve bu da yine onun suçu değildi. Hem Leonardo'nun kendi söylediklerine bakmak doğru sayılmazdı; üstadın eserlerinden birçoğunun hiç de pek bitirilmediği söylenemezdi hani; dışarıdan bakılınca şaheser görülen şey, eserin yaratıcısı için kafada yapmayı tasarladığının her vakit yetersiz bir kopyasıydı. Bütün bunlar bir yana, en çok sakınılması gereken, sanatçıyı eserlerinin başına gelecek akıbetten sorumlu tutmaktı.

Adı geçen bağışlatmalardan kimisi ne denli sağlam temellere oturtulursa oturtulsun, Leonardo'daki durumu bütün çıplak-

lığıyla ortaya koymaktadır. Yaratılan eserlerle çileli bir boğuşma, sonunda eserden kaçarak onun akıbetine karşı takınılan umursamaz tutum, diğer birçok sanatçılarda da karşımıza çıkar; ama böyle bir tutuma Leonardo'da alabildiğine sık başvurulduğunu görürüz. Ed. Solmi, üstadın öğrencilerinden birinin şu sözlerini aktarır: **«Pareva, che ad ogni, ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però nondiede mai fine ad alcuna cosa cominciate, considerando la prandezzo dell'arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli[7]»** Öğrenciye göre, Leonardo'nun son tabloları olan Leda, Madonna di Sant'Onofrio, Baküs ve San Giovanni Battista giovane tamamlanmadan kalmıştır hep; **«come quasi intervenne di tuttle le cose sue...[8]» «Son Yemek"**in bir kopyasını yapan Lomazzo[10], Leonardo'nun bir resim üzerinde sonuna kadar çalışıp, onu bitirmedeki güçsüzlüğünü şu soneyle belirtir:

**«Protogen che il penel di sue pitture**
**Non levava, agguaglio il Vinci Divo,**
**Di cui opra è finita pure[11].»**

Üstadın yaratı temposundaki ağırlık, bir atasözü gibi dillerde dolaşmaya başlar. Milano'da Santa Maria delle Grazie manastırında yapacağı **Son Yemek**'e ilişkin alabildiğine geniş ön incelemelerde bulunur ve ardından üç yıl gibi bir süre tablo üzerinde çalışır. Büyük sanatçının çağdaşı olup, o vakitler genç bir rahip kimliğiyle manastır sakinleri arasında yaşayan Matteo Bandelli'nin belirttiğine göre, Leonardo çok vakit sabah erkenden iskeleye çıkıp akşamın alacakaranlığına dek fırçayı elinden bırakmamış, yemek içmek gibi bir düşünceyi aklına getirmemiştir. Ama kimi günler de resme el sürmemiş, bazan üzerinde çalıştığı tablo önünde saatlerce dikilerek onu inceden inceye süzmüş, gözden geçirmiştir. Birçok zaman, Francesso Sforza'nın at üzerindeki heykelinin modelini yaptığı Milano sarayından doğru manastıra gel-

miş, ama resimdeki figürlerden birine birkaç fırça vuruşundan sonra yine kalkıp gitmiştir[12]. Vasari'nin bir açıklamasına göre, üstat, Floransalı Francesso del Giocondo'nun eşi Mona Lisa'nın portresine dört yıl emek vermiş, ama ona son biçimini bir türlü kazandıramamıştır. Nitekim portrenin sahibine teslim edilmeyerek Leonardo'da kalışı ve Leonardo'nun bunu sonunda yanına alarak Fransa'ya götürüşü[13] Vasari'nin açıklamasına uygun düşmektedir. Fransa'da Kral Fransuva 1 tarafından satın alınan tablo, bugün Luvr müzesinin en büyük hazinelerinden birini oluşturuyor.

Çalışma yöntemine ilişkin bu bilgiler, Leonardo'nun geride bıraktığı sayısı alabildiğine kabarık eskiz ve çalışmalarla karşılaştırıldığı zaman, yarım yamalaklık ve sebatsızlık gibi karakter özelliklerinin üstadın sanatla ilişkisini en ufak ölçüde etkilemediğini ister istemez benimsemek gerekecektir. Tersine, böyle bir karşılaştırma, Leonardo'nun kendini enikonu ciddiyetle işine verdiğini, zengin bir olanak hazinesini eli altında bulundurduğunu, ancak bu olanaklardan biri üzerinde karar kılarken duraksayarak davrandığını, çalışmaları için pek erişilemeyecek amaçlar saptadığını, bunlara erişme çabasında ise kendini bir tutukluğa kaptırdığını, ama tutukluğun, sanatçının varmayı kafasına koyduğu ideale ulaşamayıp ister istemez onun gerisinde kalmasıyla açıklanamayacağını ortaya kor. Leonardo'nun uğraşılarında öteden beri gözlemlenebilecek yavaşlık, adı geçen tutukluğun dışa vurmuş bir belirtisi, üstadın ilerki yaşamında karşılaştığımız resimden sırt çevirme eyleminin[14] bir öncüsüdür. Leonardo'ya birçok suçlamaların yöneltilmesini hazırlayan **Son Yemek** tablosunun akıbetini de yine söz konusu tutukluk belirlemiştir. Üstat ancak zemin nemliyken çalışılabilen, dolayısiyle hızlı bir çalışma temposunu gerektiren fresk[15] tekniğine bir türlü ısınamamış, bu yüzden çabuk kuruyup sanatçının ruh ve vakit durumunun dikkate alınmasına ve çalışmanın gerektiği zaman ileri bir vakte ertelenebilmesine olanak ve-

ren yağlı boyada karar kılmıştır. Ancak, yağlı boya, kendisiyle duvar arasında yalıtıcı rolü oynayan zeminden zamanla çözülüp ayrılmaktaydı. Anlaşıldığına göre, buna bir de duvarın kendisindeki kusurlar ve resmin yapıldığı salonun kullanılış amacında sonradan başvurulan değişiklikler gelip ekleniyor ve tablonun bir türlü önüne geçilemeyen yok oluşunu kesinleştiriyordu[16-17].

Leonardo'nun ilerde Mikelanj'la bir yarışmaya girerek, Floransa'daki Sala del Consiglio'nun duvarına çizmeye koyulup, yine bitirmeden yüzüstü bıraktığı ve Anghiari süvari savaşını konu alan tablo da, benzeri bir teknik girişimin başarısız kalmasıyla yok olup gitmiştir. Sanki yabancı bir tutku, bir deneyci tutkusu önce Leonardo'nun sanatçılığını güçlendirmiş, sonra da onu engellemeye yönelmiştir.

Leonardo'nun karakterinde alışılmadık daha başka kimi özelliklere ve görünür çelişkilere rastlamaktayız. Belli bir ölçüde aktiflikten uzaklık ve umursamazlığın varlığı, üstadın kişiliğinde yoksanacak gibi değildir. Herkesin alabildiğine geniş bir çalışma alanını ele geçirmeye baktığı, bunu da başkalarına karşı sert saldırılara girişmeksizin gerçekleştiremediği bir dönemde, Leonardo, sakin ve barışsever yaradılışı, tüm düşmanlık ve didişmelerden kaçışıyla dikkati çeken biriydi. Kim olursa olsun karşısındakine yumuşak ve lutufkâr davranırdı hep. Bir açıklamaya göre, et yemeye yanaşmazdı; çünkü hayvanları hayatlarından etmeyi doğru bulmaz, pazarda satın aldığı kuşlara özgürlüklerini bağışlamaktan ayrı bir zevk duyardı[18]. Savaşları ve kan akıtmaları hoş karşılamaz, insanı hayvanlar âleminin efendisi değil, yırtıcı canavarların en azgını diye nitelerdi[19]. Ama duygularındaki kadınsı incelik, idama götürülen suçluların peşine takılmaktan, onların korkuyla kasılmış yüz ifadelerini inceleyerek bunları not defterine resmetmekten Leonardo'yu alıkoymuyor, en zalim saldırı silâhlarının planlarını çizmek-

ten ve savaş başmühendisi göreviyle Cesare Borgia'nın hizmetinde çalışmaktan onu geride tutamıyordu. Çokluk **İyi** ve **Kötü** arasında ayrım yapmaz bir tutum takınıyor ya da davranışlarının herkesinkinden başka bir teraziyle tartılmasını istiyordu. Günün birinde, Cesare Borgia'nın[20] düzenlediği, tüm düşmanların bu en amansızı ve vefasızına Romagna'yı kazandıran bir sefere önemli bir görevle katıldı. Ancak, Leonardo'nun notları arasında o günlerdeki olayları kınadığını ele veren bir tek satıra rastlamamaktayız. Bu bakımdan Fransa'ya karşı açılmış Campagne seferinde Leonardo'nun durumuyla Goethe'nin durumu arasında bir benzerliğin bulunduğu büsbütün yadsınacak gibi değildir.

Bir yaşamöykü denemesi, kahramanın ruh yaşamını gerçekten kavramak amacını güdüyorsa, yaşamöykücülerin çoğunluğunun bir mahremiyet gözetme kaygusuyla ya da yobaz bir davranışla yaptığı gibi, incelenecek kişinin cinselliğini ve onun erotik özelliklerini suskunlukla geçiştirmemesi gerekir. Cinsel bakımdan Leonardo'ya ilişkin fazla bir bilgimiz yoktur. Ama bildiğimiz birkaç şey de, üzerinde önemle durulmaya değer bir nitelik taşımaktadır. Başıboş cinselliğin iç karartıcı cinsel bir perhizle boğuştuğu dönemde Leonardo, kadın güzelliğini işleyen sanatçılarda rastlayamadığımız cinsel çekiniye örnek gösterilecek biriydi. Solmi[21], sanatçıdan, onun cinsel soğukluğunu (frijite) belirleyen şu cümleyi aktarır bize: «Cinsel birleşme ve buna bağlı tüm eylemler o kadar iğrenç ki, eskiden beri süregelen bir âdete uyulmasa ve hâlâ sevimli yüzlere rastlanmayıp cinsel eğilim varlığını sürdürmese, çok geçmeden insan soyu yeryüzünde tükenip giderdi.»

Leonardo'dan bize kalan ve yalnız en yüce sorunların söz konusu edilmeyip, allegorik bir doğa anlatısı, hayvan öyküleri, fıkralar[22], çeşit çeşit kehanetler[23] gibi ulu bir kişiye pek yakıştırılamayacak masum etkinlikleri de içeren yazılar, bir

edebiyat eserinde karşılaştığımız vakit bugün bile bizleri şaşırtacak bir safiyet, bir diğer deyişle perhizkâr bir hava taşımaktadır. Bu yazılarda tüm cinsel konulara değinmekten öylesine kaçınılır ki, sanki tüm yaşamı ayakta tutan sevgiyi (eros), araştırıcı Leonardo, bilip öğrenme tutkusuna konu edilmeye lâyık görmez. Büyük sanatçıların erotik, hattâ kaba müstehçen sahnelere ne büyük eğilim gösterdiği bilinmektedir; oysa Leonardo'dan elimizde, kadının iç organları, ana karnındaki çocuk v.b. gibi hepsi birkaç anatomik şema bulunmaktadır, o kadar[24].

Leonardo'nun ömründe bir kadını bir kez bile sevgiyle kucakladığı şüphelidir. Ayrıca, bir kadına karşı örneğin Mikelanj'ın Vittoria Colonna'yla[25] ilişkisine benzer mahremiyet dolu ruhsal bir ilişki beslediğini de bilmiyoruz. Henüz ustası Verrocchio'nun yanındayken yasaklanmış homoseksüel eylemlere giriştiği ileri sürülerek başka bazı gençlerle mahkemeye verilmiş, ama sonradan beraat etmiştir. Öyle görülüyor ki, adı kötüye çıkmış bir oğlandan model olarak yararlanması, kendisine karşı söz konusu kuşkunun beslenmesine yol açmıştır[26]. Üstat kişiliği, çevresini yakışıklı oğlanlar ve delikanlıların sarması gibi bir sonuç doğurmuş, bu güzel yaratıkları Leonardo yanına öğrenci almıştır. Öğrencilerinden sonuncusu, yani Francesso Melzi, ustasıyla Fransa'ya gitmiş, ölümüne kadar yanında kalmış, ustası tarafından kendisine varis seçilmiştir. Leonardo'yla öğrencileri arasında cinsel ilişki olasılığını, büyük adama yöneltilmiş temelsiz bir aşağılama diye kınayan çağdaş yaşamöyküculerin bu konuya ilişkin kesin sözlerine doğrusu katılamayacağız. O zamanki geleneğe uyarak, Leonardo'nun, yaşamını paylaşan öğrencilerle sevecen ilişkiler kurduğu, ama bu ilişkilerin cinsel bir eyleme vardırılmadığı bizim için çok daha akla yakın görünmektedir. Öte yandan, Leonardo'yu fazla cinsellikle donatılmış biri saymak zaten doğru değildir.

Leonardo'nun duygusal ve cinsel yaşamındaki bu özellik, ancak tek bir yoldan, yani sanatçı ve araştırıcı olarak taşıdığı çifte kişilikle bir bağlantı kurularak kavranabilir. Ruhbilimin bakış açıları kendilerine çokluk uzak düşen yaşamöykücülerden (biyografya yazarı) tanıdığım kadar yalnız biri, yani Edm. Solmi bilmecenin çözümüne yaklaşmıştır. Leonardo'yu büyük bir tarihî romana kahraman seçen Dmitry Sergewitsch Mereschkowski ise, olağanüstü adamı salt bu yoldan anlamış ve ona ilişkin görüşünü çokluk bilimle uğraşan bir kimseden bekleneceği gibi kuru sözlerle değil, bir ozanın somut üslûbuyla açık seçik dile getirmiştir[27]. Leonardo üzerindeki yargısı şöyledir Solmi'nin: «Kendisini çevreleyen herşeyi tanıyarak ve serinkanlı düşünerek mükemmel'de saklı en derin gizleri araştırıp ele geçirme yolundaki o dindirilmez güçlü tutku, Leonardo'nun eserlerini yarım kalmak gibi bir talihsizlikle karşı karşıya bırakmıştır her vakit[28].»

**Conference Fiorentine**'deki bir yazısından aktarılan şu sözü, Leonardo'nun inancını belirtmekte ve yaradılışının anahtarını elimize tutuşturmaktadır:

**«Nesuna cosa si pub amare odiare, se prima nonsi ha cognition quelin[29].»**

Yani içyüzünü doğru dürüst bilmediği süre, ne bir şeyi sevmeye, ne de ondan nefret etmeye hakkı vardır kişinin. Ressamlık konusundaki yazısının dinsizlik suçlamasına karşı özsavunu gözüyle bakılacak bir yerinde aynı anlamda sözler söyler Leonardo: «Bu gibi kınayıcılar seslerini çıkarmasa, daha iyi eder. Çünkü öylesine bir çaba, hayranlık konusu pek çok eseri atelyesinde yaratan sanatçının tanınmasını sağlar; bu ise, alabildiğine ulu bir yaratıcıyı sevmeye götüren yoldur. Çünkü büyük sevgiler, doğrusu, sevilen'in enine boyuna tanınmasından alır kaynağını. Obje yeterince tanınmadı mı, asla sevilemez ya da gerektiği gibi bir sevme olanağı bulunmaz ortada...[30]»

Leonardo'nun sözlerini önemli kılan, psikolojik bir gerçeği açığa vurması değildir; çünkü bu sözlerle dile getirilen sav, belli ki yanlıştır ve Leonardo da bunu bizim kadar biliyordu kuşkusuz. Bir nesneye karşı sevgi ve nefret duyguları beslemek için, bu duygulara konu edilen nesneyi inceleyip iç yapısını anlayana kadar beklendiği doğru değildir. İnsanlar içtepisel yoldan sever daha çok, duygusal nedenlere dayanır sevgileri ve bilmekle hiç alıp verecekleri yoktur; usa vurmalar, düşünüp taşınılar olsa olsa güçsüzleştirir sevgiyi. Dolayısiyle, Leonardo'nun söylemek istediği şey, insanların pratikte açığa vurduğu sevginin yerinde ve kusursuz sevgi diye nitelenemeyeceği, sevgide içteki duygunun önce dışavurumdan alıkonularak düşünsel işlemden geçirilmesinin ve ancak bu sınavı başardıktan sonra özgür dışavurumuna izin verilmesinin **gerektiğidir**. Bununla Leonardo, aynı zamanda, kendisinde sevginin böyle bir durum gösterdiğini, sevgi ve nefret karşısında benzer bir tutumun başkalarınca da benimsenmeye değer bir amaç niteliği taşıdığını belirtmek ister.

Leonardo'da sevgi gerçekten böyle bir özellik taşıyor gibidir: Duygular dizginlenip, araştırı içgüdüsünün egemenliği altına verilmiştir; Leonardo sevip nefret etmemiş, neyi sevip, neden nefret edeceğini belirleyen etkeni araştırmış, sevgi ve nefretin taşıdığı anlamı kendi kendine sormuş, Güzel ve Çirkin karşısında ilkin tarafsız davranmıştır. Sevgi ve nefret öncesinde bu tür araştırıları sürdürürken, gönlündeki duygular başlangıçta taşıdığı niteliği üzerlerinden sıyırıp atmış, düşünsel yönelimlere dönüşmüştür. Leonardo, tutkusuz bir insan değildi, insanlığa özgü tüm etkinliğin dolaylı ya da dolaysız itici gücü —il primo motore— rolünü oynayan tanrısal kıvılcımdan o da almış bulunuyordu payını. Ne var ki, içindeki tutkuyu bilme tutkusuna dönüştürmüş, kaynağını ancak tutkulardan alabilecek bir direnme, kararlılık ve yoğunlukla araştırı çabalarına kendini vermiştir. Düşünsel çalışmaların doruğunda, bilip öğrenmelerin ardından, uzun sü-

redir engellenmiş duyguyu, tıpkı bir ırmaktan ayrılan ve istenen işi gördükten sonra serbest bırakılan bir kol gibi, ansızın fırlayıp başıboş bir akış izlemeye koyvermiştir. Büyük bir ilişkiler örgüsünü kuş bakışı görerek, bir bilip tanıyışın tepe noktasına ulaştığı zaman, kendini bir coşkuya kaptırıp, inceleme konusu yaptığı yaratılmış parçasındaki görkemi ululamış ya da cinsel bir edayla yaradan'ın yüceliğine övgüler döşenmiştir. Leonardo'daki bu dönüşüm sürecini doğru olarak yakalar Solmi; üstadın yaradılmış'taki o haşmetli zorlayıcılığı kutlayan bir sözünü aktararak («O mirabile necessithà...») şöyle der: «Tale trasfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, è ono dei tratti caratteristici dè, manoscritti vinciani, e si trova cento e cento volte espressa...[31]»

Belki de ruhsal itici gücün çeşitli etkinlik biçimlerine dönüşmesi, tıpkı fiziksel güçlerdeki gibi pek kayıp verilmeden gerçekleşememektedir. Leonardo örneği, bu süreçlerde daha başka ne kadar çok oluşumlara rastlanabileceğini göstermektedir bize. İlkin bilip tanımak ve sevgiyi ondan sonrasına ertelemek, bir giderim (telâfi) sağlamaktadır. Bir biliş ve tanıyışa ulaşıldıktan sonra, gerektiği gibi sevme ve nefret etme diye bir şey söz konusu olmaktan çıkmakta, sevgi ve nefretin öbür yakasına geçilmektedir; yani artık sevmek bırakılmış, araştırı etkinliğine yönelinmiştir. Belki de bu yüzden Leonardo'nun yaşamında, başka büyük kişiler ve sanatçılarda görülmeyecek gibi güçlü bir sevgi yoksunluğuyla karşılaşmaktayız. Başkalarının bol bol tadını çıkardığı o hem yüceltici, hem helâk edici coşku fırtınaları, anlaşılan Leonardo'ya hiç dokunmadan geçmiştir.

Leonardo örneğinden çıkaracağımız diğer bazı sonuçlar da şunlardır: Üstat, eylemi ve yaratıcılığı bırakıp, araştırılara girişmiştir. Her kim evrendeki ilişkiler örgüsünün görkemini ve bunun ortaya çıkardığı zorunlukları sezmeye başlarsa, o

kimsenin kendi küçük ben'ini yitirmesi işten değildir. Adı geçen görkem karşısında hayranlığa dalan ve gerçek bir alçakgönüllülüğü benimseyen kişi, kendisinin de doğa'daki etkin güçlerin bir bölümü sayılacağını ve dünyanın zorunlu akışında ufak bir parçaya yönelik de olsa pekâlâ bir değiştirme girişiminde bulunabileceğini çok kolay unutur; öyle bir dünya ki, Küçük, Büyük'ten daha az harikulâde değildir ve daha az önem taşımaz.

Solmi'nin belirttiği gibi, üstat, sanatının hizmetinde koyulmuş olabilir araştırıcılığa[32]. Işık, renk, gölge ve perspektifte saklı özellik ve yasaları ele geçirmek, doğa'ya öykünmede kesin bir beceriye kavuşmak ve başkalarına da aynı yolu göstermek için çaba harcıyordu Leonardo. Belki daha o zamanlar, bu bilgilerin sanatçı için taşıdığı önemi gözünde fazla büyütmüştü. Ressamlığa karşı duyduğu tutkunun ana doğrultusunu izleyip içten gelen bir dürtüye uyarak, resme geçireceği objeleri, hayvanları, bitkileri ve insan vücudundaki tenasübü araştırmaya, nesnelerin dış yüzünden ayrılarak, onların görünümlerinde kendilerini ele veren ve sanat eserlerine konu edilmeyi bekleyen iç yapılarını ve yaşamsal fonksiyonlarını incelemeye yöneldi. Sonunda ruhundaki dürtü aşırı güçlenerek Leonardo'yu önüne kattı, onu götürüp sanatın gerekleriyle bağlantının koptuğu bir noktaya bıraktı. İşte bu noktada Leonardo, mekaniğin genel yasalarını ele geçirdi. Arno vâdisindeki[33] katmanlaşmaların tarihçesini bulguladı, sonunda günlüğüne iri harflerle aşağıdaki notu düştü: **İl sole non si move**[34]. Doğabilimlerin hemen tüm alanlarına yaydı araştırmalarını; bunların her birinde de bulucu, ama hiç değilse ileriyi haber veren bir yolgösterici aşamasına ulaştı[35]. Ancak, herşeye rağmen, bilme tutkusu dış dünyaya yönelik kaldı; bir şey vardı ki, Leonardo'yu insanın ruh yaşamını incelemekten alıkoymaktaydı; sipariş üzere ustaca amblemler resmettiği **Academia Vinciana**'da ruhbilime pek yer yoktu.

İlerde Leonardo bilimsel araştırıdan yüz çevirip, başlangıçtaki çıkış noktası sanata dönmeye kalktığı vakit, ilgi doğrultusundaki yeniliğin ve ruhsal çalışmasını egemenlik altına almış değişik havanın bu konudaki uğraşılarını köstekleldiğini gördü. Sonu gelmeyip, bir türlü arkası kesilmeyen doğa araştırmalarından alışık olduğu üzere, ele aldığı her tabloda ilkin bir tek sorunla ilgileniyor, derken aynı sorun gerisinde daha başka sayısız sorunlar kendini açığa vuruyordu. Bundan böyle Leonardo, yapmak istediklerinde bir sınırlamaya gitmeyi, sanat eserini yalıtarak büyük ilişkiler örgüsünden koparıp almayı beceremez duruma düştü. Kafasında büyük ilişkiler örgüsüne varıp bağlanan ne çok düşünce varsa, bunları dile getirmek için alabildiğine yoğun çaba harcıyor, ama başladığı bir eseri sonradan çaresiz yüz üstü bırakıyor ya da bitmemiş diye niteliyordu.

Bir vakit Leonardo, bilim adamı kişiliğini sanatçı kişiliğinin hizmetinde kullanmış, ama zamanla uşak efendisinden daha güçlenerek onu sultasına almıştı.

Örneğin Leonardo'nun bilip öğrenme içgüdüsündeki gibi, insanın karakterini oluşturan içgüdülerden birinin aşırı geliştiğini saptarsak, bu durumu, organik kökeni konusunda belki çokluk fazla şey bilmediğimiz özel bir yatkınlıkla (dispozisyon) açıklayabiliriz. Nevrozlular üzerindeki psikanalitik (ruhçözümsel) araştırılar ise, böyle bir duruma iki ayrı olasılığın yol açabileceği görüşünü benimseme eğilimini uyandırıyor bizde. Böyle bir eğilimin haklılığını karşılaştığımız her vakada saptamak, doğrusu bizi sevindiriyor. Olasılıklardan biri şu: Gelecekte aşırı güçle öne çıkan içgüdü, daha kişinin ilk çocukluk yıllarında etkinlik göstermiş, çocuksal yaşamın izlenimleri içgüdünün sonraki egemenliği için gerekli zemini hazırlamıştır. Öbür olasılığa göre, söz konusu içgüdü, başlangıçta gelişip serpilmek için cinsel içgüdülerin yardımına başvurmakta, bu yüzden ilerde cinsel yaşamın bir par-

çasını kapsar nitelik kazanmaktadır. Dolayısiyle, seven bazı kimselerde rastladığımız gibi, birey tutkulu bir teslimiyet göstererek kendini bilimsel araştırılara vermekte, sevmeyi bir yana itip araştırı eylemine yönelebilmektedir. Hani yalnız araştırı içgüdüsünün değil, pek güçlü içgüdülerden çoğunun cinsel içgüdülerden yararlanarak enikonu semirip güçlendiğini hiç çekinmeden ileri sürebiliriz.

Günlük yaşamlarına ilişkin gözlemlerimiz, insanlardan çoğunun, cinsel içgüdülerindeki enerji yükünden küçümsenmeyecek kadar büyük miktarları mesleksel uğraşlarına kanalize ettiğini ortaya koymaktadır. Yüceltilebilme yeteneğiyle donatıldıkları, yani kendilerine en yakın amaçlardan saptırılıp, değer bakımından bazan daha üstün cinsellik dışı amaçlara yöneltilebildikleri için, cinsel içgüdüler, meslekî uğraşılara bu gibi olumlu katkılarda bulunmaya özellikle yatkın nitelik taşır. Bir kişinin çocukluk öyküsü, yani ruhsal gelişimi, bu dönemdeki hayli serpilmiş gördüğümüz araştırı içgüdüsünün cinsel yönelimlerin hizmetinde kullanıldığını ortaya koymakta, bu da yukarıdaki olayın gerçekliğini kanıtlamaktadır. Sanki fazlasıyla gelişmiş araştırı içgüdüsü, bireydeki cinsel etkinliğin bir parçasını kendisine mal etmiş gibi olgun yaşların cinselliğinde dikkati çeker bir yozlaşmaya rastlanması, görüşümüzü doğrulayan bir başka kanıttır.

Bu varsayımların enikonu gelişmiş bilimsel araştırı içgüdüsü üzerine uygulanmak istenmesi, karşımıza ayrı birtakım güçlükler çıkarır gibidir; çünkü gerek o ciddî araştırı içgüdüsü, gerek ilerde sözü edilecek cinsel yönelimler çocuklara yakıştırılmak istenmez bir türlü. Ancak üstesinden kolay gelinecek güçlüklerdir bunlar. Bıkıp usanmadan soru sorma merakı, çocuklardaki bilip öğrenme tutkusunun bir kanıtıdır; öyle bir merak ki, sorulan bütün soruların dolambaçlı anlatımlardan başka bir şey olmayıp asla sonu gelmeyeceği, çünkü tümünün de çocuklarda sorulmadan bırakılmış bir sorunun yerini tuttuğu anlaşılmadığı süre, yetişkinler için bir

bilmece niteliğini koruyacaktır. Çocuk biraz büyüdü de kavrama gücü arttı mı, bilip öğrenme tutkusundaki söz konusu dışavurumlar sona erer ansızın. Ruhçözümsel incelemeler bu konuya tam bir aydınlık getirmekte, çok çocuğun, hattâ belki çocuklardan çoğunun, ama kuşkusuz içlerinden en yeteneklilerin aşağı yukarı üç yaşından başlayarak, **çocuksal - cinsel araştırı dönemi** diye niteleyebileceğimiz bir dönemi yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu çağa ayak basan çocuklarda öğrenme tutkusu, bildiğimiz kadar, kendiliğinden uyanmaz; önemli bir olay, küçük bir kardeşçiğin doğması ya da dış algılamalara dayanılarak ilerde doğmasının beklenmesi ve çocuğun bunu kendi çıkarını tehlikeye düşürüyor görmesi, böyle bir tutkunun doğuşunu sağlayan etken rolünü oynar. Çocuklardaki cinsel araştırı, çocukların nereden geldiği sorusuna yönelir ve o türlü yürütülür ki, sanki çocuk kendisine enikonu tatsız gelen bu doğum olayından kurtulmak için birtakım çare ve yollar bulmaya çalışmaktadır. Psikanalitik (ruhçözümsel) incelemelerden hayretle öğrendiğimize göre, bebeklerin nereden geldiği konusunda çocuklar büyüklerden aldıkları bilgilere inanmak istemez; örneğin, mitolojik açıdan o pek anlamlı leylek masalını benimsemeye var gücüyle karşı kor; düşünsel bağımsızlığı da işte söz konusu inanmazlıkla gözünü açar dünyaya; bu inanmazlık sonucu, yetişkinlerle çatışır sık sık, aldatmacaya sapıp kendisine doğruyu söylemediklerinden onları asla bağışlamaz. Yalnız, kendi bildiği yollardan incelemelerini sürdürür; çocuğun doğmadan ana karnında barındığını bulgular; cinsel yaşamındaki kıpırdanışların yol göstericiliğine bırakır kendini; yenen yemekle çocukların ana karnına girdiği, bağırsak yoluyla dünyaya getirildiği, bu arada babanın içyüzü kolay kestirilemeyen bir rol oynadığı gibi birtakım varsayımlara ulaşır ve daha o dönemde bir cinsel birleşme eyleminin varlığını sezgisel yoldan kavrar, bunu düşmanca ve zorbaca bir davranış görür. Ancak, organizması cinsel bakımdan çocuk

yapacak aşamaya erişmediği için, bebeklerin nereden geldiği konusundaki araştırıların günün birinde ister istemez kesilir arkası, bir türlü sona erdirilemeyen araştırılar olarak yüzüstü bırakılır. Düşünsel bağımsızlık çabasının daha bu ilk denemede başarısız kalışı, öyle görülüyor ki, çocuk için hayli sarsıcı bir nitelik taşır ve ilerde de kaybolmayarak sürekli korur varlığını[36].

Çocuktaki cinsel araştırı dönemi geriye dönüşte (regresyon) kendini açığa vuran dinamik bir atılımla kapandı mı, araştırı içgüdüsünün ilerde izleyeceği yön bakımında üç olasılık söz konusudur ve her üçü de söz konusu içgüdünün ilk çocukluk yıllarında cinsel yönelimlerle bağlantı içindeki etkinliğinden kaynaklanır: Ya araştırı içgüdüsü cinselliğin ilerdeki yazgısını paylaşacak, yani bilip öğrenme tutkusu bundan böyle engellenip zekâsının özgür çalışmasında belki ömür boyu kısıntılı bir durum ortaya çıkacak ve çok geçmeden eğitimin cinsel düşünü üzerindeki o zorlu engellemesi de böyle bir durumun ortaya çıkışını hızlandıracaktır, ki bu da düşünsel engellemenin nevrotik tipidir. Düşünsel yetenekte görülen böylesine edinsel bir güçsüzleşme, nevrotik bir hastalığın patlak vermesine etkin katkıda bulunabiliyorsa, bunun bize göre yine anlaşılmayacak yanı yoktur. Zekâ engellemesinin ikinci tipinde düşünsel gelişim, kendisini hırpalamak isteyen cinsel geriye itimlere karşı koyacak güçtedir. Çocukluktaki cinsel araştırı etkinliğinin yok olup gidişinden bir süre sonra, artık güçlenen zekâ, aralarındaki eski işbirliğini umursamayarak, cinsel geriye itimin oyuna getirilmesi için çalışır, baskılanmış cinsel araştırı ise bir saplantı-düşünce kimliğiyle bilinçaltından gerisin geri dönüp gelir. Kılık değiştirmiş, özgürlüğünü yitirmiştir; ama yine de düşüncenin kendisini cinselleştirecek, düşünsel işlemleri gerçek cinsel olaylardaki haz ve korkuyla donatacak güçtedir. Böylece, araştırı etkinliği cinsel etkinliğe dönüşür, çokluk yalnız bu etkinlik kılığında dışa vurur kendini; düşünme ve

açıklamalarla kendine boşalım sağlama duygusu, cinsel doyumun yerini alır. Gelgelelim, çocuksal araştırıların o bir türlü sona erdirilemeyişi, ileri yaşlardaki pis pis düşünüp durmaların bir türlü son bulmayışında ve çözümleyici entellektüel duygunun, kavuşulmak istenen bu duygunun sürekli uzaklara kaymasında yeniden karşımıza çıkar.

Düşünsel engelleme tiplerinin en seyrek görülüp, en gelişmişi olan üçüncüsünde, özel bir yetenekle donatılmış birey, gerek bu engellemeden, gerek nevrotik düşünü saplantısından kurtarır yakasını. Gerçi geriye itim burada da kendini açığa vurur, ama cinsel hazdaki içgüdü bileşenlerinden hiç birini bilinçaltına sürmeyi başaramaz; tersine, libido işin başından başlayarak yüceltilme konusu yapılır ve önce bilip öğrenme tutkusuna, daha sonra güçlenerek araştırı içgüdüsüne dönüşür. Hani bu araştırı da bir bakıma saplantı niteliği taşır, cinsel etkinliğin yerini tutar, ama temelde yatan psişik süreçlerin büsbütün başkalığı dolayısıyla (bilinçaltını delip çıkmanın yerini sublimasyon almıştır), durumda bir nevroz karakteriyle karşılaşılmaz; çocuksal araştırıdaki ilk komplekslere bağlılık diye bir şey görülmez; içgüdü, düşünsel yönelimin hizmetinde bir etkinliği sürdürebilir ve pek büyük bir libido parçasının yüceltilmesine olanak sağlayarak kendisini güçlü duruma sokan cinsel geriye itimin hakkını, cinsel konularla uğraşmaktan kaçarak kollar.

Aşırı güçte araştırı içgüdüsüyle düşünsel (yüceltilmiş) homoseksüellikten öteye geçemeyen cinsel yozlaşmaya bir arada rastlanıldığı düşünülürse, Leonardo daha çok üçüncü tipe örnek gösterilmek istenecektir. Cinsel yönelimlerin hizmetindeki bir etkinliğin arkasından, libidosunun büyük bölümünü yüceltip bilip öğrenme tutkusunu araştırı tutkusuna dönüştürebilmek: işte Leonardo'nun doğa'sının çekirdeği ve bu doğa'da saklı yatan sır. Ancak, böyle bir görüşü kanıtlayacak nedenler kolay ortaya konacak gibi değildir. Bu ne-

denleri sağlamak için, Leonardo'nun ilk çocukluk yıllarındaki ruhsal gelişimini izleyebilmek zorunludur. Oysa, eldeki malzemenin böyle bir girişime yeteceği umuduna kapılmak saçma gibi gözükmektedir; çünkü Leonardo'nun yaşamı konusunda bugün bildiklerimiz alabildiğine kısır, güvenilirlikten alabildiğine yoksundur. Kaldı ki, söz konusu gelişim açısından bilinmesi gereken durumlar, bugün kendi kuşağımızın kişilerinde bile gözlemcilerin dikkatinden kaçmaktadır.

Çocukluğu konusunda pek fazla bir şey bilmediğimiz Leonardo, 1452'de Floransa ile Empoli arasında küçük bir kentte doğdu; evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya gelmişti, ancak o zamanlar evlilik dışı doğumlara halk arasında ağır bir leke gözüyle bakılmıyordu. Babası, Ser Piero da Vinci adında bir noterdi; kendi içinden noter ve çiftçiler çıkarıp ismini yaşadığı kentten alan bir aileden geliyordu. Annesi Caterina bir köylü kızıydı belki; sonradan Vinci'de bir başka erkekle evlendi. Leonardo'nun yaşam öyküsünde artık kendisiyle karşılaşmayacağımız bir kadındır bu; ancak Mereschkowski, Leonardo'nun ilerki yaşamında bu kadının izini ele geçirdiği kanısındadır. Sanatçının çocukluğuna ilişkin ilk güvenilir bilgiyi, Floransa'lı bir vergi-kadastro memuru tarafından 1457'de düzenlenmiş resmî bir belgede buluruz; Vinci ailesinin bireyleri arasında Leonardo'nun «beş yaşında gayrı meşru bir çocuk» diye adının edildiği bir belgedir bu[37]. Ser Piero'nun Donna Albiera adında bir kadınla evliliği çocuksuz kalınca, Leonardo henüz küçük yaştayken babasının evine alındı ve orada büyüdü. Ancak, henüz saptanamamış bir yaşta baba evinden yine ayrılarak Andrea del Verrocchio'nun[38] yanına çırak girdi. 1472'de, Leonardo'nun adına **Compagnia dei Pittori**[39] üyelerini içeren bir listede rastlıyoruz. İşte sanatçıya ilişkin tüm bildiklerimiz.

Bildiğim kadar, bir tek kez Leonardo bilimsel notlarından biri içine çocukluğu konusunda bir açıklama serpiştirir; akbabanın uçuşuna değindiği bir notta birden sözünü yarıda keser, ruhunda uyanan çok eski yıllara ilişkin bir anıyı dile getirir:

«Galiba akbabayla bu kadar enine boyuna uğraşacağım, önceden belirlenmiş benim; çünkü çok eski bir anı olarak belleğimde canlandığına göre, küçükken beşikte yatıyordum: akbabanın biri yukarıdan inerek geldi, kuyruğuyla ağzımı açtı, kuyruğunu birkaç kez dudaklarıma değdirip çekti.[40]» Kısaca bir çocukluk anısı, hem son derece yadırgatıcı türden. Yadırgatıcılığı içeriği ve bu içeriğin götürülüp yerleştirildiği yaşam döneminden geliyor. Bir insanın süt çocukluğuna ilişkin bir anıyı belleğinde koruması düşünülmeyecek şey değildir belki, ama gerçekliğine de hiç bir vakit kesin gözle bakılamaz. Beri yandan, Leonardo'nun anısında ileri sürdüğü gibi, bir akbabanın kuyruğuyla bir çocuğun ağzını açışı o kadar masalsı hava taşıyor ki, her iki durumdaki kesinsizliği bir çırpıda ortadan kaldıracak şu görüşü benimsemeyi biz akla uygun bulmaktayız: akbaba olayı bir anı değil, Leonardo'nun sonradan düzüp çocukluğu içine yerleştirdiği bir düşlemdir (fantazya).[43] Çocukluk anılarının bir başka kaynağı bulunmaz çok vakit; bu anılar, olgunluk döneminin bilinçli anıları gibi yaşam sürecinde saptanıp sonradan tekrarlanmaz, ancak çocukluk döneminin aşıldığı ilerki bir zamanda deşilip ortaya çıkarılır, bu arada yer yer değiştirmelere başvurulur üzerinde, zamanla bireyi eğemenliği altına alan yönelimlerin hizmetine sokulur; öyle ki, genellikle düşlemlerden pek ayırt edilmez duruma gelir. Belki

eski kavimlerde tarih yazarlığının nasıl doğduğunu düşünmek, anıların içyüzü konusunda bizi hepsinden çok aydınlığa kavuşturacaktır. Eskiden bir kavim, küçük ve güçsüz olduğu süre, tarihini yazmayı aklına getirmemiş, üzerinde yaşadığı toprağı ekip biçmiş yalnız, komşularına karşı kendini savunmuş, onların topraklarından toprak kazanıp kendininkine katmaya ve zenginleşmeye bakmıştır. Kahraman dediğimiz tiplerin henüz etkinliğini sürdürdüğü tarihsel karakterden yoksun bir dönemdir bu. Zamanla bu dönem kapanıp bir başka döneme geçilmiş, insanlar düşünmeye başlamış, kendilerini varlıklı ve güçlü hissetmiş, bulundukları noktaya nerden ve nasıl geldiklerini kurcalayıp öğrenmek gereksinmesini duymuştur. İlkin hal'deki yaşantıları sürekli kayda geçirme amacını güden tarih yazarlığı, zamanla başını geriye çevirip geçmişe bir göz atmaktan geri kalmamış, tradisyonlarla[42] efsaneleri derlemiş, eski çağlardan artakalan töre ve gelenekleri değerlendirme konusu yapmış, böylece tarih öncesi çağın tarihini yaratmıştır. Ancak, tarih öncesinin tarihi, geçmişi yansıtmaktan çok, içinde yaşanılan zamanın düşünce ve isteklerini dile getirmişti çaresiz; çünkü birçok olay kavmin belleğinden silinip gitmiş, birçoğu biçim değişikliğine uğramış, eskiden kalan kimi izler ise çağın eğilimine uygun bir değerlendirmeden geçirilmişti; kaldı ki, tarih yazmaya nesnel bir bilip öğrenme tutkusuyla değil, çağdaş insanları etkilemek, onlara önayak olmak, onları daha yüce bir aşamaya çıkarmak ya da yüzlerine bir ayna tutmak amacıyla girişilmişti. Erişkinlik döneminin yaşantılarını içeren insan belleğini, eski kavimlerde rastlanıp süregiden olayların «ruznamesi» niteliğindeki tarih yazarlığına benzetebiliriz kuskusuz; böyle bir benzetide çocukluk anıları, doğuş biçimleri ve güvenilirlik dereceleri bakımından, bir ulusun tarihöncesi yaşamını konu alıp, belli eğilim ve yönelimlere uyularak yazılmış bir tarihin yerini tutar.

Leonardo'nun beşikte kendisini gelip dolaşan akbaba anlatısı da sonradan doğmuş bir düşlemden öte bir şey değilse, üzerinde pek durmaya değmeyeceği söylenebilir, buna anlatının kendisinde açık seçik dile gelen bir eğilimin yol açtığı ve bu eğilimin, kuşların uçuşu sorunuyla uğraşmasına sanatçının yazgısal bir kutsallık kazandırmak olduğu belirtilmekle yetinilebilirdi. Ancak böyle küçümser bir davranışa başvurmakla haksızlık edilecek, bu davranışın bir kavmin tarihöncesini ilgilendiren efsane, tradisyon ve değerlendirmeler malzemesini kısaca aşağılayıp yoksamaktan kalır yeri bulunmayacaktır; çünkü tüm bozmacalara (deformasyon) ve yanlış anlamalara rağmen geçmiş'in gerçeği, söz konusu efsane, tradisyon ve değerlendirmelerde saklı yatar. Bir ulusun, tarihöncesine ilişkin yaşantılarından vaktiyle güçlü olup etkinliğini hâlâ sürdüren nedenlerin itisiyle düzüp koştuğu yaratılardır bunlar. Tüm etkenleri tanıyarak, zamanla başvurulmuş bozmacaları ortadan temizleyebilseydik, efsane malzemesi gerisindeki tarihsel gerçeği belki bulgulayabilirdik. Aynı şeyi tek kişinin çocukluk anıları ve düşlemleri için de söyleyebiliriz; bir insanın çocukluğuna ilişkin şu ya da bu yaşantıyı anımsadığını sanması hiç de önemsiz görülemez; kendisinin bir anlam veremediği anı kalıntıları gerisinde, genellikle ruh gelişiminin alabildiğine önemli özelliklerini içeren paha biçilmez hazineler saklı yatar.[43]

Psikanaliz, bu gizli hazinelerin gün ışığına çıkarılabilmesini sağlayacak pek üstün teknikler geliştirmiştir. Biz de bu tekniklerden yararlanarak Leonardo'nun çocukluk düşlemini çözümlemeye ve sanatçının yaşam öyküsündeki boşluğu doldurmaya çalışacağız. Diyelim böyle bir deneme doyurucu bir kesinlik sağlayamadı, o zaman bu büyük ve bilmecemsi kişiye ilişkin şimdiye dek yapılmış pek çok araştırının da daha parlak bir akıbetle karşılaşmadığını düşünmek, bizim için bir avuntu kaynağı oluşturacaktır.

Ancak, bir psikanalist tutumuyla ele alındı mı, çok geçmeden Leonardo'daki akbaba düşleminin yadırgatıcı özelliğini yitirdiği görülür. Benzeri bulgulamaları başka alanlarda, örneğin düşlerde de gerçekleştirdiğimiz, sanırım anımsanacaktır. Dolayısıyla, söz konusu düşlemi kendisine özgü dilden bir başka dile çevirip, herkesin anlayacağı sözcüklere dönüştürmek cesaretini kendimizde bulmaktayız. Bu çeviri işlemini de cinsel açıdan yapacağız. Kuyruk, yani «**coda**», erkeklik organı penisin yerini tutan en yaygın sözcük ve simgelerden biridir ve İtalyanca'da da başka dillerdekinden kalır yanı yoktur. Bir akbabanın çocuğun ağzını açması ve kuyruğunu ağzına sokup çıkarması, cinsel obje olarak kullanılan kişinin ağzına penisin sokulduğu fellatio'ya, yani cinsel birleşme eylemine uygunluk gösteren bir durumdur. Bu düşlemin düpedüz edilgin (pasif) karakter taşıması hayli tuhaftır; öte yandan, düşlem, kadınların ya da cinsel birleşmede kadın rolü oynayan pasif homoseksüellerin kimi düş ve düşlemlerine benzerlik göstermektedir.

Lûtfen okuyucular kendilerini tutup birden parlamasın, daha ilk uygulamalı çalışmalarında büyük ve temiz bir kişinin anısını bağışlanmayacak gibi lekeliyor gördükleri psikanalizin sözlerine kulak vermekten kendilerini alıkoymasınlar. Bir kez böyle bir hırsa kapılmanın, Leonardo'nun düşleminin nasıl yorumlanacağını bize açıklayamayacağı ortadadır. Beri yandan, Leonardo'nun kendisi hiç yanlış anlamaya yer vermeyecek gibi bu düşleme sahip çıkmıştır; dolayısıyla. bizler de böyle bir düşlemin ruhsal bir anlam taşıması gerektiği varsayımını, bir başka deyişle önyargısını benimsememek için bir neden görmüyoruz. Bu bakımdan, henüz son sözünü konuşmamış ruhçözümsel incelemelerin sesine bir süre daha hakgözetir bir davranışla kulak vermeyi sürdüreceğiz.

Halkın en iğrenç sapıklıklardan saydığı bir eylem olan erkeğin penisini ağza alıp emme, her şeye rağmen zaman-

mızın, hattâ eskiden kalma resim ve heykellere bakarsak, daha önceki zamanların kadınlarında pek sık görülüp, bir tutkunluğun söz konusu olduğu durumlarda çirkin karakterini düpedüz üzerinden sıyırıp atıyora benzemektedir. Hekimler, Krafft-Ebing'in **Psychopathia sexsualis**'ini okumamış ya da başka bir açıklamaya dayanarak böyle cinsel bir doyum sağlama yolunu bulgulayamamış kadınlarda da bu tür düşlemlere rastlamaktadır. Anlaşıldığına göre, bu tür düşlemleri düzüp koşmaları bir güçlük doğurmamaktadır kadınlar için.[44]

Ayrıca, araştırılar, törelerin pek ağır biçimde lânetleyip afarozladığı bu gibi düşlemlerin pek masum bir kaynaktan çıktığını ortaya koymaktadır. Söz konusu kaynak, hepimizin çocukluğunda («essendo ioin culla[45]») anne ya da dadımızın memesini ağzımıza alıp emdiğimiz ve kendimizi rahat hissettiğimiz durumdur ve bu durum kılık değiştirip düşlem biçiminde kendini açığa vurmaktadır. Çocuklukta tattığımız bu ilk yaşam hazzının geride bıraktığı izlenim, öyle anlaşılıyor ki, organizmamıza nakşolup bir daha kaybolmamaktadır. Çocuk ilerde inek memesini tanıyıp, işlev bakımından bu memenin anne ya da dadı memesine, biçimi ve karın altındaki yeri bakımından da bir penise benzediğini anlayınca, sonradan düzüp koşacağı o çirkin cinsel düşlemlerin anahtarını ele geçirmektedir.

Leonardo'nun o sözde akbaba yaşantısını götürüp süt çocukluğu dönemine neden yerleştirdiğini şimdi daha iyi anlamaktayız; çünkü bu düşlem gerisinde, anne memesinden emiş —ya da emiliş— eylemine ilişkin gerek Leonardo'nun, gerek diğer pek çok sanatçının Tanrı Anası ve Çocuğu'nu konu alan tablolarda dile getirmeye çalıştığı bir anımsamadan başka bir şey saklı değildir. Ancak şurasını belirtelim ki, hem erkekler, hem kadınlar için aynı ölçüde önem taşıyan bu anımsayışın Leonardo tarafından nasıl olup pasif-homoseksüel bir

düşleme çevrildiğini henüz anlamaktan uzak bulunmaktayız. Ne gibi bir ilişkinin homoseksüellikle anne memesinden emiş eylemi arasında bir bağlantı kurduğu sorusunu şimdilik bir yana bırakıp, okuyucuya yalnız bir noktayı anımsatacağız: o da geleneğin Leonardo'yu homoseksüel doğrultuda biri diye nitelediğidir. Şunu söyleyelim ki, Leonardo henüz bir delikanlıyken kendisine yöneltilmiş homoseksüellik suçlaması haklı bir nedene dayanıyor muydu, dayanmıyor muydu? bizim için farketmez bu; çünkü biz, bir kimseye içe dönüklük (inverziyon[46]) özelliğini yakıştırırken, bu özelliğin realitede eylemsel yoldan kendini açığa vurup vurmadığını değil, o kimsenin duygusal yönelimini göz önünde tutarız.

Ele aldığımız sorunda ilgimizi en başta üzerine çeken, Leonardo'nun düşlemindeki anlaşılmadık bir başka özelliktir. Biz, düşlemi anne tarafından bir emziriliş eylemi diye yorumlamakta, anneyi ise akbabayla yer değiştirmiş görmekteyiz. Ancak, bu akbaba nereden gelmekte ve annenin yerine nasıl geçmektedir?

Akbaba üzerinde durmasak da olur gibi bir düşünce uzaktan uzağa, aklımızı çelerek zihnimizi yalayıp geçmektedir. Ne var ki, eski Mısırlıların resimli kutsal yazılarında annenin akbaba resmiyle dile getirildiğini görüyoruz.[47] Yine eski Mısırlılar, öbür tanrıların yanı sıra akbaba başlı bir ana tanrıçaya tapıyor ve bu tanrıçanın birden çok başı bulunuyordu; başların en azından biri akbaba başıydı[48] ve Tanrı'nın adı da **Mut** idi. Acaba ses bakımından bizim **Mutter** (anne) sözcüğüyle aradaki benzerlik bir raslantı mıdır yalnız? Kısacası: atmacanın anneyle gerçekten ilişkisi bulunduğu anlaşılmaktadır. Peki ama, bize sağladığı yarar nedir bunun? Hiyogralif yazısını sökmeyi ancak François Champollion (1970 - 1832) başardığına göre, Leonardo'nun böyle bir ilişkiden haberi olduğunu ileri sürebilir miyiz?[49]

Eski Mısırlıların akbabayı seçip anneliğin simgesi yaparken ne gibi bir yol izlediği sorusu ilgiyle üzerinde durulmaya de-

ğer. Mısır dini ve uygarlığı, eski Yunanlılar ve Romalılarca bilimsel araştırı konusu yapılmıştır. Dolayısıyla, Mısır anıtlarındaki yazıların okunabilmesinden çok önce klasik Eski Çağ'dan günümüze dek gelebilmiş yazılar, bu soruna ilişkin bazı açıklamaları içermektedir; kimisi Strabo, kimisi Plutarch, kimisi Aminianus Marcellus gibi ünlü kişilerin kaleminden çıkmıştır bu yazıların; kimi de Horapollo Nilus'un **Hieriglyphica**'sı ve Doğu rahiplerinin bilgeliğini anlatıp Hermes Trismegistos Tanrı adı altında günümüze kadar gelen kitap gibi tanınmamış kimseler tarafından yazılmıştır, yazıldıkları yer ve yazılış tarihleri kesin değildir. Bütün bu kaynaklardan öğrendiğimize göre, eskilerin akbabaya anneliğin simgesi diye bakmaları, bu kuş türünden yalnız dişilerin bulunduğuna ve erkeklerinin yaşamadığına[50] inandıkları içindir. Eskilerin doğa'da başvurduğu bu çeşit sınırlandırmanın bir eşine daha rastlıyoruz ki, o da bokböceklerinden, yani Tanrı gözüyle bakılan bu yaratıklardan da yalnız erkeklerin varlığı konusundaki inançtır.[51]

Peki hepsi dişiyse, döllenmeleri nasıl gerçekleşiyordu akbabaların? Horapollo,[52] kitabının bir yerinde güzel bir açıklamaya başvurarak der ki: Akbabalar havada uçarken ansızın durur, dölyollarını açarak rüzgârın kendilerini döllendirmelerini sağlarlar.

Bu da bizi, az önce saçma deyip ister istemez benimsemeye yanaşmayacağımız bir durumu şimdi pek olası bir gözle görmeye zorlamaktadır. Mısırlıların akbaba resmiyle anne imajını anlatmalarına yol açan o sözde bilimsel masalı pekâlâ bilebilirdi Leonardo; çünkü ilgi alanı edebiyat ve bilimin tüm dallarını kucaklayan bir kitap kurduydu. **Codex Atlanticus**'ta bir ara Leonardo'nun elindeki kitapların tüm listesi verilmekte,[53] ayrıca dostlarından ödünç aldığı kitaplara ilişkin uzun boylu notlar sunulmaktadır. 1883'de Leonardo' nun notlarını temel alarak Fr. Richter'in (1883)[54] derlediği

listeye bakınca, sanatçının okuduğu eserlerin sayısını ne kadar çok görsek yine azdır. Bunlar arasında gerek eski yapıtlar, gerek çağdaşlarının doğabilimsel içerik taşıyan eserleri eksik değildir. Kitapların tümü de o dönemde basılı ele geçirilebiliyordu; özellikle Milano, İtalyan matbaacılığının başlıca gelişim merkezlerinden biriydi.

Bulunduğumuz yerden biraz daha ileri gidersek, Leonardo'nun akbaba masalını bildiği olasılığını kesinlik ölçüsüne çıkaran bir açıklamaya rastlarız. Horapollo'nun bilgin yayımlayı ve açımlayıcısı daha önce okuyucuya sunulmuş metin konusunda («Leemans, 1835» 172) şunları söyler: **«Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant, itaque apud omnes fere hujus reimentio occurrit.»**[55]

Buna göre, akbabaların varlığı ve döllenme biçimi bokböceklerindeki gibi umursanmayan bir anekdot olarak kalmamış, doğa tarihine ilişkin bu anlatıya Kilise Babaları tarafından sahip çıkılarak, Meryem Ana'nın kutsal bekâretinden kuşku duyanlara karşı bir silâh gibi kullanılmıştır; madem ki Eski Çağ'dan kalmış en güvenilir kaynaklara göre akbabalar rüzgârla dölleniyordu, aynı olay niçin bir kez de bir kadında gerçekleşmesindi? Böyle bir değerlendirmeye konu yapılabilmesinden ötürü, Kilise Babalarının «hemen tümü» akbaba masalından söz açıp durmuştu boyuna. Masalın böylesine güçlü bir popülerlik kazanması, Leonardo'nun da onu bildiğine hiç kuşku bırakmamaktadır.

Leonardo'da akbaba düşleminin doğuşunu şöylece kafamızda canlandırabiliriz: Leonardo bir kilise babasından bu masalı dinleyerek ya da bilimsel bir kitaptan okuyarak bütün akbabaların dişiliğini ve erkeklerin yardımını gereksinmeden döllenebileceğini öğrenmiş, bunun üzerine ruhunda kendisinin de bir annesi bulunup, ama babası bulunmayan bir

akbaba yavrusu olduğuna ilişkin bir anı belirmiş ve bu anı geçirdiği değişiklik sonucu söz konusu düşleme dönüşmüştür. Ayrıca, eski izlenimlerin dışavurumlarında rastladığımız bir özellikten ötürü, vaktiyle anne memesinden tadılan hazzın yansısı bu düşleme gelip katılmıştır. Öte yandan, her sanatçının üzerinde durduğu **Çocuk ve Bakire Meryem** motifine yazarların da sık sık değinmesi, akbaba düşlemine Leonardo'nun değerli ve önemli bir gözle bakmasında rol oynamıştır. Böylece Leonardo, avutan ve kurtaran, avutuculuğu ve kurtarıcılığı tek bir kadınla sınırlı kalmayan İsa Çocuk' la özdeşleşme içine girmiştir.

Biz bir çocukluk düşlemini çözümlemeye kalktığımız zaman, düşlemedeki gerçek anı içeriğini, sonradan gelip katılarak onu değiştiren, onu bir başka kılığa sokan motiflerden sıyırıp almaya çalışırız. Leonardo'nun düşleminde ise, gerçek içeriği tanıdığımızı sanıyoruz; anne yerine akbabanın geçirilmesiyle, babanın eksikliğinin çocuk tarafından hissedildiğini ve çocuğun kendisini annesiyle yalnız bulduğu anlatılır. Leonardo'nun doğuşundaki gayrî meşruluk da akbaba düşlemine uyar; ancak bu nedenledir ki, Leonardo kendisini bir akbabaya benzetme olanağını ele geçirir. Ne var ki, biz, beş yaşındayken baba evinde bulunduğunu, sanatçının çocukluğuna ilişkin en güvenilir gerçeklerden biri diye görmüştük. Baba evine alınış tarihi, bu tarihin doğumdan birkaç ay sonrasına mı, yoksa o vergi memurunun düzenlediği listeden birkaç hafta öncesine mi rastladığı konusunda elimizde hiç bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak akbaba düşleminin yorumu, Leonardo'nun pek önemli ilk yaşam yıllarını babasıyla üvey annesinin değil, babası tarafından terkedilen yoksul öz annesinin yanında geçirdiğini, dolayısıyla babasının eksikliğini duyacak zaman bulduğunu kanıtlar. Bu, ruhçözümsel çabaların cılız, öyleyken atak bir verisidir; ne var ki, işin derinliğine inince, bu verinin sanıldığından çok önem taşıdığı anlaşılır. Leonardo'nun çocukluğundaki gerçek

durumların dikkate alınması, bu bakımdan bir kesinliğe varmamıza yardım eder. Eldeki bilgi, Leonardo'nun daha doğduğu yıl, babasının soylu bir aileden gelen Donna Albiera' yla evlendiğini göstermektedir. Ancak, evlilik çocuksuz kalmış, dolayısıyla Leonardo baba evine alınıp orada yaşamını sürdürme olanağına kavuşmuştur, ki beş yaşındayken baba evinde bulunduğunu belgeyle saptanmış görüyoruz. Gelgelelim, evlilik dışı bir çocuğu ilerde kendi evlâtları olacağını bekleyen genç bir kadının bakımına vermek o zaman için alışılmış bir şey değildi. Dolayısıyla, daha önce hayal kırıklığıyla dolu yıllar geçirilip, evliliğin aile yaşamına yasal çocuklar getirmesinin boş yere beklendiğini ve ancak bu konudaki umutların gerçekleşmemesi üzerine, o sıra hayli gelişip serpilen evlilik dışı Leonardo'nun eve alındığını düşünebiliriz. Ancak, öz annesini bırakıp babasıyla üvey annesinin yanında yaşamaya başladığı vakit, Leonardo'nun en az dört, ama belki de altı yaşını sürmesi, akbaba düşleminin yorumuna pek uyar. Ama bundan öte bir yaş geç bir tarihtir; çünkü ilk üç ya da dört yaşındaki izlenimler ruhta yerleşerek, ilerde hiç bir olayın silip atamayacağı davranış biçimlerinin doğmasını sağlamaktadır.

Anlaşılmaz görünen çocukluk anılarının ve bunlar üzerine kurulan düşlemlerin, ruhsal gelişimin en önemli yanını oluşturduğu doğruysa, Leonardo'nun ilk yaşam yıllarını annesiyle tek başına geçirmesinin, yani akbaba düşlemiyle de kesinlik kazanan bu gerçeğin, onun ilerdeki iç yaşam doğrultusu üzerinde alabildiğine önemli bir etki yaptığını söyleyebiliriz. Bu koşullar altında kendini çocukken, başka çocuklara yabancı bir durum karşısında bulan Leonardo'nun, ayrı bir tutkuyla sözü geçen bilmeceler üzerine eğilmesi, daha erken yaşta çocukların nerden geldiği ve oluşumlarında babanın nasıl bir rol oynadığı gibi çetin soruların sürekli kafasını kurcalaması ve ona hiç rahatlık vermemesi beklenecek bir durumdu. Araştırılarıyla çocukluk yaşamı arasın-

daki ilişkiyi sezmesidir ki, kuşların nasıl uçtuğu sorununa eğilmesinin daha beşikte bir akbaba tarafından kendisine verilmiş yazgısal bir görev olduğu sözlerini Leonardo'nun ağzından işitmemize yol açar. Kuşların uçuşuna yönelen bilip öğrenme tutkusunu, sanatçıdaki cinsel araştırı etkinliğiyle açıklamak, ilerde ele alıp güçlük çekmeksizin çözüme ulaştıracağımız bir sorundur.

Leonardo'nun çocukluk düşleminde akbabanın, gerçek anı özünü oluşturduğunu görmüştük. Düşlemin yerleştirildiği ilişkiler örgüsü, anı içeriğinin Leonardo'nun yaşamında taşıyacağı önemi enikonu aydınlığa çıkarmış, yorum çalışmalarımız bizi söz konusu içeriğin bir değiştirme işleminin ardından homoseksüel kılığa sokulduğu gibi yadırgatıcı bir sorunla yüz yüze getirmişti. Değiştirme sonucu, çocuğu emziren anne, daha doğrusu memesinden çocuğun süt emdiği anne, kuyruğunu çocuğun ağzına sokan bir akbabaya dönüşmüş, biz de akbabanın **coda**'sının halk dilinde erkeğin cinsel organından, yani bir penisten başka anlam taşımayacağını ileri sürmüştük. Ancak, erkeğin cinsel organıyla donatmak için hayal gücünün özellikle bir ana kuşu seçmesine akıl erdirememiş, görünürdeki bu saçmalık düşlemi akla yatkın bir yoruma ulaştırabileceğimize ilişkin bir kuşkunun bizde doğmasına yol açmıştı.

Ancak, her şeye rağmen, yılmamamız gerekiyor. Şimdiye dek saçma gibi görünen ne çok düşü bir köşeye sıkıştırıp taşıdıkları anlamı bize buyur etmeye zorlamadık! Bir çocukluk düşleminde işimiz düştekinden daha mı zordur?

Şurasını anımsatalım ki, çalışmalarımızda acayibimize giden bir durum tek başına karşımıza çıktı mı, bunda bir iş var deyip, hemen birincisinden daha göze batıcı ikinci bir acayipliği arayıp bulmaya ve birincisinin yanına koymaya bakarız.

Mısırlıların akbaba başıyla çizdikleri ve Drexler'in Roscher Ansiklopedisi'ndeki yargısına göre, hiç bir kişiliği bulunmayan silik Tanrıça Mut, sık sık İzis ve Hathor gibi daha

belirgin bir kişiliğe sahip ana tanrıçalarla kaynaştırılmış, ama herşeye rağmen bu tanrıçaların yanında kendine özgü varlık ve kültünü korumuştur. Zaten ayrı ayrı tanrıların, kültler topluluğunda ortadan silinip gitmesi, Mısır tanrılar panteo'nunun[56] belirleyici özelliğidir; dolayısıyla, tanrıların bir araya gelerek yarattığı kompozisyon dışında, sıradan tanrıça Mut, bağımsızlığını sürdürebilmiştir. Bu akbaba başlı ana tanrıça, resim ve heykellere penisli geçiriliyor,[57] dişiliği memelerle belirtilen vücut aynı zamanda sertleşip dikleşmiş (ereksiyon durumunda) bir erkeklik organıyla donatılıyordu.

Yani Leonardo'nun düşleminde de tanrıça Mut'taki gibi dişi ve erkek özellikler bir araya gelmektedir. Böyle bir durumu, ana akbabanın erdişi (hünsa) karakter taşıdığını Leonardo' nun okuduğu kitaplardan öğrenebileceği varsayımına dayanarak açıklayabilir miyiz? Hayır! Leonardo için böyle bir yola başvuramayacağımız, üzerinde tartışılmayacak kadar kesindir. Öyle anlaşılıyor ki, sanatçının yararlanabildiği kaynaklar, tanrıça Mut'un yadırgatıcı erdişiliği (hünsalığı) konusunda bir bilgi içermez. Dolayısıyla, aradaki benzerliği, gerek Mısır mitolojisinde, gerek üstadın düşleminde etkinlik gösterip, bizim henüz ele geçiremediğimiz bir başka ortak nedene bağlamamız gerekiyor.

Mitolojiden öğrendiğimize göre, erdişilik karakterine, yani erkek ve dişideki cinsel özelliklerin birleşmesine İzis ve Hathor gibi diğer tanrılarda da rastlanmaktadır. Ama İzis ve Hathor'da böyle bir durumun, onların da taşıdığı analık mizacından ve Mut'la kaynaşmış bulunmalarından[58] ileri geldiği söylenebilir belki. Örneğin, sonradan Athena'nın çıkışına kaynaklık eden Sais'taki Neith gibi daha başka tanrılara da Mısırlılar ilkin erdişi, yani hermafroid bir gözle bakmıştır. Yunanlıların aynı tutuma kendi tanrılarından çoğu, özellikle Dionysos grubundaki tanrılar karşısında da başvur-

duğunu, sonraları ise etkinlik alanı sınırlandırılıp dişi aşk tanrıçasına dönüştürülen Afrodit karşısında da bu tutumu takındığını yine mitolojiden öğrenmekteyiz. Ayrıca, mitoloji bir açıklama girişiminde bulunarak, dişinin vücuduna eklenen fallus'un (penis) doğa'daki eğemen gücü anlattığını söyler, ancak hermafrodit (hünsa) tanrıçalardaki bütün bu erkek ve dişi özelliklerin karışımı ve kaynaşımından tanrısal mükemmelliğin doğabileceğini belirtir. Ama bu konuya ilişkin açıklamalardan hiç biri, insan hayalinin anneyi anlatıyor diye baktığı bir varlığa annelikle bağdaşmayan erkeklik simgesinin nasıl sakınca görülmeksizin yakıştırıldığını aydınlatamamakta, bu ruhbilimsel bilmeceyi çözüme ulaştıramamaktadır.

Bize bu bakımdan açıklık getiren bir şey varsa, çocuklarda rastladığımız cinsel kuramlardır. Kuşkusuz çocuklukta, anneye erkeğin cinsel organının yakıştırıldığı bir dönem yaşanır. Bilip öğrenme tutkusunu ilkin cinsel yaşamın bilmeceleri üzerine yönelten oğlan, zamanla kendi penisine ilgi duymaya başlar ve bu ilginin eğemenliği altına girer. Erkeklik organını o kadar değerli ve önemli bulur ki, kendine pek benzeyen yaratıklar olarak gördüğü başkalarında ona rastlanmayabileceğini aklı almaz bir türlü. Kendindekinden ayrı, kendindekine eşdeğer bir başka cinsel organın varlığını sezinleyemediği için, tüm insanlarda ondaki gibi bir cinsel organın bulunduğu, kadınların da bunun dışında kalamayacağı varsayımına el atar ister istemez. Bu önyargı, küçük araştırıcıların içlerine öylesine köklü biçimde yerleşir ki, küçük kızların cinsel organlarına ilişkin ilk gözlemler sonunda bile yıkıma uğramaz. Gerçi oğlan, ortada kendisininkinden ayrı bir durumun varlığını temel algılarıyla öğrenir; ama algılarının içeriğini, yani kızlarda bir penise rastlanamayacağı gerçeğini kendi kendine itiraf gücünü bulamaz. Penisten yoksunluk onun için dehşet verici katlanılmaz bir durum olur; dolayısıyla, şöyle bir uzlaştırıcı düşünceye va-

rır: Kızlarda da vardır penis, ancak henüz küçüktür, ama zamanla büyüyecektir.[59]

Ama ilerki gözlemlerinin bu umudu boşa çıkarır görünmesi üzerine, bir başka çıkış yolu arar kendine: Bir vakit küçük kızın da bir penisi olmuş, ama bu penis kesilip alınmış, yerinde de bir yara izi kalmıştır. Cinsel kuramların bu gelişim evresinde, oğlanların, artık kendi tatsız özyaşantılarını değerlendirdiği görülür; penisiyle fazla ilgilenirse ve ilgisini eylemsel yoldan açık seçik sergilemekten vazgeçmezse, o değerli organın kendisinden koparılıp alınacağı söylenerek gözü korkutulur çocuğun. İşte bu iğdiş tehdidi, onun kızlardaki cinsel organ görüşünde değişikliğe yol açar: Bundan böyle, erkekliğinin elden gidebileceği dehşetiyle titreyip durur; beri yandan, söz konusu barbarca cezanın üzerlerinde uygulandığını sandığı talihsiz kızlara yukarıdan bakmaya başlar.[60]

İğdiş kompleksinin eğemenliği altına girmediği, yani kızları kendine eşdeğer saydığı dönemlerde cinsel-içgüdüsel bir etkinlik olarak yoğun bir seyir tutkusu, kendini açığa vurur oğlanda. Bunun sonucu, başkalarının penisini görmeyi ister; hani belki ilkin başkalarının penisini kendisininkiyle karşılaştırmak için böyle bir yola başvurur. Anneden kaynaklanan cinsel çekici güç, çok geçmeden doruğuna ulaşır; annenin penis gözüyle bakılan dişilik organına karşı bir özlem niteliği kazanır. Ancak sonradan kadınlarda bir penis bulunmadığı öğrenilir öğrenilmez, adı geçen özlem tersine dönüşerek nefrete bırakır yerini ve bu nefret buluğ yıllarında psişik cinsel iktidarsızlığa (impotens), kadın düşmanlığına (misogni), sürekli homoseksüelliğe yol açabilir. Ne var ki, önceleri büyük bir tutkuyla ele geçirilmek istenen objeye, yani kadının penisine takılıp kalma (fiksasyon), cinsel araştırı dönemini derinliğine yaşamış çocuğun ruhunda silinmeyen izler bırakır. Kadın ayağına ve kadın ayakkabısına gös-

terilen o fetişsel düşkünlükte, ayak, bir zaman el üstünde tutulan, ama günün birinde elden giden kadın penisinin yerine geçirilmiş bir simge anlamı taşır; kuaförler ise, kadınsal iğdiş eylemini kendileri işin bilincine varmaksızın boyuna gerçekleştirip dururlar.

Uygarlığımız cinsel organlar ve genellikle cinsel fonksiyonlar karşısında takındığı horlayıcı tutumdan el çekmedikçe, çocuk cinselliğinin dışavurumları gerektiği gibi değerlendirilemeyecek, belki bu konudaki açıklamalarımıza inanılmaz bir gözle bakılacaktır. Çocuk ruhunu anlamak için insanlık yaşamının çok eski (tarih-öncesi) dönemindeki kimi paralelliklere el atmak gerekir. Birbirine eklense uzun bir dizi oluşturacak kuşaklar boyu, cinsel organlar **pudende**, yani yüz kızartıcı nesneler bilinmiş, hattâ içteki cinsel geriye itimler güçlendiği zaman bunlar tiksinç organlar sayılmıştır. Çağımızın, hele çağımızda uygarlık taşıyıcısı rolünü oynayan sınıfların cinsel yaşamını dikkatle gözden geçirirsek, şöyle bir yargıya varmaktan kendimizi alamayız:[61] Günümüzde insanların çoğunluğu çiftleşip üreme yasasına istemeye istemeye boyun eğmekte, bunu insanlık onurlarına yediremeyip kendilerini aşağılayan bir eylem saymaktadır. Cinsellik konusunda başka görüşü benimseyenler, halkın yontulmamış alt tabakaları içine çekilmiş yaşamakta, kendilerini uygarlık açısından düşük değerde kişiler görüp seksüel eylemlerini yüksek tabakalardaki incelmiş kişilerin gözünden kaçırmakta, cinsel etkinliklerini ancak tedirgin bir vicdanın somurtkan paylamalarını sineye çekerek sürdürebilmektedir. Ama tarih öncesi çağlarda durum değişikti; uygarlık araştırıcılarının bin bir emekle derlediği malzemeler, cinsel organların bu çağlarda bir övünç ve umut kaynağı bilinip, âdeta bir Tanrı gibi tapınma konusu yapıldığı ve cinsel organların fonksiyonlarındaki tanrısallığın yeni öğrenilen tüm işler uzerine aktarıldığı kanısını bizde uyandırmaktadır. Sayılamayacak kadar çok tanrı, yüceltme (sublimasyon) sonucu varlı-

ğını yitirmiş, resmî dinlerin cinsel etkinlikle ilişkisi perdelenip halkın genel bilincine kapalı durum almış, bunun sonunda gizli kültler doğmuş ve kült mensubu bir avuç kişide söz konusu cinsel ilişki canlı tutulmaya çalışılmıştır. Derken iş o kerteye gelmiştir ki, alabildiğine bol tanrısal ve kutsal öğeler cinsel yaşamdan çıkarılıp atılmış, geride kalan yozlaşmış kalıntılar ise aşağılanıp horlanmıştır. Ancak, ruhta yerleşen tüm izlenimlerin doğa'sında saklı o yokedilmezliği düşünürsek, cinsel organları baştacı edişteki ilkel biçimlerin günümüz insanlarının yaşamında da varlığını sürdürmesi[62] ve bugünkü insanlığın dil, töre ve batıl inançlarında bu gelişim serüveninin ayrı ayrı dönemleriyle ilgili artıklara rastlanması bizi şaşırtmamalıdır.

Yaşambilim (biyoloji) alanındaki önemli paralellikler, insanlığın şimdiye dek geride bıraktığı tüm gelişimi, her bireyin kendi ruhunda kısaltılmış olarak geçirdiği görüşünü benimsemeye hazırlamış bulunuyor bizi; dolayısıyla, cinsel organlara çocukların verdiği öneme ilişkin ruhçözümsel araştırıların ele geçirdiği sonuçları olasılık dışı sayamayacağız. Bu sonuçlara göre, oğlanın annesinde bir penisin bulunduğunu sanması, gerek Mısırlı Tanrı Mut gibi ana tanrıçalardaki erdişilik özelliğinin, gerek Leonardo'nun çocukluk düşlemindeki akbaba **coda**'sının ortak kaynağıdır. Sözcüğün tıptaki kullanılış biçiminden kalkıp, bu ana tanrıçalar için hünsa (hermofrodit) dememiz yanlış nitelemedir; çünkü ana tanrıcaları canlandıran yapıtlardan hiç biri, kimi tablo ve heykellerde karşılaştığımız insan gözü için tiksinç hilkat garibeleri gibi iki cinse ilişkin gerçek seksüel organları barındırmaz kendisinde. Bu yapıtlarda, analığın simgesi olarak memelere bir tek şey eklenir, o da annesinin vücudunda çocuğun var sandığı erkeklik organıdır. Mitoloji, anneye ilişkin bu saygıdeğer ve işin başlangıcına inildikte düşlem ürünü vücut yapısını, kendisine inananlar için korumuştur. Dolayısıyla, Leonardo'nun düşleminde akbaba kuyruğunun vur-

gulanmasını bir çevirim işlemine başvurarak şu sözlerle dile getirebiliriz: **Bir vakit cinsel duygularımı anneme yöneltiğim ve kendisine bendeki gibi bir cinsel organ yakıştırdığım zaman.** Bu da, gelecekteki yaşamı için kesin önem taşıyan cinsel araştırı etkinliğine, Leonardo'nun daha erken çocukluk döneminde yöneldiğini ortaya koyan bir başka kanıttır.

Biraz düşünürsek, Leonardo'nun çocukluk düşlemindeki akbaba kuyruğunu açıklığa kavuşturmakla yetinemeyeceğimiz uyarısı, içimizde sesini duyuracaktır. Henüz içyüzünü bilemediğimiz diğer birçok öğeler, söz konusu düşlemde saklı yatar gibidir. Anne memesinden emmeyi bir emzirilmeye, yani bir edilginliğe (pasifliğe), dolayısıyla homoseksüel karakteri kuşku götürmez bir duruma çevirmesinin, düşlemin en göze çarpan özelliği sayılacağını görmüştük. Leonardo' nun homoseksüelliğinin tarihsel bir olasılık taşıdığını dikkate alırsak, sanatçının çocukluğunda annesine karşı ilişkisi ve ilerde düşünsel (sublime) nitelik taşımakla beraber manifest (açık) durum kazanan homoseksüellikle söz konusu düşlem arasında nedensel (etiyolojik) bir bağ bulunup bulunmadığı sorusu zihnimizde uyanacaktır. Homoseksüel hastalarımız üzerindeki ruhçözümsel incelemelerden böyle bir bağın varlığını, hattâ bunun zorunlu ve içsel bir nitelik taşıdığını bilmesek, Leonardo'nun değişikliğe uğramış anımsamasından ilgili bağı bulup çıkarma yolunda bir çabaya girişmeyi göze alamazdık.

Günümüzde cinsel etkinliklerini sınırlandıran yasalara karşıkoyma bakımından enerjik bir eyleme girişmiş homoseksüeller, kuramsal sözcüleri aracılığıyla, kendilerinin baştan beri ayrı cinsellikle donatılmış kimseler, cinselliğin ara basamakları, bir «üçüncü cinsiyet»te insanlar sayılmaları gerektiğini öne sürüp dururlar. Dediklerine bakarsak, bir kez spermadan kaynağını alan organik koşullar, kadında bula-

madıkları hazzı erkekte aramaya ister istemez itmiştir kendilerini. İnsancıl açıdan bu gibi kişilerin isteklerini ne kadar benimsenecek gibi görürsek görelim, homoseksüelliğin ruhsal oluşumu dikkate alınmaksızın ortaya atılan kuramlar karşısında çekimser davranmak haksız bir davranış sayılamaz. Psikanaliz, bu boşluğu doldurmakta ve homoseksüellerin savlarını sınamadan geçirme olanağını bize sunmaktadır. Gerçi şimdiye kadar sayısı az homoseksüel üzerinde böyle bir görevin üstesinden gelinmesine rağmen sürdürülen araştırmalar aynı şaşırtıcı sonucu vermiş,[63] incelenen homoseksüel erkeklerden tümünün, unutulmuş ilk çocukluk döneminde bir kadına, genellikle anneye, annedeki aşırı sevecenlik tarafından ortaya çıkarılan ya da kamçılanan ve babanın aile yaşamından ayrılıp gidişiyle desteklenen pek yoğun cinsel bir bağlanım gösterdiği anlaşılmıştır. Sadger, homoseksüel hastaların annelerinde de çokluk erkek-kadınsal bir özellik saptadığını, annelerin de kocalarını aile yaşamında kendisine yaraşan yerden itip uzaklaştıracak gibi enerjik karakter özellikleri taşıdığını belirtir. Zaman zaman aynı durumu ben de gözlemledim; ama baştan beri ailede bir babaya rastlanmadığı ya da babanın vaktinden önce aile yaşamından ayrılıp giderek oğlanın kadınsal uyarıların eline bırakıldığı, dolayısıyla homoseksüelliğin doğuşuna elverişli bir zeminin hazırlandığı vakalar hepsinden çok etkilemiş bulunuyor beni. Öyle görülüyor ki, güçlü bir babanın varlığı, oğlanın obje seçiminde doğru kararlar alabilmesi için bir güvence sağlamaktadır.[64]

Oğlanlardaki gelişimin bu ön evresini, mekanizması tarafımızdan bilinen, ama itici güçlerini henüz kavrayamadığımız bir değişiklik izler; çocuk, annesine karşı sevgisini geriye itip kendisini annesinin yerine kor ve onunla özdeşleşir; kendi kendisini örnek alarak, bu örneğe benzerlik açışından sevi objelerini seçmeye yönelir. Böylece homoseksüel bir karakter kazanır; gerçekte bensevisel döneme (otoerotizm) geri-

sin geri bir kayma geçirmiştir; çünkü erişkin bir homoseksüelin bundan böyle sevgi duyduğu oğlanlar, kendi çocuk kişiliğinin yerini tutar ya da bu kişiliği onun gözünde yeniden diriltir ve çocukken annesi kendisini nasıl sevmişse, o da şimdi oğlanları öyle sever. Dolayısıyla, yöneldiği sevi objelerini bir homoseksüelin **narsizm** yolunu izleyerek seçtiğini söyleyebiliriz; çünkü hiç bir şeyi kendi yansısı kadar beğenmeyen bir delikanlıya **Nergis** adını verir Yunan mitolojisi ve delikanlıyı sonunda bu isimdeki çiçeğe dönüştürür.

Derinliğine ruhbilimsel gözlemler, anlattığımız yoldan homoseksüelliğe itilmiş kişinin, bilinçaltındaki anılarda saklı yatan hayaline bağlanıp kaldığı savını haklı çıkarmaktadır. Geriye itim, anneye karşı duyulan sevginin bilinçaltında varlığını korumasını sağlamakta, bundan böyle anneye sadakatten bir ayrılmazlık durumu kendini açığa vurmaktadır. Homoseksüel erkeğin oğlan peşinde koşar görünmesi, gerçekte onu annesine sevgide sadakatten ayıracak başka kadınlardan kaçış anlamını taşır. Ayrıca tek kişiler üzerinde yaptığımız dolaysız gözlemler, erkekten kaynağını alan cinsel uyarılara karşı hassas homoseksüelin gerçekte tıpkı normal bir kimse gibi kadındaki cinsel çekiciliğe karşı da duramadığını ortaya koymaktadır; ne var ki, her defasında kadından kaynağını alan uyarıları hemen bir erkek objeye mal etmekte, kendisini homoseksüelliğe sürükleyen mekanizmayı bu yoldan aralıksız çalıştırmaktadır.

Homoseksüelliğin ruhsal oluşumuyla ilgili bu açıklamaların önemini abartmak gibi bir amacımız yok hani. Böyle bir oluşum mekanizmasının, homoseksüellerin sözcülüğünü yapan kişilerin öne sürdüğü kuramlara düpedüz aykırı düştüğü gün gibi ortadadır. Ancak, yaptığımız açıklamaların soruna kesin bir aydınlık getirecek kadar geniş kapsamlı bir özellik taşımadığını da bilmekteyiz.

Pratik nedenler dolayısıyla **homoseksüellik** dediğimiz durum, çeşitli psikoseksüel engelleme süreçlerinden doğup çıkabi-

lir ve belki bizim saptadığımız süreç yalnızca biridir bunların, homoseksüelliğin değişik tiplerinden ancak biriyle ilgilidir. Öte yandan, şurasını da itiraf edelim ki, bizim ele aldığımz tipteki homoseksüellikte, homoseksüelliği hazırlar nitelikte gördüğümüz koşulların varlığına rağmen bir homoseksüelliğin ortaya çıkmadığı vakaların sayısı, homoseksüelliğe gerçekten rastlanan vakaların sayısını aşmaktadır. Dolayısıyla, biz de, genel olarak birçoklarının bütünüyle homoseksüelliğin nedeni diye gösterdiği bilinmedik bünyesel etkenlerin böyle bir sapıklıktaki rolünü yoksayacak durumda değiliz. Özellikle Leonardo'nun, yani akbaba düşleminden yola koyulduğumuz bu sanatçının bizce belirlenen homoseksüel tip kapsamına girdiği yolunda güçlü bir sanıya kapılmasak, bu homoseksüellik tipinin ruhsal oluşum mekanizması üzerine asla eğilmeye kalkmazdık.

Gerçi büyük sanatçı ve araştırıcının cinsel yaşamına ilişkin fazla bir şey bilmiyoruz, ama Leonardo'nun kendi açıklamaları, çağdaşlarının bu konuya ilişkin yargılarında pek ağır hatalara düşmedikleri olasılığını benimsemeye zorluyor bizi. Çağdaşlarından bize kadar ulaşan bilgilere göre, Leonardo, sanki yüce bir çaba kendisini alıp insanlardaki o bayağı ve hayvansal zorunlukların üstüne çıkarmış gibi, cinsel gereksinme ve etkinliği alabildiğine düşük düzeyde bir kişi izlenimini uyandırmaktadır. Sağlığında Leonardo'nun kendisine dolaysız cinsel doyum sağlamaya kalkıp kalkmadığı, kalkmışsa bunu hangi yoldan gerçekleştirmeye çalıştığı ya da dolaysız cinsel doyumdan büsbütün el çekip çekmediği sorusunu burada bir yana bırakabiliriz. Ancak, başkalarını bütün amansızlığıyla cinsel eylemlere iten duygu çalkantılarını bu sanatçıda da araştırı konusu yapmak, bize göre haksız davranış sayılmaz; çünkü en geniş anlamda cinsel isteğin, yani libido'nun rol oynamadığı bir ruh yaşamına insanlarda rastlanabileceğini sanmıyoruz. Ne var ki, adı geçen istek ilk amacından uzaklaştırılmış ya da etkinlik

göstermekten alıkonulmuş olabilir, ki bunun da bizim savımızı çürütecek bir yanı yoktur.

Kılık değiştirmiş bir cinselliği açığa vuran izlerden başka bir şeye Leonardo'da rastlayacağımızı umuyor değiliz. Ancak, ele geçirdiğimiz izler bize belli bir yönü göstermekte, ayrıca büyük sanatçıyı homoseksüeller arasına katmamıza imkân vermektedir. Leonardo'nun dikkati çekecek kadar yakışıklı oğlanları ve delikanlıları öğrenciliğe kabul ettiği öteden beri söylenegelmiştir. Öğrencilerine karşı iyi yürekli ve hoşgörülüydü; gereksinmelerini karşılar, hastalandılar mı tıpkı çocuklarını kollayıp gözeten bir anne gibi onlara bakar, öz annesi nasıl bir zaman kendisine sevecenlikle davranmışsa, o da onlara öyle davranırdı. Yeteneklerine değil, güzelliklerine bakarak seçtiği öğrencilerinden hiç biri, ne Cesare de Sesto, ne G. Boltraffio, ne Andrea Salaino, ne Frencesce Melzi, ne de daha başkaları ressamlıkta önemli bir aşamaya ulaşabilmiştir; çokluk hocaları karşısında bağımsız bir kişilik kazanmanın üstesinden gelememiş, geride sanat tarihi için az buçuk belirgin bir iz bırakamadan ölüp gitmiştir hepsi. Yarattıkları eserlerden ötürü kendilerine haklı olarak «Ben Leonardo'nun öğrencisiyim» dedirtecek Luini ile Sodoma lakabını taşıyan Bazzi gibi birçoğunu ise, belki şahsen tanımadığı söylenebilir Leonardo'nun.

Öğrencilerine karşı davranışının cinsel nedenlerle hiç bir alıp vereceği bulunmadığı, buradan kalkılarak üstadın cinselliği konusunda bir yargıya varılamayacağı itirazının tarafımıza yöneltileceğini biliyoruz. Buna karşı, savunduğumuz görüşün, Leonardo'nun davranışında bilmece niteliğini koruyan kimi özellikleri aydınlığa kavuşturacağını da ileri sürmek isteriz. Leonardo bir günlük tutmuş, sağdan sola bir yazıyla yalnız kendisi için bu günlüğe birçok not düşmüştür. Günlükte kendi kendisinden «sen» diye söz açısı, üzerinde durulacak bir noktadır: «Luca ustadan kare köklerin çarpımını öğren!»[65]

«D'Abacco ustadan çemberin eşkaresini öğren!»[66]

Ya da bir gezi nedeniyle şöyle bir not[67]: «Benim bahçe işi için Milano'ya gidiyorum... İki denk yaptır. Boltraffo ustanın torna tezgâhını gör, bir taşı işleyişini gözlemle tezgâh üzerinde. —Kitabı Andrea il Todesco Usta'ya bırak.»[68] Ya da anlam bakımından düpedüz değişik bir amacı belirten şu not: «Yazacağın yazıda dünyanın ay gibi ya da ona benzeyen bir yıldız olduğunu tanıtlayacak, dünyamızın soyluluğunu ortaya koyacaksın.»[69]

Hani diğer ölümlülerin günlükleri gibi, en güncel olaylara hepsi birkaç sözle değinildiği ya da bunların düpedüz sükûtla geçiştirildiği bu günlükte de, acaipliğinden ötürü Leonardo'nun yaşam öyküsünü kaleme almış bütün yazarların yapıtlarında karşımıza çıkan birkaç nota rastlamaktayız. Sert tutumlu ve eli sıkı bir aile reisinin kaleminden çıkmışçasına kılı kırk yarar bir titizliğe başvurularak kayda geçirilmiş küçük harcamaların hesaplarıdır bunlar. Oysa büyük harcamaları ilgilendiren notlar günlükte yer almamakta, sanatçının ekonomiden anladığını gösterir başka bir belirtiyle de karşılaşılmamaktadır. Yukarıda adı geçen notlardan biri, öğrencisi Andrea Salaino'ya Leonardo'nun aldığı bir palto üzerinedir:[70]

| | |
|---|---|
| Gümüş Tafta | 15 liret 4 soldi |
| Farbala için kırmızı kadife | 9 liret — soldi |
| İplik | — liret 9 soldi |
| Düğme | — liret 12 soldi |

Bir başka ayrıntılı notta da, bir diğer öğrencisinin[71] kötü alışkanlıkları ve çalıp çırpma huyunun yol açtığı harcamalar bir araya toplanır: «21 nisan 1490'da bu günlüğü tutmaya ve yine aynı tarihte at heykeli[72] üzerinde çalışmaya başladım. Jacomo 1490 yılının Magdalena gününde[73] on yaşındayken bana geldi.» Bu notun yanıbaşındaki bir çıkmada ise şunları okumaktayız: «Hırsızın, yalancının, dikbaşlının, obu-

run biri.» Günlük notunun arkası şöyle: «Geldiğinin ertesi günü kendisine iki gömleklik, birkaç pantolonluk ve bir ceketlik kumaş kestirdim. Aldıklarımızı ödemek için cebimden cüzdanı çıkarıp bir kenara koymuştum, parayı hemen çalmış içinden. Hani bu işi yaptığından en ufak bir kuşkum yoktu, ama yine de bir türlü itirafa yanaşmadı.» Notun burasında bir çıkmada çalınan paranın 4 liret... olduğu yazılı. Küçük çocuğun yaptığı kötü işlere ilişkin açıklamalar böylece sürüp gitmekte ve yapılan harcamaların dökümü yapılarak kapanmaktadır: «İlk yıl, bir palto, 2 liret; altı gömlek, 4 liret; 3 kısa ceket, 6 liret; dört çift çorap, 7 liret, v.b.»

Kahramanlarının ruh yaşamındaki bilmeceleri, onlara özgü kimi durumlara ve onlardaki küçük çaptaki zaaflara dayanarak araştırıp aydınlığa çıkarmak kadar kendilerine uzak düşen başka bir şeyin bulunmadığı yaşamöykücüleri, üstadın bu garip hesap kitapları karşısında onun iyiyürekli ve hoşgörülü bir kimse sayılması gerektiğini belirtir. Ancak, bu arada bir noktayı unuturlar, o da Leonardo'nun davranışının değil, üstadın bu davranışı kanıtlayan belgeleri bize bırakmasının bir açıklamayı zorunlu kıldığıdır. Söz konusu notları iyiyürekli bir kimse izlenimini uyandırmak amacıyla günlüğüne düştüğünü benimseyemeyeceğimize, böylesi bir nedeni Leonardo'ya hiç yakıştıramayacağımıza göre, onun bu konuda bir başka duygusal nedenle davrandığı varsayımını kabullenmemiz gerekiyor. Ancak bu nedeni de kestirmek doğrusu kolay değil; Leonardo'nun kâğıtları arasında ele geçirilen bir hesap pusulası, öğrencilerin giysilerine ilişkin tuhaf bir bencillik taşıyan yukarıdaki notlar üzerine enikonu bir ışık saçmasa, biz de onun davranışını açıklayacak bir neden bulup öne süremezdik:

| | | |
|---|---|---|
| «Katharina'nın ölümünden sonra gömülmesi için yapılan harcamalar | | 28 florin |
| Bir kilo mum | | 18 » |
| Haçın taşınması ve mezar başına dikilmesi | | 12 » |
| Katafalk | | 4 » |
| Tabutu taşıyanlar için | | 8 » |
| 4 rahiple 4 katolik papaz için | | 20 » |
| Çalınan çanlar için | | 2 » |
| Mezarcılar için | | 16 » |
| Gömme iznini veren memurlar için | | 1 |
| | Toplam | 108 florin |
| Eski harcamalar: | | |
| Hekim için | 4 florin | |
| Şeker ve mum için» | 12 florin | |
| | | 16 |
| | Tüm toplam | 124 florin.»[75] |

Yazar Mereschkowski, Katherina'nın kimliğini bize açıklayabilen tek kişidir. Leonardo'nun diğer iki kısa notundan çıkardığına göre, sanatçının annesi olan Vinci köyünden bu yoksul kadın, 1493 yılında Milano'ya gelerek, o vakitler 41 yaşındaki oğlunu ziyaret etmiş, bu ziyaretinde hastalanarak oğlu tarafından hastaneye kaldırılmış, hastanede ölen kadın yine oğlu Leonardo tarafından bir hayli harcamayı gerektiren onurlandırıcı bir törenle gömülmüştür.[76]

İnsan ruhundan anlayan romancının bu savı, kanıtlanacak gibi değildir. Ama savın öylesine güçlü bir iç olasılığı bulunuyor ve Leonardo'nun duygu yaşamı konusundaki bildiklerimize öylesine uyuyor ki, doğrusu ben buna yerinde bir sav gözüyle bakmaktan kendimi alamayacağım. Gerçi Leonardo duygularını zorlayarak araştırı etkinliğinin sultası al-

tına sokmayı ve özgür dışavurumlarını engellemeyi başarmıştı; ancak, onda da baskılanmış duyguların kendilerine zorla boşalım sağladığı durumlar başgöstermemiş değildi bazen. İşte bir vakit kendisini ateşli bir sevgiyle sevdiği annesinin ölümü, bu durumlardan biridir. Gömme masraflarını içeren notta, annenin ölümünden duyulan yasın tanınmayacak gibi kılık değiştirmiş bir dışavurumuna rastlamaktayız. Bizi şaşırtan şey, böyle bir kılık değiştirmenin nasıl gerçekleşebildiğidir. Normal psişik olaylar açısından duruma bakmamız, bunu anlamamıza elvermemekte, ancak saplantı nevrozu başta olmak üzere nevrozlardaki anormal koşulları dikkate aldık mı, benzeri durumlarla karşılaşmak bizi hiç yadırgatmamaktadır. Saplantı nevrozunda güçlü, ama geriye itilerek bilinçsiz duruma sokulmuş duygular, bir kaydırma işlemiyle pek önem taşımayan, hattâ saçma izlenimi bırakan etkinlikler kılığında dışavurum sağlar kendilerine. Karşı güçler, geriye itilmiş duyguların dışavurumunu o denli alçak bir düzeye indirir ki, söz konusu duyguları alabildiğine güçsüzleşmiş görmek gerekir ister istemez. Ne var ki, bu küçük dışavurumlardaki zorlayıcılık, bilincin yoksamak istediği içtepilerin bilinçaltındaki kaynaklarında saklı yatan gücü ele verir. Ancak, saplantı nevrozunda olup bitenlerle arada kurulacak böyle bir ilişkidir ki, cenaze masrafları için Leonardo'nun bir liste düzenlemesini açıklığa kavuşturur. Cinsel bir eğilimle anneye bağlılık, tıpkı çocukluk dönemindeki gibi üstadın bilinçaltında varlığını sürdürmüştür; bu eğilimle sonradan başvurulan geriye itim, Leonardo'nun günlükte annesi için daha başka yoldan ve ona daha yaraşır bir anıt dikmesine izin vermemiş, bunun sonucu başgösteren nevrotik çatışmadan bir uzlaşma ürünü çıkmış ortaya ve söz konusu ürünün belirlediği doğrultuda davranılarak adı geçen cenaze masrafları kayda geçirilmiş, içyüzü anlaşılmaz bir davranış niteliğini koruyarak ilerki çağların bilgisine ulaşmıştır.

Annesi için yaptığı cenaze masrafı hesabından edindiğimiz bilgileri Leonardo'nun öğrencileri için yaptığı harcamalar üzerinde uygulamak, fazla atak bir davranış sayılmamalıdır. Buna göre, öğrenciler için yapılan harcamaların da kayda geçirilmesi, sınırlı ölçüdeki libido artıklarının kılık değiştirip kendilerine zorla dışavurum sağlamasından başka türlü açıklanamaz. Tüm varlığını eğemenlik altında tutan cinsel geriye itim karşısında böyle bir şeyi söyleyebilirsek, Leonardo annesine ve kendi oğlansı güzelliğinin kopyaları olan öğrencilerine cinsel obje gözüyle bakmıştır; bunlar için yapılan harcamaları bir kılı kırk yararlıkla not etme saplantısından ise bütünüyle çözümlenememiş iç çatışma kalıntıları yadırgatıcı bir kılıkta kendilerini açığa vurmuştur. Dolayısıyla, Leonardo'nun sevi yaşamının gerçekten, ruhsal oluşum mekanizmasını aydınlığa kavuşturabildiğimiz homoseksüellik kapsamına girdiği ortaya çıkacak, akbaba düşleminde homoseksüel bir tutumun kendine dışavurum sağlamasının da bizim için anlaşılmadık yanı kalmayacak, çünkü böyle bir dışavurum homoseksüel tip konusunda ileri sürdüğümüz savları yalnızca doğrulayacaktır. Leonardo'nun tutumunu bir çeviri işleminden geçirip, şu cümleye dönüştürebiliriz: «İşte anneme karşı bu cinsel ilişki homoseksüel yaptı beni.»[7]

# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bu bölümde Leonardo'nun akbaba düşlemi üzerinde bir süre daha duracak, bu düşlemi gözden geçireceğiz. Seksüel bir eylemi anlatıyormuş izlenimi bırakan sözleriyle («ve birkaç kez kuyruğunu dudaklarıma değdirip çekti»), Leonardo, anne ve çocuk arasında ne güçlü cinsel ilişkiler bulunduğunu bütün açıklığıyla vurgulamaktadır. Annenin (akbaba) aktifliğiyle ağız bölgesi arasında kurulan bağlantıya düşlemde saklı yatan bir ikinci anı içeriği diye bakabilir ve bunu bir çeviri işleminden geçirip şöyle bir cümleye dönüştürebiliriz: **Annem sayıya gelmeyecek kadar ateşli öpücükler kondurdu dudaklarıma.** Buna göre, düşlem, anne tarafından emzirilmelere ve öpülmelere ilişkin anılardan oluşmaktadır.

Lütufkâr bir doğa, sanatçıya, kendisinden bile gizli kalabilecek alabildiğine içsel ruh kıpırdanışlarını dile getirme olanağını ve tanımadığı başka insanları, nedenini asla açıklayamadıkları güçlü bir duygulanım içine sürüklenme yeteneğini bağışlamış bulunuyor. Dolayısıyla, çocukluğunun en zorlu izlenimi diyebileceğimiz söz konusu anının üstadın belleğinde korunmasını sağlayan etkeni ele verecek öğelere sanatçının yaratılarında rastlayıp rastlamayacağımız sorusu sorulabilir? Doğrusu böyle bir umuda kapılmamak için neden yok. Ancak, bir izlenimin, yaratılan bir esere katkıda bulunabilecek durum kazanıncaya kadar ne büyük değişiklikler geçirdiğini düşünürsek, bu gibi öğelerin güvenilirlik derecesini gözümüzde pek büyütmememiz, hele Leonardo'da bunları araştırırken azla yetinen bir tutum takınmamız gerekmektedir.

Leonardo'nun tablolarını düşünen kişi, kadın figürlerin dudaklarına sanatçının âdeta sihirsel yoldan oturttuğu o büyü

leyici ve bilmecemsi bir tuhaf gülümsemeyi anımsayacaktır. Yaygın ve kıvrak dudaklar üzerinde durağan bir gülümsemedir bu; sanatçı için belirleyici bir özelliğe dönüşen ve daha çok **Leonardovâri** diye nitelenen bir gülümsemedir.[78] En başta Floransalı Mona Lisa del Gioccondo'nun yabancı bir güzellik taşan çehresinde seyircileri duygulandırıp saran ve onları şaşkınlığa sürükleyen bu gülümsemeye ilişkin enikonu değişik görüşler öne sürülmüş, ama bunların hiç biri doyurucu olamamıştır. «Voilà quatre siécles bientôl que Monna Lisa fait gerdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, aprè l'avoir longtemps regardée.»[79]

Muther şöyle söyler bir yerde:[80] «Gülümsemenin insanı kendine bağlayıp bırakmayışı, her şeyden çok içerdiği şeytansal büyüsellikten ileri gelmektedir. Kimi baştan çıkarıcı bir edayla bize gülümser görünen, kimi soğuk ve ruhsuz bir tavırla gözlerini boşluğa dikmiş bakar izlenimi uyandıran bu kadın üzerinde yüzlerce ozan ve yazar bugüne dek birçok inceleme kaleme almış, ama hiç biri Mona Lisa'nın gülümsemesindeki bilmeceyi çözememiş, hiç biri onun ne düşündüğünü ele geçirememiştir. Kapsadığı doğa parçasıyla birlikte resimdeki herşey esrarengiz bir düşselliğe bürünmüş, âdeta bir fırtına öncesinin bunaltıcı havasındaki erotik titreşimler içinde yüzmektedir.»

Mona Lisa'nın gülümsemesinde iki değişik öğenin birbiriyle kaynaştığı sezgisi, birçok araştırıcıda uyanmamış değildir. Dolayısıyla, bu araştırıcılar, Floransa güzelinin yüzündeki mimiksel oyunda, çekimserlikle ayartıcılık, teslimiyet dolu sevecenlikle hiç bir şeyi umursamaksızın pervasız isteyen ve erkeği kendisine yabancı bir nesne gibi yeyip yutmaya bakan şehvet olmak üzere kadınsal sevi yaşamındaki karşıtlığın pek ustalıklı anlatımını bulmuştur. Örneğin, bir yazısında şöyle der Müntz:[81] «On sait quelle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Giocando ne cesse depuis

bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle. Jamais artiste (J,emprunte la plume de délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Peirre de Corlay) 'a-t-il traduit ainsi l'essence même de la féemininitè: tendresse e coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un coeur qui si réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité oui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement...» İtalyan Angelo Conti[82], Mona Lisa tablosunu Luvr müzesinde tablo üzerine vurmuş bir güneş ışınının verdiği canlılık içinde görür: «La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell' agguato, la grazia del inganno, la e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso... Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva...»[83]

Zaten büyük Leonardo, tüm ömrü boyu kimi bakımdan çocuksallığını korumuştur. Bütün büyük adamların yaşamlarında çocuksu bir tarafın varlığını ister istemez sürdürdüğü söylenir. Leonardo Fransa'ya ikinci gidişinde, 1503'den 1907' ye kadar belki dört yıl gibi bir süre Mona Lisa üzerinde uğraştı; bu arada ellisini aşmış bulunuyordu. Vasari'nin açıklamasına göre, kendisine modellik yapan Floransa güzelini oyalamak ve yüz çizgilerindeki gülümsemenin silinip gitmesini önlemek için bütün hünerini kullandı. O zamanlar fırçasıyla tuvale aktardığı inceliklerden, bugünkü durumuyla Mona Lisa'da pek fazla bir şey seçilecek gibi değildir. Ama henüz Leonardo üzerinde çalışırken, sanatın o güne kadar üstesinden geldiği en yüce eser gözüyle bakılmıştı tabloya. Ancak, yarattığı eserden üstadın kendisi kuşkusuz memnun kalmamış, henüz bitmediğini ileri sürerek sipariş verene onu teslimden kaçınmış, Fransa'ya giderken tabloyu yanına alıp götürmüş ve burada koruyucusu Fransuva I. ta-

ratından tablo sanatçıdan alınarak Luvr müzesine armağan edilmişti.

Şimdi Mona Lisa'nın fizyonomisindeki bilmeceyi çözülmemiş durumuyla bırakıp, yüzdeki gülümsemenin Leonardo'yu 400 yıldır resmi seyredenleri büyülediğinden daha az büyülemediğini hiç kuşku götürmeyen bir gerçek diye belirtelim. Bu büyüleyici gülümseme, o gün bugün, gerek üstadın, gerek üstadın öğrencilerinin yaptığı tablolarda dönüp dolaşıp karşımıza çıkar. Leonardo'nun Mona Lisa'sı bir portre olduğu için, gerçekte yüzde bulunmayan bir anlatım zenginliğini Floransa'lı kadının yüzüne sanatçının kendiliğinden oturttuğu sanısına kapılamayız. Öyle görülüyor ki, yapabileceğimiz tek şey, modelinde rastladığı gülümsemenin büyüsüne Leonardo'nun kendini enikonu büyük bir tutkuyla kaptırdığını ve o gün bugün hayal gücünün özgür yaratılarını bu ünlü gülümsemeyle donattığını benimsemektir. Örneğin A. Konslantinowa[81] akla yakın böyle bir görüşü ortaya atar: «Mona Lisa del Giocondo tablosu üzerinde çalışırken, Üstat Leonardo, kadının çehresindeki fizyonomik incelikleri öylesine duygusal bir kendini verişle yaşadı ki, yüzdeki hatları, ama hepsinden çok o esrarengiz gülümsemeyle tuhaf bakışı yağlı boya ya da karakalemle sonradan yaptığı bütün yüzlere aktarmadan duramadı. Mono Lisa'nın simasına özgü mimikleri Luvr'daki Vaftizci Yohanna (Yahya) tablosunda da görebiliriz. Ama özellikle Anna Selbdritt'teki Maria'nın (Meryem Ana) yüzünde enikonu belirgin seçilir bu çizgiler.» Ne var ki, başka türlü bir seyir de izlemiş olabilir durum. Mona Lisanın gülümsemesinde saklı yatıp, sanatçının gönlünü kaptırdığı ve artık etkisinden kurtulamadığı çekiciliğe daha köklü nedenler bulmak gereğini, Leonardo'nun birçok yaşamöykücüleri duymuştur. Mona Lisa tablosuna «uygar insana özgü tüm sevisel yaşamın somut dışavurumu» diye baktığını gördüğümüz ve Leonardo'da her vakit felâket habercisi bir edayla kaynaşmışa benzeyen o içyüzü kavranamaz gülüm-

seme» üzerine pek isabetli bir tutumla eğildiğine tanık olduğumuz W. Pater,[85] bu konuda bizi bir başka iz üzerine çeker: «Şunu da söyleyelim ki, resim bir portredir. Gülümsemenin, çocukluğundan beri Leonardo'nun düşlerinin örgüsüne karışıp durduğunu portre üzerinde görebiliriz; öyle ki, bazı kesin belgeler böyle bir savı yalanlamasa, Mona Lisa'ya Üstat Leonardo'nun arayıp da nihayet somut olarak ele geçirdiği kadın ideali diye bakabilirdik...»

Mona Lisa'da Leonardo'nun kendi kendisiyle yüz yüze geldiğini, dolayısıyla «çehre hatları öteden beri bilmecemsi bir sevimlilik içinde ruhunda yaşayan» tabloya öz varlığından bu kadar çok şey katabildiğini söyleyen M. Herzfeld de,[86] kuşkusuz bütünüyle Pater'inkine benzer bir düşünceyi dile getirir.

Şimdi Mona Lisa'ya ilişkin bu değinmeleri ele alarak, bir açıklığa kavuşturmaya çalışalım. Durum şöyle bir seyir izlemiş olabilir: Mona Lisa'nın gülümsemesi Leonardo'yu büyüledi, çünkü uzun süredir Leonardo'nun ruhunda uyuklayan bir şey vardı, gülümseme işte uyuklayan şeyi uyandırdı. Belki eski bir anıydı bu; ancak, anı o kadar önemliydi ki, bir kez dünyaya gözlerini açtıktan sonra Leonardo'nun yakasını koyvermedi, dönüp dolaşıp sanatçıyı kendisine yeni bir dışavurum sağlamak zorunda bıraktı. Mona Lisa'daki gibi bir yüzün ta çocukluğundan başlayarak Leonardo'nun düşlerinin örgüsüne karışageldiğini üstadın yaşamında izleyebileceğimize ilişkin Pater'in savı inanılır görünmekte, sözcüğün gerçek anlamıyla üzerinde durulmaya değer bir özellik taşımaktadır.

Vasari, Teste di femmine che ridona'yı[87] Leonardo'nun ilk sanat denemeleri diye gösterir. Belli bir şeyi kanıtlama amacı gütmediğinden, Vasari'nin yazısında hiç kuşkusuz benimseyeceğimiz yer, çevirisiyle[88] şöyledir: «Gençliğinde kilden gülen birkaç kadın başı yoğurarak bunları model diye kul-

lanıp alçıyla çoğaltmış, ayrıca birkaç çocuk başı yapmıştı; çocuk başları o denli güzeldi ki, bir üstat elinden çıkmış denebilirdi...»

Buradan öğreniyoruz ki, Leonardo'nun sanat uğraşısı, akbaba düşlemini çözümleyerek bulguladığımız iki ayrı cinsel objeyi anımsatan iki ayrı konunun sanatsal anlatımıyla başlamıştır. Yakışıklı çocuk başlarına, Leonardo'nun kendi çocuksal kişiliğinin bir tekrarı diye bakılırsa, gülümseyen kadınlar Caterina'nın, yani sanatçının öz annesinin tekrarlarından başka bir şey sayılamaz. Buna göre, Leonardo'nun annesinin yüzünde o esrarengiz gülümsemenin bir zaman yaşadığını, ama sanatçının sonradan bu gülümsemeyi yitirdiğini ve Floransa'lı kadının yüzünde yeniden ele geçirdiği gülümsemenin kendisini büyüleyip kıskıvrak bağladığını sonunda sezmeye başlar gibi olmaktayız.[89]

Leonardo'nun Mona Lisa'ya zaman bakımından en yakın tablosu **Kutsal Anna selbdritt**, yani Ermiş Anna'yı kızı Meryem ve torunu İsa'yla bir arada gösteren üçlü tablodur. Bu tabloda da o leonardovâri gülümseme her iki kadının yüzünde hepsinden güzel açığa vurur kendini. Mona Lisa portresinden ne kadar önce ya da ne kadar sonra Leonardo'nun söz konusu tabloya başladığını bilmiyoruz. Tablolara ilişkin uğraşılar yıllar boyu sürdüğünden, sanatçının her ikisi üzerinde aynı zamanda çalıştığını düşünebiliriz kuşkusuz. Mona Lisa'nın yüz hatlarına gömülüp bunları titizlikle incelemesinin, Leonardo'nun Ermiş Anna kompozisyonunu hayal gücüne dayanarak yaratmasında kamçılayıcı bir rol oynadığı, yukarıda geliştirdiğimiz varsayıma pek uygun düşmektedir. Çünkü Mona Lisa'daki gülümseyiş Leonardo'nun ruhunda anne anısını davet etmişse, içindeki bir dürtüye uyup üstadın anneliği ululayıcı bir eseri ilk iş olarak yaratmak ve Floransalı soylu kadında ele geçirdiği gülümseyişle annesini yeniden donatmak yoluna sapacağını aklımızdan ge-

çirmememiz için neden yoktur. Dolayısıyla, ilgimizi Mona Lisa tablosundan çekip alarak, ondan hiç daha az güzel diyemeyeceğimiz ve yine Mona Lise gibi Luvr müzesinde saklı tutulan **Ermiş Anna selbdritt** tablosuna kaydırmanın haklı bir davranış sayılması gerekir.

Kızı ve torunuyla Ermiş Anna, İtalyan resminde seyrek işlenmiş bir motiftir; ancak, Leonardo'nun yaptığı tablo, aynı motifi konu alan bütün tablolardan enikonu ayrılır kuşkusuz. Muther bir yerde şöyle der :

«Hans Fries, yaşlı Holbein ve Girolamo dai libri'de kızı Meryem'in yanıbaşındadır Anna, ikisinin arasına da İsa çocuk yerleştirilmiştir. Daha başkaları, örneğin Jacob Cornelisz, Berlin müzesindeki toblosunda **Ermiş Anna selbdritt**'i sözcüğün gerçek anlamıyla resme geçirmiş, yani Ermiş Anna'yı kolunda Meryem'in küçük figürünü tutarken göstermiş, İsa çocuğun daha da küçük figürünü Meryem'in figürü üzerine oturtmuştur. Leonardo da ise Meryem, annesi Ermiş Anna'nın kucağındadır, vücudunu öne doğru eğerek iki kolunu ileriye uzatmış, minik bir kuzuyla oynayan ve hayvanın biraz da canını acıttığı görülen İsa çocuğu yakalamak istemektedir. Büyükanne, açıkta duran bir kolunu kalçasına yaslamış, mutlu bir gülümseyişle yukarıdan kızı ve torununa bakmaktadır. Tablodaki mizanpajın elbet bir zorlamadan uzaklığı söylenemez. Ancak, her iki kadının dudaklarında oynaşan gülümseme Mona Lisa portresindekinin tıpkısı olmasına rağmen, telkinlikten uzak bilmecemsi karakterini yitirmiş, içtenlik ve mutluluğu dile getiren bir özellik kazanmıştır.[90]

**Anna selbdritt** tablosunun biraz derinliğine inen kimsede ansızın bir sezgi kıvılcımının çaktığı görülür: Akbaba düşlemini nasıl bir başkası düzüp edememişse, bu tabloyu da yine ancak Leonardo yaratabilirdi. Tabloya çocukluk yaşamının bir sentezi aktarılmıştır ve kapsadığı ayrıntılar Leo-

nardo'nun en kişisel yaşam izlenimleriyle açıklanabilir ancak: Baba evinde, sanatçı, iyi yürekli üvey annesi Donna Albiera'yı bulmakla kalmamış, baba tarafından büyükannesi Mona Lisa'ya, öyle sanıyoruz ki genellikle bütün büyükanneler gibi pek sevecen bir kadına kavuşmuştur. Bunun ise, anne ve büyükanne tarafından kollanıp gözetilen bir çocukluğa sanatsal bir dışavurum sağlama düşüncesini Leonardo'da uyandırdığı akla gelebilir. Tabloda göze çarpan bir başka özellik, bu bakımdan büyük bir önem taşımaktadır; gerçekte yaşlanmış bir kadın olması gereken Meryem'in annesi ve İsa çocuğun büyükannesi, belki resimde Hazreti Meryem'den biraz olgun ve ağırbaşlı görünür, ama yine de insanda güzelliği henüz solmamış bir genç kadın izlenimi bırakır. Doğrusu Leonardo, tabloda İsa çocuğa, biri kollarını kendisine uzatan, öbürü arka planda yer alan iki anne bağışlamış, iki kadını da anne mutluluğunun bahtiyar gülümsemesiyle donatmış, resimdeki bu özellik de beklenece̊i gibi eleştirmenleri şaşırtmaktan geri kalmamıştır. Örneğin Muther, Ermiş Anna'daki yaşlılık belirtilerini, yüzündeki buruşuk ve kırışıklıkları Leonardo'nun resme geçirmeye bir türlü karar veremediğini, dolayısıyla Ermiş Anna'yı da ışıl ışıl bir güzellikle tabloya aktardığını söyler. Acaba böyle bir açıklamayla yetinebilir miyiz? Tablo üzerinde yazı yazan diğer birçok araştırıcının, «anne ve kız arasında yaş farkı bulunmadığını» benimsemeye kısaca yanaşmadığı görülür.[91] Buradan anlaşılıyor ki, Muther'in açıklaması, Ermiş Anna'daki gençleşme izleniminin resmin kendisinden kazanıldığını, sanatçı tarafından belli bir amaçla empoze edilmiş yalancı bir izlenim sayılamayacağını ortaya koymaktadır.

Leonrdo'nun çocukluğu da, tıpkı bu tablo gibi pek dikkate değer bir özellik taşır. Biri üç ilâ beş yaşındayken kendisinden koparılıp alınan öz, ötekisi genç ve sevecen üvey anne, yani Donna Albiera olmak üzere iki anne elinde büyü-



*Leonardo da Vinci : Mona Lisa*



*Leonardo da Vinci : Ermiș Anna Selbdritt*

müştür Leonardo. Çocukluğundaki bu gerçeği anne ve büyükannenin bir arada bulunuşuyla[92] birleştirip kaynaştırarak yoğun bir bütünlüğe gidiş, Leonardo'nun ruhunda **Ermiş Anna selbdritt** kompozisyonunun doğmasını sağlamıştır. Bu kompozisyonda çocuğun daha uzağında bulunup büyükanne rolünü oynayan figür, dış görünümü ve oğlanla tablodaki yersel (mekânsal) ilişkisi bakımından annelerden ilkinin, yani öz annenin yerini tutmaktadır. O mutlu gülümsemeyi kadının yüzüne konduran sanatçı, talihsiz annenin bir vakit kocası gibi şimdi de oğlunu soylu rakibi Donna Albiera'ya kaptırmaktan duyduğu hıncı yoksamış, onu örtüp gizlemiştir.[93]

Böylece, Floransa'lı Mona Lisa'nın yüzündeki gülümsemenin, ilk çocukluk yıllarının anneyi konu alan anılarını Leonardo'da uyandırdığına ilişkin kuşkumuzun doğruluğunu, sanatçının bir başka eserine başvurarak saptadık. Mona Lisa tablosundan sonra, İtalyan sanatçılarının Madonna[94] ve soylu kadın tablolarında, resim yapmak, bilimsel araştırılarda bulunmak ve acı çekmek yazgısıyla donatılmış eşsiz üstadı dünyaya getiren zavallı köylü kızı Caterina'nın alçakgönüllü başeğişine ve garip-mutlu gülümsemesine hep rastlanagelmiştir.

Leonardo, bu gülümsemenin iki anlamını, yani gülümsemedeki sınırsız bir sevecenlik sözverisiyle felâket müjdecisi tehditkâr havayı aynı zamanda yansıtmanın üstesinden gelmişse, bu da yine çocukluk yaşamındaki ilk anıların içeriğine sadık kaldığını gösterir; çünkü annesinin sevecenliği sanatçı için bir felâket olmuş, onun yazgısını ve ilerde onun üzerine çullanan yoksunlukları belirlemiştir. Akbaba düşlemine kaynaklık eden okşamaların pek güçlü bir karakter taşımasına hiç şaşmamak gerekir; kocası tarafından terkedilen zavallı anne, daha önce tattığı cinsel hazları ve yeni hazlar tatma özlemini anne sevgisinin kapsamına almak zorunda bırakılmış, kendisinin yalnız bir kocadan değil, aynı zamanda oğlunun

müşfik bir babadan yoksun kalışının acısını giderme durumuna itilmiştir. Dolayısıyla, bütün cinsel doyum bulamamış kadınlar gibi küçük oğlunu kocasının yerine geçirmiş, oğlunun cinsel duygularının pek erkenden gelişmesine yol açarak erkekliğin birazını zorla koparıp ondan almıştır. Beslenme ve bakımına özen gösterdiği süt çocuğuna karşı annenin sevgisi, biraz büyüyüp serpilmiş çocuğuna karşı duyacağı sevgiden çok daha köklüdür; yalnız ruhsal istekleri karşılamakla kalmayıp, bütün bedensel gereksinmelere de cevap veren ve eksiksiz doyum sağlayan cinsel ilişki karakteri gösterir bu sevgi. Adı geçen ilişkinin insanın kavuşabileceği mutluluklardan biri niteliğini taşıması, sapkın diye adlandırılan ve hanidir geriye itilmiş bekleyen istekleri kınayıp başa kakmaksızın gerçekleştirme olanağını bireye sağlamasından[95] ileri gelir büyük ölçüde. En mutlu körpe evliliklerde çocuğunun, özellikle küçük oğlunun zamanla kendisine rakip bir tutum takındığını hisseder baba ve annenin kayırdığı bu oğla karşı bilinçaltının çok derinlerine kök salan bir düşmanlık, yavaş yavaş ruhunda gelişip ortaya çıkar.

Leonardo, bir vakit kendisini okşayıp seven annesinin dudaklarında mutlu bir kendinden geçişle oynaştığını gördüğü gülümsemeyi yaşamının doruğunda yeniden karşısında bulduğu vakit, çoktan bir tutukluğun sultasında yaşıyor ve bu tutukluk çocukluktaki gibi kadın dudaklarından öpülüp sevilmeleri ona yasaklıyordu. Ama bu arada ressamlık aşamasına yükselmişti, dolayısıyla söz konusu gülümsemeyi fırçasıyla tekrar yaratmaya çalıştı; Leda,[96] Vaftizci Yahya,[97] Baküs[89] gibi ister kendi elinden çıksın, ister kendi yönetimi altında öğrencileri tarafından yapılsın, tüm tabloları bu gülümsemeyle donattı. Vaftizci Yahya ve Baküs tabloları. aynı tipin çeşitlemeleridir. Muther şöyle der bu konuda: «İncil'deki çekirge yiyicisini,[99] Leonardo, dudaklarında bilmecemsi bir gülümseme, yumuşacık bacaklarını birbiri üzerine atmış, ayartıcı bakışlarla insanı süzüp duran bir Baküs'e,

Bir Apollon'a dönüştürmüştür.» Tabloların hepsi de bir gizemselliği içermektedir; öyle bir gizemsellik ki, sırlara açılan kapısından içeri adım atmak bir türlü göze alınamamakta, sözü edilen tablolarla Leonardo'nun eski yaratıları arasında bir bağ kurmaya çalışmaktan öte bir şey yapılamamaktadır. Bu resimlerde de figürler yine erdişi bir karakter taşır, ancak akbaba düşlemi doğrultusunda bir erdişilik değildir bu; kadınsı çizgilerle donatılmış, kadınsı narinlikte yakışıklı delikanlılar, resimlerde karşımıza çıkar; sanki bildikleri bir mutluluk varmış da, susup açığa vurmamaları gerekiyormuş gibi, gözlerini dikip esrarengiz bir zafer kıvancıyla bize bakıp dururlar; yüzlerindeki o tanıdık ayartıcı gülümsemeyle mutluluk kaynağının sevisel bir nitelik taşıdığını sezdirirler bize. Hani Leonardo'nun bu figürlere başvurup, anne tarafından baştan çıkarılmış oğlanın bilinçaltı özlemini erkek ve dişiselliğin böyle mutlu birleşimiyle gerçekleştirerek, kendi sevi yaşamındaki mutsuzluğu yoksadığını ve sanat yoluyla bu mutsuzluğu yendiğini kuşkusuz düşünebiliriz.

# BEŞİNCİ BÖLÜM

Leonardo'nun günlük notları arasında bir tanesi var ki, biçim yönünden kapsadığı pek ufak bir hata dolayısıyla ve içeriğinin öneminden ötürü okuyucunun dikkatini üzerine çeker:

Sanatçı 1504 temmuzunda şu notu düşmüştür günlüğüne: **«Adi 0 d Luglio 1504 mercoledi a ore 7 mori Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potestà, mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine.»**[100]

Yani Leonardo'nun babasının ölümüne ilişkin bir not. Biçim yönünden kapsadığı hata şurada: Sanki Leonardo başta yazmayı unutmuş gibi ölüm tarihini saptayan «a ore 7» sözüne bir de cümlenin sonunda yer verir, dolayısıyla bunu iki kez tekrarlar. Psikanalist olmayan kimsenin hiç üzerinde durmayıp geçeceği küçük bir yanılgıdır bu. Belki psikanalize uzak kişi yanılgıyı hiç görmeyecek, dikkati üzerine çekildiği zaman da şöyle diyecektir: Dalgınlık ya da telâş anında herkesin başına gelebilir, ondan öte bir önemi yok.

Ancak psikanalist başka türlü düşünür bu konuda; saklı ruhsal olayların hiç bir dışavurumu onun için önemsenmeyeck kadar küçük değildir; bu tür unutma ve tekrarların bir anlam taşıdığını bilir; normalde gizli kalacak duyguların kendilerini ele vermesini sağlaması bakımından **dalgınlık** denen olaya teşekkür etmek gerektiğini çoktan öğrenmiştir.

Bizim açımızdan bu günlük notu da, Caterina'nın cenaze masrafına ve öğrenciler için yapılan harcamalara ilişkin notlar gibi, Leonardo'nun baskılamakta çaresiz kaldığı ve hanidir içinde sakladığı özün bir başka kılığa bürünerek kendine zorla dışavurum sağlayışını yansıtır. Ayrıca, dışavurum

biçimi adı geçen notlardakini andırmakta, aynı kılı kırk yararlık, sayılarda aynı arsızca öne çıkış burada da görülmektedir.[101]

Biz yukarıdaki gibi bir tekrarı perzeverasyon diye nitelemekteyiz. Bir duygunun vurgulandığını gösteren en seçkin yoldur perzeverasyon. Örneğin, Aziz Petrus'un dünyadaki yerini alan o kepaze herife karşı Dante'nin **Cennet**'inde öfkeyle açığa vurulan şu sözleri anımsayalım:[102]

**«Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,**
**Il luogo mio, il luogo mio, che vaca**
**Nella presenza del Figliuol di Dio**
**Fatto ha del cimiterio mio cloaca.»**

Eğer duygusal bir engellemeyle karşılaşmasaydı, Leonardo' nun günlüğüne düştüğü not, aşağı yukarı şöyle bir görünüm taşıyabilirdi: Bugün saat 7'de babam Ser Piero da Vinci öldü, zavallı babam. Ancak perzeverasyonun ölüm haberine ilişkin olup üzerinde hiç durulmaya değmeyecek bir noktaya, yani ölüm saatine kaydırılması, nottaki aşırı duyarlık havasını bütünüyle silip atmakta, ortada gizlenip saklanan ve baskı altına alınan bir şeyin varlığını bize bildirmektedir. Bir noter ailesinden gelip kendisi de bir noter olan Ser Piero da Vinci, sağlığında ün ve saygınlığa kavuşmuş, bir refah düzeyine ulaşmış, büyük bir yaşam gücünü ruhunda barındırmıştı. Dört kez evlenmiş, ilk iki karısı onu bir çocuk sahibi yapamadan ölmüş, ancak üçüncüsü 1476 yılında, yani Leonardo yirmi dört yaşında bulunup, çoktan baba evini ustası Verrochio'nun atölyesiyle değiştiği tarihte ona ilk yasal erkek evlâdı doğurmuş, ellilerdeyken aldığı dördüncü ve son karısından da dokuz oğluyla iki kızı dünyaya gelmişti.[103]

Elbet babası da Leonardo'nun psiko-seksüel gelişiminde önemli bir rol oynamış, ilk çocukluk yıllarında sanatçının uzağında kalışıyla bu gelişimi engellemiş, çocukluğun daha sonraki yıllarında ise oğlunun yanıbaşından ayrılmamasıyla

bu gelişimi doğrudan etkilemiştir. Her kim çocukluğunda anneye cinsel bakımdan sahip çıkmaya kalkarsa, babasının yerine geçmek isteğini duymaktan, onunla özdeşleşmekten, ama sonraları ondan kopmayı yaşamının en büyük ödevi saymaktan kaçınamaz. Leonardo beş yaşını bile doldurmamışken dedesinin evine alınmış, genç üvey anne Albiera oğlanın duygu dünyasında kuşkusuz öz annenin yerini tutmuş, dolayısıyla oğlan, babasıyla normal diye nitelendirilebilecek bir rekabet ilişkisi içine sürüklenmiştir. Homoseksüelliğe yöneliş, bilindiği gibi, buluğ dönemine yakın yıllarda açığa vurur kendini. Leonardo'nun ruhunda bu yöneliş gerçekleşir gerçekleşmez, sanatçının babasıyla özdeşleşmesi cinsel yaşam için tüm önemini yitirmiş, ancak başka alanlarda cinsellikten uzak bir etkinlik kılığına bürünerek varlığını sürdürmüştür. Bize kadar gelen bilgilere göre, Leonardo görkeme ve şık giysilere tutkundu; Vasari'nin «hemen hiç bir şeyi yoktu ve az çalışırdı» demesine rağmen, kaldığı yerde uşaklar kullanan, atlar bulunduran bir adamdı. Biz, saydığımız bu zaafları yalnız sanatçıdaki güzellik duygusuna bağlamakla yetinmeyip, babayı kopya etme ve onu aşma yolundaki bir saplantıyı da bunun bir nedeni görmekteyiz. Annesi olan zavallı köylü kızı Caterina karşısında babasının soylu bir bey gibi davranışı, Leonardo'da soylu bey rolü oynama dürtüsünün doğmasına yol açmıştı, ki bu da «to outherod Herod» dürtüsünden, gerçek soyluluk nasıl olurmuş, babaya göstermek dürtüsünden başka bir şey değildi.

Kim sanatçı kişiliğiyle bir yaratma eylemini sürdürürse, yarattığı eserlere karşı elbet kendini bir baba gibi hisseder. Babasıyla özdeşleşmesi, Leonardo'nun ressam kimliğiyle sürdürdüğü yaratıcı etkinlik için bir talihsizlik kaynağı olmuştur; Leonardo eserlerini yaratmış, ancak, doğumundan sonra babasının kendisiyle ilgilenmeyişi gibi, o da eserlerinin akıbetini umursamamıştır. Babasının ilerde yine onu arayıp sorması bu saplantıda değişiklik yapmamış, çünkü saplantı

ilk çocukluk yıllarındaki izlenimlerden kaynaklanmıştır; bilinçaltındaki geriye itimler bireyin gelecekteki yaşantılarıyla düzeltilememektedir.

Rönesans döneminde, hattâ çok daha sonraları, her sanatçının kendisine siparişler verip geleceğini avuçları içinde tutan ulu bir efendiye, bir koruyucuya, bir padrone'ye[104] gereksinmesi vardı. Leonardo ise bu padrone'yi gözü yüksekte, şan ve şerefe düşkün, diplomasi alanında kurt, ama mizaç bakımından kararsız ve güvenilirlikten yoksun bir kimsede, **il Moro** lâkabını taşıyan Lodovico Sforza'da bulmuştu. Bu dükün Milano'daki sarayında ömrünün en parlak dönemini geçirmiş, dükün hizmetinde kaldığı yıllar yaratıcı gücü alabildiğine özgür serpilip dışavurum olanağına kavuşmuştu, ki **Son Yemek**'le Francesco Sforza'nın atlı heykeli de bunu kanıtlamaktadır. Koruyucusunun başına gelen felâketten, yani Lodovico Moro'nun Fransızlar tarafından tutsak edilip bir zındanda ölmesinden önce, Leonardo Milano'dan ayrılmıştı. Koruyucusunun durumunu haber alınca günlüğüne şu notu düştü: «Ülkesini, malını mülkünü ve özgürlüğünü yitirdi dük; başladığı eserlerden hiç birini bitiremedi, hepsi yarım kaldı.»[105]

Sanatçının bu notta koruyucusuna karşı, ilerde başkalarının ona yönelteceği bir kınamaya başvuruşu dikkate değer bir noktadır ve elbet anlamlıdır; sanki kendi eserlerini yarıda bırakmasından baba aşamasındaki bir kimseyi sorumlu tutmak ister gibidir Leonardo. Öte yandan, düke karşı adı geçen suçlamayı yöneltmekte haksız da değildir. Ancak babaya öykünme üstadın sanatçılığına zarar vermişse, ona karşı başkaldırı da sanatçılığı kadar güçlü araştırıcılığının çocuksal koşulunu oluşturmuştur; Mereschkowski'nin nefis benzetisindeki gibi, Leonardo başkaları henüz yatakta yatarken kendisi gecenin zifirî karanlığında uyanmış birine benziyordu. Bütün özgür araştırıların savunusunu içeren şu

atak cümleyi söyleme yürekliliğini gösterdi: **Her kim bir tartışmada düşünce ve kanılarını bazı otoritelerin söylediklerine dayanarak savunursa, usunu bırakıp belleğini çalıştırmış olur.**[106] Böylece Leonardo ilk modern doğa araştırıcısı aşamasına ulaşmış, Yunanlılardan bu yana, yalnız gözlemlerine ve öz yargısına dayanıp doğa'nın gizlerini kurcalayan ilk kişi kimliğiyle gösterdiği cesaret, ele geçirdiği bir yığın yeni bilgi ve sezgiyle ödüllendirilmiştir. Ama otoriteleri küçümsemek ve **eskiler**'e öykünmekten vazgeçmek düşüncesini yaymaya çalışmış ve dönüp dolaşıp doğa'nın araştırılmasını tüm gerçek'in kaynağı diye ileri sürmüşse, bütün yaptığı şey, henüz şaşkın gözlerle dünyayı seyreder ufak bir çocukken koşulların kendisine zorla benimsettiği yantutarlığı tekrarlamak, ancak bu yantutarlığı insanın üstesinden gelebileceği en ileri bir yüceltmeden (sublimasyon) geçirdikten sonra dışa vurmak olmuştu. Bilimsel soyutlamadan kişinin canlı yaşantı diline dönüştürürsek, eskiler ve otoriteler babanın, doğa ise sanatçıyı besleyip doyuran sevecen ve iyiyürekli annenin yerini tutuyordu Leonardo'da. İnsanoğullarının çoğunluğu, bugün de tarih öncesi dönemlerdeki gibi, yüce otoritelerden birine tutunmak gereksinmesini büyük bir amansızlıkla duyar ve otorite tehlikeye düşer düşmez, sanki dünya ayakları altından kayıp gidiyormuş hisseder kendini. Yalnız Leonardo'dur ki, böyle bir dayanaktan yoksun kalabilmiştir. Ancak, çocukluğunun ilk yıllarında babasız bir yaşama zorlanmasaydı, bu işin üstesinden gelmesi düşünülemezdi. Çünkü ileri yaşlarda girişilen bilimsel araştırılardaki ataklık ve özgürlük, baba tarafından engellenmeyen bir çocuksal-cinsel araştırı etkinliğini gerektirir ve bu etkinlik sanatçıda sonradan cinsellikten uzak bir planda sürdürür varlığını.

Öte yandan, ilk[107] çocukluk yıllarında babanın ürkütme ve yıldırmalarından esirgenen ve araştırılarında otorite sultasından yakasını sıyıran Leonardo gibi bir kimsenin, dindar

bir kişi kalarak doğmaların pençesinden kendini kurtaramayışı, varsayımımıza taban tabana karşıt bir çelişki gibi görülebilir. Psikanaliz, baba ilişkisiyle Tanrı inancı arasındaki içten bağı tanımamızı sağlamış, kişilikli Tanrı'ya psikolojik açıdan ancak bir baba gibi bakılabileceğini ortaya koymuş, kendilerindeki etkin baba otoritesi çöker çökmez gençlerin nasıl dinsel inançlarını yitirdiğini her Allahın günü gözlerimizin önüne sermiştir. Böylece, bireydeki din gereksinmesinin kökünün anne ve baba kompleksinde saklı yattığını söyleyebiliriz; herşeye gücüyeter ve adil Tanrı'yla o iyiyürekli doğa, babayla annenin alabildiğine yüceltimleri (sublimasyon), daha yerinde bir deyişle anne babaya ilişkin ilk çocukluk tasarımlarının yenilenmesi ve diriltilmesi gibi görünmektedir. Dinsellik, küçük insan yavrusunun biyolojik bakımdan uzun süren kendine yetmezliği ve yardım gereksinirliğinden alır kaynağını. Çocuk ilerde yaşamın büyük güçleri karşısında gerçek yalnızlığını ve güçsüzlüğünü anlar anlamaz, içinde bulunduğu durumu tıpkı çocukluğundaki duruma benzetir ve yeni durumun iç karartıcılığını, çocuklukta kendini kollayıp gözetmiş güçleri geriye dönüş (regressiyon) yoluyla dirilterek yoksamaya savaşır. Dinlerin nevrotik hastalıklara karşı müminlere bağışladığı koruyucu güç de, gerek tek kişide, gerek tüm insanlıktaki suçluluk bilincini doğuran anne ve baba kompleksinin yükünü onların omuzlarından alması, bu kompleksi onlar hesabına çözüme ulaştırmasıdır. Dinsel cemaat dışında kalan kimse ise böyle bir işi tek başına üstlenmek zorundadır.[108]

Leonardo örneği, burada ortaya koyduğumuz dinsel inanç anlayışının bir kanıtı olabilecek gibi görünmektedir. Dine inanmadığı ya da o vakitler bundan farksız bir yola başvurduğu, yani Hıristiyanlıktan kopduğu gibi suçlamaların daha sağlığında Leonardo'ya yöneltildiği, sanatçının Vasari Lis soj tarafından bize sunulan ilk yaşam öyküsünde açıkça belirtilmiştir.[109] Ancak, **Vite**'sinin 1568 tarihli ikinci baskısın-

da Vasari bu yoldaki sözleri kitabından çıkarır. Yaşadığı çağın olağanüstü dinsel duyarlığından ötürü, Leonardo'nun da kendi notlarında Hrıstiyanlık karşısındaki tutumuna ilişkin dolaysız açıklamalardan kaçınmasının bizim için anlaşılmayacak yanı yoktur. Tevrat'ın yaradılış (tekvin) konusunda söyledikleri, bir araştırıcı olarak onu asla yolundan döndürmemiştir. Örneğin Tevrat'takine benzer evrensel bir tufanın gerçekliğini kabule yanaşmamış, tıpkı çağdaş bilginler gibi jeolojide yüzbinlerce yıllık zaman sürelerinin varlığını benimsemiştir.

Leonardo'nun «kâhince sözleri» arasında öyleleri vardır ki, dindar bir Hrıstiyanın incelik duygusunu zedeleyici niteliktedir. Örneğin:[110] ermişlerin tasvirlerine yakarış konusunda şöyle der:

«İnsanlar kulakları bir şey işitmeyen, gözleri açık, ama bir şey seçemeyen varlıklarla konuşacaklar; bunlarla konuşacak, ama söylediklerine cevap alamayacaklar; kulakları bulunan, ama işitmeyen birine yakarıp ondan yargılama dileyecek, görmeyen kişiler için mumlar dikecekler.»

Bir başka örnek: Büyük Cuma'daki[111] yakınıp sızlanmalar konusunda şöyle söyler sanatçı:[112]

«Ortadoğu'da ölmüş bir tek adamın ardından Avrupa'nın dört bir yanındaki büyük uluslar gözyaşları akıtacak.»

Sanatı konusundaki bir yargıya göre, Leonardo ermişleri kiliseye bağımlılıktan bütünüyle kurtararak insan kimliği içine çekip almış, böylece onlarda kendini açığa vuran yüce ve güzel insancıl duyguları sanatsal yoldan dile getirmiştir. Muther, ortada esen çöküntü (dekadens) havasını yenerek, dünya nimetlerinden yararlanmak hakkını ve kıvanç dolu yaşam zevkini insanlara gerisin geri kazandırdığına değinerek över Leonardo'yu. Onu büyük doğa bilmecelerine dalmış, bunları çözmeye uğraşır gösteren notlar, bir yaratıcı-

ya, yani o akıl almaz tüm gizlerin gelip dayandığı son kaynağa hayranlık belirten açıklamalardan yoksun değildir; ancak, Tanrıyla arasında kişisel bir ilişki sağlayıp bunu ayakta tutma amacını ele veren hiç bir söze rastlanmaz Leonardo'da. Son yıllarının derin bilgeliğini yansıtan cümlelerde Auàyxn, yani doğanın yasalarına boyun eğip, Tanrı'nın inayet ve rahmetinden durumu hafifletici hiç bir yardım beklemeyen insanın istignası (gönül tokluğu) sezilir. Leonardo'nun gerek doğmalara, gerek kişisel Tanrı ilişkisine dayandırılmış din anlayışından kendini kurtardığı ve araştırıcılığının onu dindar Hrıstiyanların dünya görüşünden hayli uzaklaştırdığı kuşkusuzdur.

Çocuklardaki ruhsal yaşamın gelişimi konusunda ele geçirdiğimiz ve daha önce sözünü ettiğimiz bilgiler, Leonardo'nun çocukluk çağındaki ilk araştırılarının cinsellik sorunlarını konu aldığına akla yakın bir varsayım niteliği kazandırmaktadır. Hani böyle bir varsayımın haklılığını, araştırı içgüdüsünü akbaba düşlemine bağlayan ve kuşların uçuş sorununa eğilmenin omuzlarına yüklenmiş yazgısal ödev karakteri taşıdığını belirten üstadın kendisi, saydam bir örtü altında bilgimize sunar. Kuşların uçuşuna ilişkin notlardaki âdeta kehanet izlenimi uyandıran pek karanlık ve kapalı bir yer, sanatçının uçma becerisine öykünme isteğini ne büyük bir duygusal güçle içinde yaşatıp ondan kopamadığını hepsinden güzel kanıtlar bize: «İlk uçuşunu uçacak o büyük kuş, altındaki kuğunun sırtından havalanacak, evreni baştan aşağı şaşkına çevirecek, yazılan tüm yazılarda onun ününden söz açılacak ve doğup büyüdüğü yuvanın çevresi sonsuza dek nurdan bir haleyle donanacak.»[113]

Kimbilir, belki Leonardo da günün birinde uçabileceğini umuyordu. İçte duyulan istekleri yerine getiren düşler, bu tür umutların gerçekleşmesine insanların ne büyük mutluluk gözüyle baktığını ortaya koymaktadır.

Peki ama, ne diye o kadar çok insan uçar düşünde? Psikanalizin bu soruya vereceği cevap, uçmak ya da kuş olmak isteğine bir başka isteğin üstü örtülü dışavurumu diye bakılacağı, yalnız dilsel ya da nesnel bir köprünün bizi söz konusu gizli isteğe ulaştıramayacağı, bunun için daha başka bir çareye başvurmak gerekeceğidir. Bilip öğrenme tutkusuyla yanan oğlanlara kocaman bir kuşun, yani bir leyleğin yeni doğmuş bebekleri getirdiği mi anlatılıyor, eskiler penis'in (fallus) kanatlı resmini mi yapmışlar, Almanca'da erkeğin cinsel eylemini anlatmak için en çok «uçuşa gitmek» deyimi mi kullanılıyor, İtalyanlarda erkeğin cinsel organına doğrudan doğruya **l'uccello** (kuş) mu deniliyor, bütün bunlar bir büyük ilişkiler örgüsünün küçük parçalarıdır yalnız. Öyle bir ilişki ki, düşlerde uçmanın cinsel birleşme gücüne kavuşma özleminden başka bir anlam taşımadığını bize göstermektedir.[114] İlk çocuklukta duyulan istektir uçmak. Bir yetişkinin anımsadığı çocukluk, mutlu bir dönem gibi gelir ona: yaşanılan anın zevki çıkarılmış, her dilenen şeye kavuşulmuş, tasa ve kaygı nedir bilinmeden gelecekten içerlere doğru yol alınmıştır. Bunları düşünen bir yetişkin de çocuklara imrenmeden duramaz. Ancak çocuklar, daha çocukken[115] açıklamalarda bulunabilseler, belki başka şeyler anlatacaklardır bize. Öyle görülüyor ki, çocukluk, bizim sonradan değiştirip ortaya koyduğumuz gibi asla bir cennet ülke değildir. Tersine; çocuklar, büyümek ve yetişkinler gibi davranmaktan oluşan tek bir isteğin kamçısı altında coçukluk yıllarından ilerlere doğru seğirtip durur; oynadıkları oyunların tümünü bu istek yönetir; çünkü çevrelerinde araştırılarını sürdürürken, henüz kavrayamadıkları, ama pek önemli gördükleri bir alanda bir yetişkinin, bilmeleri ve yapmaları kendileri için yasaklanmış pek büyük bir işi başardığını sezmesinler, hemen ruhlarında aynı işin üstesinden gelmek için zorlu bir istek depreşir, gece uçmak biçiminde bunun düşünü görür ya da bunu ilerki yılların düşlerine sak-

larlar. Demek oluyor ki, günümüzde gerçekleşmiş havacılık da çocuksal-cinsel bir kökene dayanmaktadır.

Leonardo, uçmaya karşı küçüklükten beri özel bir ilgi duyduğunu itiraf ederek, çocuksal araştırıların cinsel konulara yönelikliğini doğrular, ki bu da günümüzdeki çocuklara ilişkin araştırıların ortaya koyduğu gerçeğe uymaktadır. Ne var ki, bir sorun Leonardo'da, kendisini ilerde cinselliğe yabancılaştıran geriye itim'in elinden yakasını kurtarmış, çocukluk yıllarından düşünsel erginliğin doruğuna kadar hafif duyumsal değişiklikler dışında ilginçliğini korumuştur. Sanatçının kavuşmayı dilediği ustalık, gerek primer - cinsel, gerek mekanik bakımdan ele geçirilmeksizin, yani her iki doğrultudaki istekler doyuma ulaştırılmaksızın kalmış olabilir kuşkusuz.

Zaten büyük Leonardo, tüm ömrü boyu kimi bakımdan çocuksallığını korumuştur. Bütün büyük adamların, yaşamlarında çocuksu bir tarafın varlığını ister istemez sürdürdüğü söylenir. Leonardo yetişkin döneminde de çocukluğun oyunsal etkinliğini elden bırakmamış, bu yüzden çağdaşlarınca kendisine bazan tekin olmayan anlaşılmaz biri gözüyle bakılmıştır. Saraydaki şenlikler ve kimi resmî kabuller için sanatçının ustalık eseri eğlence araçları yapmasını memnunlukla karşılamayan varsa, onun gücünü bu gibi sudan işlere harcamasını hoş karşılamayan bizleriz yalnız. Anlaşıldığına göre, Leonardo'nun kendisi bu tür uğraşılardan zevk duymuş, çünkü Vasari'nin söylediğine bakarsak, oyun araçları üzerinde çalışmasını gerektiren bir sipariş bulunmasa bile yine bu konuda çaba harcamıştır: «Orada (Roma' da) mumları yoğurup bir hamur yaptı ve pek yumuşak kıvamdaki hamurdan hayli zarif hayvancıklar düzüp bedenlerini havayla doldurdu. İçlerine üflendi mi, uçup gidiyorlardı. Belvedere bağcısının bulduğu acayip bir kertenkeleye, başka kertenkelelerin derilerini yüzerek kanatlar yapmış,

içlerini cıvayla doldurmuş, dolayısıyla hayvan yerde sürünürken kanatlarının titreştiği ve oynamaya başladığı görülmüştür. Derken Leonardo gözlerle, sakal bıyıkla ve boynuzlarla kertenkeleyi donatmış, ona evcil bir görünüm kazandırarak bir kutuya yerleştirmiş, dostları ve ahbaplarını bununla korkutmuştur.» Ama çok vakit Leonardo bu tür oyunlara çetin ve zorlu düşüncelerin dışavurumu diye bakıyordu: «Çokluk bir koyunun bağırsaklarını öylesine titiz temizliyordu ki, bağırsakların tümü bir elin avucuna sığabilirdi. Sonra temizlenmiş bağırsakları bir odaya taşıyor, bitişiğindeki odaya da birçok körük yerleştiriyor, bağırsakları bu körüklere tutturup içlerine hava veriyordu.

Bağırsaklar şişe şişe tüm odayı kaplıyor, odada bulunanları bir köşeye kaçıp sığınmak zorunda bırakıyordu. Böylece Leonardo, bağırsakların nasıl giderek saydamlaşıp içlerinin havayla dolduğunu gösteriyor, ilkin küçük bir yer tutarken zamanla bir yayılma gösteren bağırsakların geniş odayı kaplamasını bir dehânın durumuna benzetiyordu.» Bunun gibi, Leonardo'nun hayvan öyküleri ve bilmeceleri de, masumane gizleyip saklamalardan ve ustalıklı dışavurumlardan duyulan hazzı ele vermektedir. «Kehânet» kılığına bürüverek çevresindekilere yönelttiği bilmecelerin hemen hepsi düşündürücüdür ve dikkate değer ölçüde nükteden yoksundur.

Hayal gücünün oynamasına izin verdiği oyunlar ve hayal gücünü kapıp koyvermeleri, Leonardo'daki bu karakter özelliğini tanımayan yaşamöykücüleri fena yanılgılara sürüklemiştir. Örneğin, üstadın Milano'da kaleme aldığı notlar, «Mübarek Babilonya Sultanı'nın Suriye (Sorio) valisi Diodario'ya» yazdığı mektupların taslağını içermekte, bu taslaklarda Leonardo kendisini görülecek bazı işler için Ortadoğu'nun adı geçen bölgesine yollanmış bir mühendis diye tanıtmakta, eline ağır bir kimse suçlamasına karşı çıkmakta, gitti-

ği yerdeki kentlere ve dağlara ilişkin coğrafî bilgiler vermekte, nihayet kendi gözüyle gördüğü çok önemli bir olayı bize anlatmaktadır.[116]

1883'de J. P. Richter, bu yazılara dayanarak, Leonardo'nun Mısır Sultanı'nın hizmetinde çalışıp adı geçen gezi gözlemlerini kaleme aldığını, hattâ Ortadoğu'da İslâm dinine girdiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Sanatçının Mısır'da kalışı da, yine J. P. Richter'e göre, 1483'den, yani Leonardo'nun Milano dükünün sarayına taşınmasından öncesine rastlaması gerekmektedir. Ne var ki, daha başka araştırıcılar, sanatçının Ortadoğu gezisine ilişkin sözde belgeleri gerçek kimliğiyle tanımış, yani bunların genç sanatçı tarafından kendini eğlendirmek için düzülen ve belki onun dünyayı gezip görerek serüvenler yaşamak konusundaki isteklerini dile getiren hayalî ürünler olduğunu kolaylıkla saptayabilmiştir.

Eldeki ustaca iç içe geçmiş figürlerden oluşup, üzerine akademinin isminin oyulduğu beş ya da altı rozete dayanılarak varlığı benimsenen **Acedemia Vinciana** da, belki bu çeşit hayalî bir yaratıydı. Vasari sözü geçen amblemlere değinmekte, ama akademinin adını etmemektedir.[117] Böyle bir süslemeyi büyük Leonardo eserinin kapağına koyduran Müntz, bir **Academia Vinciana**'nın gerçekten varlığına inanan üç beş kişiden biridir.

Leonardo'daki oyun içgüdüsünün ileri yaşlarda kaybolduğunu ya da kişiliğinin en son ve en yüce gelişim aşamasını içeren araştırıcı etkinliğine dönüştüğünü düşünülebiliriz. Ama bu içgüdünün uzun zaman varlığını sürdürmesi, ilerde bir daha ele geçirilemeyecek en derin cinsel mutluluğu çocukluk çağında tatmış kimsenin, bu dönemden kendini ne denli yavaş koparabildiğini bize göstermektedir,

Bugün okuyucuların tümünün de patografiye[118] tatsız bir gözle baktığını görmezliğe gelmek boşuna çabadır. Okuyuculardaki yadsıma, büyük bir adam üzerine patografik açıdan eğilmenin asla onun önemi ve eserlerinin anlaşılmasını sağlayamayacağı, dolayısıyla rasgele bir kişide de saptanabilecek özellikleri bir büyük adam üzerinde inceleme konusu yapmanın yararsız bir amaç peşinde koşmaktan öte anlam taşımayacağı gibi bir düşünceden ileri gelir. Ancak yerginin haksızlığı o kadar açıktır ki, bir bahaneden ve durumu örtüp gizleme çabasından başka türlü yorumlanamaz. Patografi, büyük adamların eserlerine anlaşılabilirlik kazandırma amacını gütmez asla; vermediği bir sözü tutmadığından ötürü patografiyi suçlamak yersizdir. Okuyuculardan gelen karşı koyma, gerçekte başka nedenlerden alır kaynağını. Üzerlerine eğildikleri kahramanlara yaşamöykücülerin tamamen kendilerine özgü bir fiksasyon gösterdiğini düşünürsek, bu nedenleri bulgulayabiliriz. Yaşamöykücüleri bir kimseyi araştırılarına konu seçmeye götüren etken, kişisel duygu yaşamlarında saklı kimi nedenlerden ötürü, seçtikleri kahramana daha işin başında özel bir yakınlık duymalarıdır. Bu yakınlıktan ötürü, inceleme konusu büyük adamı çocukluklarında örnek aldıkları kişiler arasına katmayı planlayan, örneğin çocukluktaki baba imajını büyük adamda yeniden diriltme amacını güden bir idealizasyon (ülküselleştirme) çabasına girişirler. İçlerinde yaşayan bu istek uğruna büyük adamın fizyonomisindeki bireysel özellikleri silip atar, iç ve dıştaki engelleyici güçlere karşı sürdürülen yaşam savaşının büyük adamın ruhunda bıraktığı izler üzerinden silindir gibi geçer, insana özgü hiç bir güçsüzlük ve

noksanlık eserini onda görmeye katlanamaz, sonunda da uzaktan yakından kendimize akraba hissedebileceğimiz bir insanı değil, soğuk ve yabancı bir ideal kişiyi tutup çıkarırlar karşımıza. Hani böyle davrandıklarına acıklanmamak elde değildir; çünkü bu yoldan gerçek'i hayale feda eder, çocuksal düşlemleri uğruna insan doğasının en çekici gizlerini ele geçirmek fırsatını yitirirler.[119]

Gerçek sevgisi ve bilip öğrenme tutkusu, öz varlığının küçük garabetlerinden ve bilmecelerinden yola koyularak ruhsal ve düşünsel gelişim koşullarını ele geçirme denemesine girişmekten Leonardo'yu alıkoymazdı sanıyoruz. Doğrusu Leonardo'yu patografik açıdan inceleyerek onun kişiliğine ilişkin yeni bir şeyler öğrenmek, onu yüceltip onurlandırmak anlamını taşır. Çocukluktan gelişip yetişkinliğe geçişin ister istemez birtakım fedakârlıkları gerektirdiği sonucuna ulaşmak, Leonardo'nun şahsına başarısızlık gibi trajik karakter özelliğini nakşeden etkenleri saptayıp bir araya toplamak, onun büyüklüğüne gölge düşürmeyecektir.

Leonardo'yu asla «nevrozlular» ya da o isabetsiz deyimle asla «sinir hastaları» arasına katmadığımızı ısrarla belirtmek isteriz. Her kim patoloji alanında ele geçirdiğimiz görüş açılarını Leonardo üzerinde uygulamaya kalkıştığımızdan yakınırsa, bizim bugün haklı olarak el çektiğimiz önyargılara hâlâ kendi bağlılığını ortaya kor. Biz sağlık, hastalık, normallik ve nevrozluluğun birbirinden kesinlikle ayrılabileceğine ve nevrotik özelliklere genel bir düşükdeğerliliğin kanıtı gözüyle bakılabileceğine artık inanmamaktayız. Nevrotik belirtilerin, çocukluktan uygar insan aşamasına ulaşıncaya kadarki gelişim sürecinde gerçekleştirmek zorunda kaldığımız geriye itimlerin yerdeş ürünleri olduğunu, hepimizin de değişik yerdeş ürünlere başvurduğumuzu, pratikteki hastalık deyiminin ve bireysel düşükdeğerlilik yargısının ancak söz konusu geriye itimlerdeki sayı, güç ve dağı-

lım durumundan kaynaklandığını bundan böyle bilmekteyiz. Kişiliğindeki ufak belirtilere bakarak, Leonardo'yu **saplantısal tip** diye nitelediğimiz nevrotik tipin yakınında bir yere yerleştirebilir, bıkmadan sürdürdüğü araştırıları ise nevrozlularda karşılaştığımız «pis pis düşünüp durma» saplantısına ve istemsel (iradî) güçsüzlüklerle beraber görülen tutukluklara benzetebiliriz.

İncelemelerimizin amacı, Leonardo'nun cinsel yaşamında ve sanat çalışmalarında karşılaştığı tutuklukları aydınlığa kavuşturmaktı. Bunun için, izin verilirse, Leonardo'nun ruhsal gelişimi konusunda ele geçirdiğimiz bilgileri özetleyelim:

Bu gelişimde kalıtımsal etkenlerin oynadığı rol bilgimiz dışındadır; ama çocukluktaki rastlantıların üstadın ruh gelişimini enikonu olumsuz yönde etkilediğini bilmekteyiz. Evlilik dışı doğuşu, Leonardo'yu belki beş yaşına kadar baba etkisinden uzak tutmuş, kendini avutacak başka kimsesi bulunmayan anneden gelen cinsel uyarıların eline onu teslim etmiştir. Annesince öpüle okşanıla erken bir cinsel olgunluğa ulaşan sanatçı, ister istemez çocuksal-cinsel bir etkinlik dönemine girmiştir. Bu döneme ilişkin bir tek güvenilir dışavurum elimizde bulunmaktadır, ki o da Leonardo'nun çocuksal-cinsel araştırılarındaki yoğunluktur. Hepsinden çok merak içgüdüsü, erken çocukluktaki izlenimlerle güçlenmiş, sevisel (erojen) ağız bölgesi bundan böyle sürekli varlığını koruyan bir önem kazanmıştır. Hayvanlara aşırı acımak gibi ilerdeki yaşlarda kendini açığa vuran davranışı dikkate alırsak, aynı çocukluk döneminde güçlü sadistik özelliklerin de Leonardo'nun ruhunda yuvalandığı sonucunu çıkarabiliriz.

Derken zorlu bir geriye itimler fırtınasının, bu aşırı çocuksallığa son verdiğini ve buluğ döneminde kendini açığa vuracak yatkınlıkları (dispozisyon) belirlediğini görürüz. Bu değişimin en dikkate çarpan sonucu da her türlü kaba-cinsel

etkinlikten yüzçeviri olacak, Leonardo perhizkâr bir yaşamı sürdürme gücünü kazanacak ve cinsellik dışı (aseksüel) bir kimse izlenimi uyandıracaktır. Ama buluğ döneminin uyarı dalgaları çocuğun üzerine çullanır çullanmaz, onu hayli çaba isteyen zararlı yerdeş ürünler yaratmaya iterek hastalıktan koruyacaktır: cinsel içgüdü gereksinmesinin büyük bölümü, cinsel merak tutkusuna erkenden öncelik tanınmasıyla yüceltilerek genel bir bilip öğrenme içgüdüsüne dönüşecek, dolayısıyla geriye itimden yakasını kurtaracaktır. Libido'nun hayli ufak bir parçası ise cinsel amaçlara yönelikliğini koruyacak ve yetişkinlerdeki yozlaşmış erotik yaşamı oluşturacaktır. Anneye duyulan sevginin geriye itilmesiyle, Libido'daki bu parça ister istemez homoseksüel bir dönüşüm geçirecek ve kendini düşünsel oğlancılık kılığında açığa vuracaktır. Ancak anneye bağlılık ve bir vakit onunla düşüp kalkmanın mutlu anıları bilinçaltında varlığını sürdürecek, ama henüz edilgin (pasif) durumunu yitirmeyecektir. İşte cinsel içgüdü, Leonardo'nun ruhsal yaşamında geriye itim, bağlanıp kalma (fiksasyon) ve yüceltme (sublimasyon) arasında böyle bir dağılım gösterecektir.

Karanlık bir çocukluk döneminden sonra sanatçı, ressam ve heykeltraş kimliğiyle karşımıza dikilir Leonardo. Belki ruhunda erkenden uyanmış teşhir içgüdüsüyle desteklenen özel bir yetenek ona böyle bir kişilik kazandırmıştır. Leonardo'daki sanatçılığın hangi yollardan ruhsal temel içgüdülere gidip dayandığını ortaya koymayı pek isterdik; ancak, elimizdeki olanaklar özellikle bu konuda sınırlıdır. Dolayısıyla, artık pek kuşku götürmeyen bir gerçeği, yani sanatçının sanat çalışmalarına başvurarak cinsel isteklerine bir boşalım sağladığını belirtecek ve gülümseyen kadınlarla yakışıklı oğlan başlarının, yani cinsel objeleri konu alan eserlerin Leonardo'nun ilk sanat denemelerinde ağır bastığı yolunda Vasari'nin açıklamasına dikkati çekmekle yetineceğiz. Gençliğinin baharında, Leonardo'nun çalışması, ilkin bir tutuk-

luk göstermez gibidir. Nasıl dış yaşamında kendine babasını örnek almışsa, bir şans eseri Milano dükü Lodovico Moro, nun şahsında baba yerini tutacak bir kişiye kavuşmuş, Milano'da bir dükün yanında erkeksi bir yaratıcı güç ve sanatçı verimliliğiyle dolu bir dönem yaşamıştır. Ama gerçek cinselliğin tümüyle baskılanmasının yüceltilmiş-cinsel eğilimlerin etkinliği için pek elverişli bir koşul oluşturmadığı, çok geçmeden Leonardo'da görülmüştür. Cinsel yaşamın temel gücü sesini duyurmuş, sanatçıdaki çabuk karar verme yeteneği felce uğramaya başlamış, düşünüp taşınmalara ve geciktirmelere eğilim daha **Son Yemek**'te bozguncu rolünü hissettirmiş, tabloda başvurulan tekniği etkileyerek bu üstün eserin kötü alın yazısını belirlemiştir. Derken ancak nevrozlulardaki geriye dönüşlere benzetebileceğimiz bir olay sanatçıda yavaş yavaş gelişip açığa vurmuştur kendini. Buluğ dönemindeki gelişim sonucu bir sanatçıya dönüşüm, ilk çocukluktaki gelişimden kaynaklanan araştırıcı kişiliğiyle aşılarak geride bırakılmış, cinsel içgüdülerin ikinci kez yüceltilmesi en başta ilk geriye itimle sağlanan yüceltme karşısında gerilemiştir. Dolayısıyla, Leonardo araştırıcı bir kişiliğe kavuşmuş, ilkin sanatının hizmetinde kullandığı araştırıcı etkinliğini daha sonra sanatından bağımsız ve ondan giderek uzaklaşan bir doğrultuda sürdürmüştür. Baba yerini tutan koruyucunun yitirilişi ve yaşamının gittikçe kasvetli bir havaya bürünüşüyle bu geriye dönüşsel (regressif) giderim (telâfi) yavaş yavaş ağırlığını artırmıştır. İlle onun elinden çıkmış bir resim edinmek isteyen Kontes İsabella d'Este'nin, bir mektubunda belirttiğine göre, Leonardo **impacientissimo al pennello**[120] bir kişi olmuş, çocukluğunun sultasına girmiş, zamanla sanat çalışmalarının yerini alan araştırıcılığı ise, bilinçaltı içgüdülerin etkinliğini karakterize eden doymakbilmezlik, hiç bir şeyi umursamaz katılık, gerçek (reel) durumlara uymada yetersizlik gibi kimi özellikleri bünyesinde barındırmıştır.

Yaşamının doruğunda, ellisinden sonraki ilk yıllarda, yani kadında cinsellik özelliklerinin gerileyip kaybolduğu, erkekteki libido'nun ise seyrek olmayarak enerjik bir atılım gözüpekliğini gösterdiği dönemde, Leonardo'da yeni bir değişiklik açığa vurur kendini. Ruhundaki derin katmanlar etkin duruma geçer; ancak, bu yeni geriye dönüş, yozlaşmakta bulunan sanatının hayrına bir sonuç doğurur. Leonardo, annesinin cinsel bir kendinden geçmişlik içerisindeki mutlu gülümsemesinin anısını ruhunda uyandıran kadına rastlar ve sanat denemelerinin başlangıcında gülümseyen kadınları eserlerine konu yaparken onu elinden tutmuş itici güce yeniden kavuşur. Mona Lisa, Ermiş Anna selbdritt ve belirleyici özelliğini bilmecemsi bir gülümsemenin oluşturduğu o bir dizi esrarengiz tabloyu yaratır.

Ruhundaki o çok eski cinsel duyguların yardımıyla sanattaki tutukluğunu bir kez daha yenmenin zaferini kutlar Leonardo. Ancak, bu son gelişim, günden güne yaklaşan ihtiyarlığının karanlığına gömülecek, zamanla izlenebilirliğini yitirecektir. Sanatçının zekâsı yaşlılıktan önce bir kez daha silkinip toparlanır ve çağını çok gerilerde bırakan bir dünya görüşünün en yüce eserlerini ortaya kor.

Bizi Leonardo'nun gelişim serüvenini incelemeye, yaşamını bu tür bir bölümlemeden geçirmeye, sanat ve bilim arasındaki bocalamasını açıklığa kavuşturmaya haklı olarak iten nedenleri önceki bölümlerde sayıp dökmüştüm. Eğer bu konulardaki açıklamalarım, psikanalizi bilen ve ona yakınlık duyan kimseleri (ruhçözümsel) bir roman yazmaktan öte bir şey yapmadığım gibi bir yargıya götürürse, vereceğim cevap, **ortaya koyduğum sonuçların** kesinlik derecesini abartmak gibi bir amaç gütmediğimdir. Ben de birçokları gibi, ruhunda zorlu içgüdüsel tutkuların varlığını duyan, ama söz konusu tutkuları pek dikkate değer bir yumuşatılmışlık içerisinde açığa vuran bu büyük ve bilmecemsi insanın çekiciliğine karşı koyamadığımı söylemeliyim.

Şurasını da belirtelim ki, Leonardo'nun yaşam gerçeği ister şöyle, ister böyle olsun, psikanalize başvurarak bu gerçeği araştırmaktan geri durmayacağız. Ancak, daha önce çözümlememiz gereken bir sorun var: Yaşamöyküsü alanında psikanalizin neler yapıp, neler yapamayacağını şöyle genel sınırlarla belirleyelim ki, okuyucuya sunulmadan kalmış her açıklama adı geçen bilimin bir başarısızlığı diye değerlendirilmesin. Psikanalitik (ruhçözümsel) incelemeleri sürdürürken yararlanılan malzeme yaşamöyküsel bilgilerdir, yani bir yanda rastlantılar ve çevresel etkiler, öte yandan bireyin kendi tepkilerine ilişkin açıklamalarıdır. Psikanaliz, ruhsal mekanizmalara ilişkin bulgulamalarını temel alarak, gösterdiği tepkilerden kalkıp, dinamik yoldan araştırır bireyi; gerek bireydeki ilk ruhsal içgüdüleri, gerek bunların sonraki değişim ve gelişimlerini açığa çıkarmaya uğraşır. Bu yapılabildi mi, kişinin yaşam karşısındaki tutumunu, bünyesel ve yazgısal faktörlerin, iç ve dış güçlerin ortak etkinliğiyle açıklayabileceğimiz anlaşılır. Böyle bir girişimden, belki Leonardo olayındaki gibi kesin sonuçlar alınamıyorsa, suçu psikanalizin uyguladığı kusurlu ya da yetersiz yöntemde değil, inceleme konusu kişi için bize sunulan geleneksel malzemenin güvenilirlikten yoksunluğunda ve birtakım boşlukları içermesinde aramak gerekir. Yani başarısızlığın sorumlusu, böyle yetersiz bir malzeme karşısında psikanalizin kesin sonuçlara varmasını bekleyen araştırıcı yazarındır.

Ancak, elinde hayli zengin tarihsel bir malzeme bulunsa ve ruhsal mekanizmalardan en güvenilir bir tutumla yararlansa bile, yine de iki yer var ki, psikanaliz bireyin gelişiminin başka bir doğrultuyu değil, şu ya da bu doğrultuyu izlemesini hazırlayan nedeni aydınlığa kavuşturamayacaktır. Evlilik dışı doğuşundaki rastlantının ve aşırı anne sevecenliğinin Leonardo'nun karakteri ve onun ilerki yaşam doğrultusunu bütün kesinliğiyle etkilediğini ve bu etkilemenin de sanatçının, çocukluk dönemini izleyen cinsel geriye iti-

min zorlamasına uyup libidosunu yüceltmeden geçirerek bilme tutkusuna dönüştürmesi ve cinselliğinin karakterini bütün bir gelecek için belirlemesiyle kendini açığa vurduğunu gördük. Şu var ki, çocukluğun sağladığı ilk cinsel doyumlardan sonra Leonardo'daki gibi bir geriye itimle doğrusu karşılaşılmaması gerekirdi: kimbilir, belki bir başka kişide görülmezdi bu geriye itim ya da üstattaki kadar yoğunluk taşımazdı. Burada artık ruhçözümsel yoldan aydınlatamayacağımız özgür bir bölgenin varlığını benimsememiz gerekiyor. Geriye itimin Leonardo'da yol açtığı sonucu da, olası tek sonuç diye göstermek doğru değildir. Belki başka bir kimse libidosunun ana bölümünü yüceltme konusu yapıp bilme tutkusuna dönüştürerek, geriye itimin elinden çekip alamazdı. Belki Leonardo'nun koşullarında böyle bir kimsenin düşünsel çalışmasında bir kısıtlanma görülür ya da saplantı nevrozuna karşı üstesinden gelinemeyecek bir yatkınlık doğardı. Yani biri içgüdüsel geriye itimlere karşı aşırı yatkınlık, ötekisi ilkel içgüdülerin yüceltilmesi konusunda olağanüstü yetenek olmak üzere Leonardo'da karşılaştığımız iki özelliği, psikanalitik çabalarla açıklayabilmekten uzak bulunmaktayız.

İçgüdülerle bunların geçirdiği dönüşümler, psikanalizin aydınlığa kavuşturabileceği en son konulardır. Bundan öte, psikanaliz, yaşambilimsel (biyolojik) araştırılara bırakır yerini. Geriye itim eğilimiyle yüceltme yeteneğini, karakterdeki ruhsal yapıyı taşıyan organik temellere bağlamamız gerekiyor ister istemez. Sanatçı yeteneğiyle çalışma gücü, yüceltmeye sıkı sıkıya bağlı bulunduğundan, sanat eserinin özüne de psikanaliz yoluyla ulaşamayacağımızı itiraf etmek zorundayız. Zamanımızdaki biyolojik araştırılar, bir insanın organizmasındaki ana özellikleri, doğumsal erkek ve dişi özelliklerinin (kimyasal) maddî bir karışımıyla açıklamaya eğilim göstermektedir. Gerek Leonardo'nun yakışıklığı, gerek solaklığı biyolojinin bu görüşünü bir bakıma destekliyor.[121]

Ancak, salt ruhbilimsel araştırı alanından da ayrılamamalıyız. Bize düşen, kişinin dış yaşantılarıyla içgüdüsel tepkileri arasında bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktır. Psikanaliz, Leonardo'nun sanatçılığına aydınlık getirmese bile, bu sanatçılıktaki dışavurumları ve tutuklukları açıklayabilmektedir. Hani öyle görülüyor ki, sanki yalnız Leonardo'daki gibi bir çocukluğu yaşamış kimse, **Mona Lisa** ve **Ermiş Anna selbdritt** tablolarını yaratabilir, yarattığı tabloları o acıklı akıbetin eline bırakabilir ve doğa araştırıcısı olarak öyle eşsiz bir atılımda bulunabilirdi. Sanki Leonardo'nun tüm başarılarındaki talihsizliğin anahtarı, o akbaba çocukluk düşleminde saklı yatar görünmektedir.

Ama anne ve baba konusundaki kimi rastlantıların bir insanın yazgısını bütün kesinliğiyle etkilediğini benimseyen, örneğin Leonardo'nun yazgısını onun evlilik dışı doğumuna ve üvey annesi Donna Albiera'nın kısırlığına bağlayan bir araştırının sonuçları hiç itirazsız kabul edilebilir mi? Sanıyorum, böyle bir araştırının sonuçlarına itirazlar yöneltmenin haklı yanı yoktur; rastlantıları yazgımız üzerine rol oynayacak değerde görmek, güneş hareket etmiyor diye günlüğüne düştüğü notla Leonardo'nun yenmeye savaştığı, bu yolda ilk adımları attığı dinsel dünya görüşüne gerisin geri dönüp onu benimsemek anlamını taşır. Tabiî bizler, her türlü savunmadan yoksun yaşayıp gittiğimiz çağımızda, âdil bir Tanrının ve yüze gülen bir yazgının bizi çeşitli dış etkilere karşı daha iyi korumayışından ötürü kırılıp gücenmiş durumdayız. Bu arada pek kolay unuttuğumuz bir şey var ki, yaşamımızda herşeyin bir rastlantı sayılacağı, rastlantının spermalarla yumurtanın birleşmesi sonucu vücuda gelişimizden başlayarak yaşamımızı yönettiği, ancak bu rastlantının doğa'nın yasallık ve zorunluğunda payı bulunduğu, bizim isteklerimizle hayallerimize hiç bakmadığıdır. Sürdüreceğimiz yaşamı belirleyen güçleri kendi bünyemizdeki «zorunluklar» ve çocukluğumuzdaki «rastlantılar» diye ikiye

ayırmak, ayrıntılarda henüz bir kesinliğe oturmayabilir; ama genel olarak en çok çocukluğumuzdaki ilk yılların bizim için önem taşıdığı konusunda da bir kuşku bundan böyle ayakta tutulacak gibi değildir. Leonardo'nun, karanlık bir hava taşıyan ve Hamlet'in konuşmasını anımsatan sözlere başvurarak «henüz pratik yaşamda kendini asla belli etmemiş sayısız etkenlerle doludur» dediği doğa karşısında hiç birimiz gereken saygıyı göstermemekteyiz. (**La natura èpiena d'infinite ragioni che non furono mai in isperienza.** M. Herzfeld, 1910)[22] Biz tek tek bütün insanlar, pratik alanda kendini açığa vuran doğa eğemenliğinin sayısız kanıtlarından biriyiz.

# Notlar*

1. [Schiller'in **Die Jungfrau von Orlean** (Orlean Bakiresi) oyununun 1801 baskısına ek giriş olarak aldığı **Das Mädchen von Orlean** adındaki şiirden.]

2. Alexandra Konstantinowa'nın bir eserinde ["Die Entwicklung des Madonnatypus bei Leonardo da Vinci" (Leonardo da Vinci'de Madonna Tipinin Gelişimi), Strassburg 1907 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes = Dış Ülkelerin Sanat Tarihi, sayı 5)] geçen Jacob Burckhardt'ın bir sözünden.

3. Tırnak içindeki sözcükler 1923'de metne eklenmiştir.]

4. **"Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal sue e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia, quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell' arte come si conveniva."** Vasari, **"La Vita di Leonardo da Vinci"** (Leonardo da Vinci'nin Yaşam Öyküsü) [Yayımlayıcı : Poggi, 1919, s. 43]). ["Leonardo huşuyla doğrulup yatakta oturdu, ona içindeki huzursuzluğu tüm ayrıntılarıyla anlatarak, sanatta üzerine düşeni yapmadığı için Tanrı ve insanlara karşı kusur işlediğinden yakındı."]
**Vasari,** Giorgio (doğ. Arezzo **1511,** öl. Floransa 1574); İtalyan ressam, mimar ve sanat tarihçisi. Mimarlık alanındaki en önemli yapıtı Uffizi sarayıdır. Resimlerinde manirizm üslubunu kullandı. En çok, Cimabue'den kendi gününe kadar çeşitli sanatçıların yaşam öykülerini anekdotlara da yer vererek bir sanat uzmanı tutumuyla kaleme aldığı, kimi tartışma götürür ayrıntıları içeren **"Le vite de'pui Eccelenti Pittori, Scultori ef Architettori"** (En büyük Ressam, Heykeltraş ve Mimarların Yaşam Öyküsü) adındaki kitabıyla ün sağladı. İlk kez 1550'de yayınlanıp 1568'de birincisine göre daha önemli ikinci baskısını yapan ve Leonardo da Vinci'nin yaşam öyküsünün de yer aldığı bu eser, 13. yy.'dan 16.yy.'a kadar İtalyan sanatı konusunda başvurulacak en önemli bir kaynaktır. (Ç.N.)

5. Richter, J.P., **"The Literary Works of Leonardo da Vinci"** (Leonardo da Vinci'nin Edebî Eserleri), Londra 1883, C. 2, s. 395.

6. Traktat von der Malerei [Orijinal adı **Trattato della Pittura** olan bu yazı **Traktat von der Malerei** (Resim sanatı üzerine inceleme) başlığıyla H. Ludwig tarafından Almanca'ya çevrildi. Jena 1909, s. 36]

* [ ] Köşeli parantez içindeki notları almanca baskıya hazırlayan Ilse Gruprich Simitis'indir.

7. Solmi, E., "**La resurrezione deli' opera di Leonardo**", Conferenze fiorentine, Milano 1910, s. 12.

   ["Ne zaman fırçayı eline alsa, sanki bir titreme sarar vücudunu, ama yine de başlayıp bitirdiği bir eser olmazdı; çünkü sanata o denli yüce bir gözle bakıyordu ki, başkalarının harika diye karşıladığı birçok eseri kusurlu çalışmalar sayardı."]

8. ["Zaten bütün eserlerinde başka türlü değildi durum."]

9. Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle yediği son akşam yemeği. Leonardo da Vinci'nin çok az sayıdaki resimlerinden biri de,Milano'daki S. Maria delle Grazia manastırının yemek salonunun duvarına yaptığı **Son Yemek**'tir. (Ç.N.)

10. **Lomazza** (Giovanni Paola); İtalyan ressam ve sanat yazarı (1538 - 1600); Gaudenzio Ferrari'nin öğrencisi; Mikelanj, Rafael ve Leonardo'dan etkilendi, Leonardo'nun Milano'da Santa Maria della Grazia manastırındaki **Son Yemek** tablosunu kopye etti. Resimlerinden çok, resim sanatı ve tekniği üzerine yazdığı incelemelerle tanındı. (Ç.N.)

11. ["Fırçayı hiç elinden düşürmeyen Protogenes, bir eseri hiç bitirdiği görülmeyen o tanrısal varlık Vinci'ye benziyordu."]

12. W. v. Seidlitz [**Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance,** 2 cilt, Berlin 1909; c. 1, s. 203]

13. W. v. Seidlitz [Adı geçen eser, c. 2, s. 48)

14. Pater, W., Studies in the History of the Renaissance, Londra 1873 [Almanca'ya çeviri: Wilhelm Schölermann, Die Renaissance (2. baskı), Leipzig, 1906
    "Herşeye rağmen şurası kuşkusuz ki, yaşamının belli bir döneminde sanatçı olmaktan çıkmıştı adeta."

15. Kurumamış harç zemin üzerine suluboyayla resim yapma tekniği (Ç.N.).

16. Bkz.: W. v. Seidlitz, **Die Geschichte der Restauration- und Rettungsversuche** (Onarım ve Kurtarma Çalışmalarının Tarihçesi), 1909, c.I. s.205 vdd.

17. Freud, Lomazzo'nun verdiği yağlı boya konusundaki bilgiyle Seidlitz'in **Leunardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance** adlı eserinde karşılaşmıştır.

18. Leonardo'nun bir çağdaşı tarafından Medici ailesinin bir bireyine yazılan bir mektupta sanatçının bu özelliğine değinilmektedir.

    (E. Müntz'ün **Leonard de Vinci** (Paris 1899) adındaki eserinden alıntı (s. 18) : Une lettre d'un contemprain, écrite des indes àcette particularité de Léonard.)

I. A. Richter'in **The Literary Works of Leonardo da Vinci** (1883) adlı eserinde (c. 1, s. 844) verilen mektubun orijinalinde söz konusu özellikten söz açılan bölüm şöyle: "Alcubu gentili chiamati Gazzarati, non si cibano di cosa alcuna che tenga sangue, nè fra essi loro consentono che si noccia ad alcuba cosa animata, coma il nostro Leonardo da Vinci."

19. Bottazzi, F. [**Leonardo biologico e anatomico,** in conferenza Fiorentine, Milano 1910, s. 186.]

20. VI. Papa Alexander Borgia'nın oğlu (doğ. 1474, öl. 1507); 1492 yılında Kardinal olan Cesare Borgia, Fransızların yardımıyla Romagna'yı alarak yeni bir kilise devleti kurdu; 1503'de Papa Julius II. tarafından sürgüne yollandı. Amansızlığı ve acımasızlığıyla tanınmış bir prens (Ç.N.).

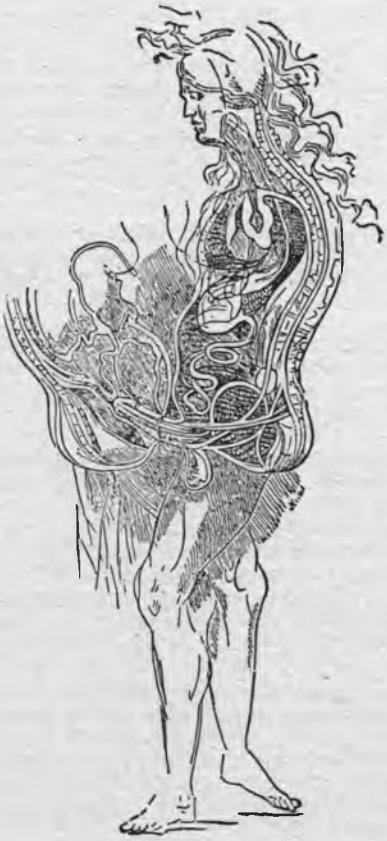
21. Solmi, E., [**Leonardo,** Florence, Barbèra, 5. baskı, s. 21 (Almanca'ya çeviren : E. Hirschberg, **Leonardo da Vinci,** Berlin 1908, s. 24)] "L'atto del coito e li membri a quello adoprati son di tanta bruttara, che, se non fusse le bellezze de' volti e li ornamenti delli opranti e la frenata disposizione, la natura perderebbe la spezie umana."

22. Leonardo tarafından derlenip, henüz çevirisi elimizde bulunmayan fıkralar **-belle facezie-** belki bu bakımdan önemsiz bir istisna oluşturmaktadır. Krş. Herzfeld, Leonardo da Vinci, CLI.

23. Herzfeld, M., [Leonardo da Vinci: **Der Denker, Forscher und Poet: Nach den veröffentlichten Handschriften,** Jena 1906 ,2. baskı, s. 89, 97, 103, 109, 128 - 129, 135, 147, 150, 159.]

24. [Bu not 1919'da metne eklenmiştir.] Leonardo'nun, dikey bir kesit halinde cinsel birleşmeyi anlattığı ve kuşkusuz müstehcen bir gözle bakılamayacak şemada (bkz. şekil:1) kimi yanılgılara düştüğü görülür. Bu yanılgıları Dr. R. Reiter (1917) bulgulayıp incelemiş ve bizim Leonardo'nun karakteriyle ilgili olarak çizdiğimiz tabloya uygun düşen bir sonuca varmıştır: "Ve bu aşırı güçteki araştırı içgüdüsü özellikle cinsel birleşmenin anlatımında başarısız kalmış, buna da araştırı içgüdüsünden daha güçlü bir geriye itimin Leonardo'da gerçekleşmesi yol açmıştır kuşkusuz. Şemada erkeğin vücudu bütünüyle çizilmiş, kadınınki bir bölümüyle verilmiştir. Tarafsız bir seyirciye şemadaki diğer bütün organlar kapatılarak yalnız başın kendisi gösterilirse, bunun bir kadın başı diye görüleceğini kesinlikte söyleyebiliriz. Gerek ön cephede seçilen, gerek sırtta yaklaşık 4. ya da 5. omura kadar dökülen saç buklelerinin başa erkekten çok kadınsı bir görünüm kazandırdığı kuşkusuzdur.

Şemadaki kadının memesinde ise iki yanlış bulunmaktadır. Biri sanatla ilgilidir bunların, yani meme pörsüyüp sarkmış çirkin bir memenin silüetidir. İkinci yanlış memenin anatomisiyle ilgilidir; cinselliğe karşı diretişi, anlaşılan Leonardo'yu, çocuğunu emziren bir kadının memesini gerektiği gibi gözlemlemekten alıkoymuştur. Bunu yapsaydı, sütün birbirinden ayrı salgı kanallarından gelerek meme ucundan dışarı akıtıldığını farketmesi gerekirdi. Oysa şemada karın boşluğunun epey içerlerine uzanan, Leonardo'nun kanısına göre belki **Cysterna chyli**'nin sütüyle ilişkisi, ama belki de cinsel organlarla bağlantısı bulunan hepsi bir tek kanala rastlanır. Ancak şurasını da unutmamak gerekiyor ki, Leonardo zamanında insan vücudunun iç organlarını incelemek, alabildiği-



**Şekil 1**

ne çetin bir işti; çünkü ölüleri kesip biçmek cesetlerin kirletilmesi gözüyle görülüp şiddetle cezalandırılıyordu. Dolayısıyla, kesip biçebileceği pek az sayıda kadavra bulabilen Leonardo'nun, karın boşluğunda bir lenf deposunun varlığını bildiği, şemada bu yolda anlaşılabilecek bir boşluğa rastlanmakla beraber, pek kuşkuludur. Ama süt kanalını daha aşağılara, cinsel organlara kadar uzatması, süt salgılanışının başlamasıyla gebelik bitiminin aynı zamana denk gelmesini, somut anatomik durumlarla da anlatmayı amaçladığı sanısını uyandırmaktadır. Sanatçının anatomi konusundaki eksik bilgilerini zamanındaki koşulları göz önünde tutarak bağışlamak istesek bile, Leonardo'nun özellikle kadının genital (cinsel) organının çizimindeki dikkatsizliği doğrusu ilgi çekicidir. Gerçi vagina şemada seçilebilmekte ve Portio uteri ima yollu belirtilmiş bulunmakta, ama rahmin kendisi karmakarışık çizgilerle verilmektedir. Oysa, erkeğin cinsel organı çok daha aslına uygun çizilmiştir. Örneğin, yalnız testisler belirtilmekle kalınmamış, epididim de (erbezi üstü) şemada hiç yanlışsız gösterilmiştir.

Şemada olabildiğine dikkati çeken bir şey varsa, cinsel birleşme için Leonardo'nun seçtiği pozisyondur. Bu birleşmeyi **a lergo** (sırt üstü), **a lateri** (yatay) pozisyonda gösteren seçkin sanatçıların yaptığı tablolar ve şemalar bulunmaktadır elimizde. Gelgelelim, cinsel birleşmeyi (coitus) ayakta anlatmak gibi bir eşine daha rastlanmayan ve nerdeyse grotesk izlenim uyandıran davranışın nedeni, bizce pek güçlü bir geriye itimin varlığıdır. Bir şeyin hazzını çıkarmak isteyen insan, normal olarak, elden geldiği kadar rahat bir durum alır. Açlık ve sevi gibi her iki temel içgüdü için de değişmeyen bir kuraldır bu. Eski Çağ'da yaşamış uluslar, yemeklerini de yatarak yerdi. Bugün cinsel birleşmede bulunmak istediğimiz zaman, biz de, bizden önce atalarımızın yaptığı gibi rahat bir pozisyon ararız. Yatar durumun seçilmesi, bu durumda uzunca bir süre kalınmak istendiğini açığa vurur bir bakıma.

Öte yandan, Leonardo'nun şemasında dişisel (feminin) erkek başını donatan yüz çizgileri de adeta öfkeli bir karşı koymayı anlatmaktadır. Kaşlar çatılmış, gözler ürkek yana çevrilmiş, dudaklar birbirine bastırılmış, köşeleri aşağı doğru sarkıtılmıştır. Doğrusu yüzde ne bir sevgi bağışı açığa vurur kendini, ne de bir teslimiyetin mutluluğu sezilir; yüzde okunan bir şey varsa, o da kızgınlık ve nefrettir.

Ama Leonardo, şemanın çiziminde en büyük yanılgıya alt ekstremitelerin (bacakların) çiziminde düşmüştür. Erkeğin ayağının sağ ayak olması gerekirdi şemada; çünkü Leonardo cinsel birleşmeyi dikey bir anatomik kesitle anlatmak istediğine göre, erkeğin sol ayağının kesit yüzeyinin üst bölümünde

kalması, aynı nedenden ötürü kadının ayağının sol başa rastlaması işin doğrusudur. Oysa Leonardo erkeğin ayağıyla kadınınkini birbirine karıştırmıştır. Erkeğin bir sol ayağı, kadının ise bir sağ ayağı vardır şemada. Başparmakların ayakların iç tarafına geleceği de düşünüldü mü, söz konusu karıştırmayı hepsinden kolay farkedebiliriz. Hani yalnız bu anatomik şemaya dayanılarak, kendisini nerdeyse şaşkına çeviren bir cinsel geriye itimi büyük sanatçı ve araştırıcının ruhunda barındırdığı sonucuna varılabilirdi."

[Freud, 1923'de metne şunları eklemiştir:] Ancak, Reitler'in bu açıklamaları, şöylece çiziktirilmiş şemadan bu kadar önemli yargılara varılamayacağı, kaldı ki şemadaki parçaların Leonardo'nun elinden çıkmış orijinal şemanın parçaları olduğunun henüz kesinlikle saptanmadığı gibi bir eleştiriyle karşılaşmıştır. Bu kitapta okuyucuya sunulup Reiter tarafından çözümleme konusu yapılarak, gerek onun, gerek Freud'un orijinal şema diye baktığı anatomik şemanın, Wehrt'in elinden çıkma bir taş basmasının reproduksiyonu olduğu, taş basmasının da 1812'de Bartolozzi tarafından yapılmış bakır üzerine bir oymadan kopya edilerek 1830'da yayınlandığı bu arada saptanmıştır. Leonardo'nun şemada eksik bıraktığı ayakları sonradan Bartolozzi eklemiş, Wehrt ise erkeğin suratına o somurtkan anlatımı oturtmuştur. Oysa, Windsor şatosunda bulunan orijinal şemadaki yüzün sakin ve durgun bir görünümü vardır.]

25. Roma'lı soylu bir aileden gelen İtalyan kadın şairi (doğ. 1492 - öl. 1547); 1538'den sonra Mikelanj'ın dostu. (Ç.N.).

26. **"Ricerche e Documenti Sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci"** (Napoli 1900) adlı eserinde belirttiğine göre (s. 49) **Codex Atlanticus**'taki değişik şekillerde okunmuş karanlık bir yer bu olayla ilgilidir: **Quando io feci Domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio.** [Anlamı aşağı yukarı şöyle: "Rabbimizi yeni doğmuş bir çocuk olarak resme geçirdim, beni hapse tıktın; şimdi onun yetişkin bir insan olarak resmini yapsam, daha da kötü davranırsın bana."]

27. Mereschkowski, D. S., Voskresenie Bogi, Petersburg 1902. Leonardo da Vinci, **Christ und Antichrist** adındaki büyük bir roman trilogisinin ikinci cildidir. Öbür iki cilt **Julian Apostata** ile **Peter der Grosse und Alexei** isimlerini taşımaktadır. (Almancaya çeviri G. von Gülschow, Leipzig 1903).

28. Solmi, E., **Leonardo da Vinci** (Almanca çeviri; E. Hirschberg), Berlin 1908, s. 46.

29. Bottazzi (1910, 193 [J. P. Richter (1939, c.2, 244)].

30. Leonardo da Vinci; **Traktat von der Malerei** (Almanca'ya çeviri: H. Ludwig) Jena 1909, s. 54.

31. ["Doğabilimin adeta dinsel diye nitelendirilebilecek bir duyguya böylesine bir dönüşümü, sayısız örnek üzerinde gösterilebileceği gibi, Leonardo'nun manüskrilerinin karakteristik bir özelliğidir."] Solmi (1910).

32. Solmi (1910): "Leonardo aveva posto, come regola al pittore, lo studio della natura..., poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non più la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza." ["İlkin, Leonardo, doğa'nın incelenmesini ressamlar için uyulması zorunlu bir kural diye göstermişti...; ama sonradan bilme tutkusu herşeyden baskın çıkarak ön plana geçmiş, bundan böyle Leonardo sanat için bilgi edinmek değil, bilim için bilgi edinme yoluna sapmıştır."]

33. Toscana Apenninlerinden çıkan Arno nehrinin Arezzo'da açıldığı vadi (Ç.N.).

34. ["Güneş hareket etmiyor" **Quaderni d'Anatomia**, 1-6, (Royal Library, Windsor, V, 25.]

35. Leonardo'nun bilimsel çalışmaları için bkz.: Marie Herfzeld'in (1906) Leonardo yaşam öyküsünün (1906) o güzel girişi, **Conferenze Fiorentine**'de yayınlanmış kimi denemeler (1910) ve daha başka yerlerde çıkan yazılar.

36. "Beş Yaşındaki Bir Oğlanda Bir Fobinin Analizi" ve benzeri gözlemler, olasılık dışı bir hava taşıyan bu savları pekiştirecektir. [1924'den önce bu cümle şöyleydi:" ve 2. ciltte **(Psikanalitik ve Psikopatolojik Araştırılar Yıllığı) benzeri bir gözlem** - Jung'un bir incelemesi anlatılmakta (1910.) **Çocuktaki Cinsel Kuramlar**'a ilişkin bir incelememde şöyle yazmıştım: "Bu pis pis düşünüler ve kendini kuşkulara kaptırmalar, ilerde karşılaşılacak sorunlar üzerinde tüm düşünsel çalışmalara örneklik eder ve uğrayacağı ilk başarısızlık, bireyin uğraşılarını ömür boyu felce uğratıcı bir etki yapar."

37. Scognamiglio (1900).

38. Verrochio, Andrea del; İtalyan heykeltraşı, ressamı (doğ. 1436, öl. 1488); bir kuyumcunun yanında öğrenim gördü. Donatello'nun ölümünden sonra Floransa heykeltraşlığının başlıca ustası aşamasına yükseldi. (Ç.N.).

39. Yüce Ressamlar Derneği (Ç.N.)

40. "Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio perchè nelia mia prima ricordatione della mia infantia e' mi parea che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra. "**(Codex atlanticus)** Freud yukarıda ikinci paragrafta Leonardo'nun sözlerini içeren metni İtalyan'ca orijinalinden Herzfeld'in çevirisiyle vermektedir. Ne var ki, bu çeviride iki yanlış vardır. Birincisi: **nibio**'nun doğru çevirisinin **akbaba** değil, **çaylak** (milan) olması gerekir. İkincisi: orijinaldeki **dentro** sözcüğü çevrilmeden bırakılmıştır; buna göre, doğru çevirinin dudaklara karşı değil, dudaklar arasına olması gerekir. Zaten Freud'un kendisi, bu ikinci yanlışın farkına vararak sonradan onu düzeltmiştir

41. [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Havelock Ellis, benim bu incelememe ilişkin o sevimli eleştirisinde (1910) savunduğum görüşe karşı çıkar, Leonardo'nun bu anısının pekâlâ gerçek bir nedene dayanabileceğini, bazan çocukluk anılarının genellikle sanıldığından çok daha gerilere uzanabileceğini ileri sürer. Nihayet büyük kuşun ille de bir akbaba olması gerekmediğini söyler. Bunu seve seve itiraf eder ve sözü geçen konuda karşılaşılan güçlüğün hafifletilmesine katkıda bulunmak üzere şöyle bir varsayımı ortaya atmak isterim : Anne büyük bir kuşun çocuğunun yanına uçup geldiğini görmüş, buna ilerisi için önemli bir işaret gözüyle bakmış ve sonradan çocuğuna sık sık adı geçen olaydan söz açmıştır; öyle ki çocuk bu anlatının anısını belleğinde korumuş ve çok vakit görüldüğü gibi aynı anıyı ilerde kendi başından geçen bir yaşantının anısıyla karıştırmıştır. Ancak, olayın akışında benimsenecek böyle bir değişiklik, benim anlatının bağlayıcılığına gölge düşürmeyecektir. Hattâ genellikle insanların, çocukluk anılarına ilişkin olarak kurduğu düşlemler, daha önceki dönemlerde kalan unutulmuş küçük gerçek parçalarına dayanır. Ama işte bu yüzdendir ki, Leonardo'nun geçmişte kalan önemsiz gerçek parçasını ortaya ıçkarmak ve onu bir akbabaya ve akbabanın o tuhaf davranışının yer aldığı bir anıya dönüştürebilmek için gizli bir nedenin varlığı gerekmektedir.

42. Önceki çağlardan sonraki çağlara ağız yoluyla aktarılan bilgiler (Ç.N.).

43. [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Anlaşılamamış bir çocukluk anısını, o zamandan sonra, bir başka büyük adamda yine bu yoldan değerlendirme konusu yaptım. Altmış yaş dolayında kaleme aldığı özyaşamöyküsünün (Dichtung und Wahrheit—Şiir ve gerçek) ilk sayfalarında Goethe komşu-

ların kışkırtmaları üzerine nasıl irili ufaklı çanak çömleği sokağa fırlattığını ve nasıl bunların sokakta parçalanıp dağıldığını söyler. Şairin ilk çocukluk yıllarından bize bildirdiği tek sahnedir bu. Bu anı içeriğinin her türlü ilişkiden yoksun görünüşü, hayatta pek ileri gidememiş bazı kişilerin anılarına uygunluk göstermesi, ayrıca anıda erkek kardeşin hiç adının geçmemesi, oysa kardeşinin doğumunda Goethe'nin üç buçuk yaşından yukarıda, öldüğünde ise 10 yaşında bulunması benim bu anıyı çözümlememi sağladı. (Ancak, Goethe, kardeşinden ilerde çocukluktaki, bir sürü hastalanmaları anlatırken söz açar.) Hani öyle umuyordum ki, Goethe'nin çocukluktaki davranışı, onun anlatımına daha uygun düşen ve taşıdığı içerikle gerek bellekte kalmaya daha elverişli, gerek yaşamöyküsünde kendisine sunulan yere daha çok hak kazanan bir başka davranışın yerini tutmaktadır. Sonradan başvurduğum küçük analiz (**Şiir ve gerçek**'te Bir Çocukluk Anısı), çanak çömleğin sokağa atılmasının majik bir davranış diye görülmesi gerektiğini ve bu davranışın hoşlanılmadık bir kişiye karşı yöneltildiğini ve ikinci bir oğlun Goethe'nin annesiyle arasındaki candan ilişkisini bozamayacağı gibi bir zafer duygusunu açığa vurduğunu ortaya koydu. Bu tür kılık değiştirmelerle varlığını koruyan en eski çocukluk anısının anneyle ilgili olmasında - gerek Leonardo'da, gerek Goethe'de aynı durum söz konusu- şaşılacak ne var? - [İncelemenin 1919 tarihli baskısında "ayrıca, bu anıda erkek kardeşinin hiç adının geçmemesi... "yerinde: "ayrıca Goethe'nin kardeşlerinden hiç birinin adını etmemesi gibi tuhaf durum... "sözleri bulunmaktaydı. 1923'de cümle şimdiki biçimini almış ve parantez içinde verilen cümle de ayrıca metne sokulmuştur. Bu konuda yapılan değişiklik, 1924'de **Goethe** konusundaki incelemesine eklediği bir notta Freud tarafından açıklanmıştır.

44. Krş. **Bruchstück einer Hysterienanalyse** (1905).

45. ["Ben beşikte yatarken."]

46. [1910 tarihli baskıda içedönüklük (inverziyon) yerinde "homoseksüellik" bulunmaktaydı.]

47. Horapollo, **Hieroglyphica**, 1,11. ["Bir anneyi anlatmak için... bir akbaba resmi çizerler."]

48. Roscher (1894 - 97), Lanzone (1882).

49. H. Hartleben (1906).

50. ["Erkek akbabaların bulunmadığı, bütün akbabaların dişi olduğu söylenmektedir." Aelian, De Natura Animalium, II, s. 46.]

51. Plutarch : **Veluti scrabaeos mares tantum esse putarunt Aegyptii sic inter vultures mares non inveniri statuerunt.** ["Mısırlılar nasıl bokböceklerinden yalnız erkeklerin yaşadığına inanıyorlarsa, akbabalardan da yalnız dişilerin yaşadığına inanmaktaydı." Freud yukarıdaki sözleri bir yanılgı eseri Plutarch'a maletmiştir; gerçekte bu, Leemans'ın (1835, 171) Horapolla için yazdığı açılamada geçen bir cümledir.]

52. **Horapollinis Niloi Hieroglyphica,** edidit Conradus Leemans (1835). Akbabaların cinsiyetine ilişkin olarak şöyle denir kitapta (s. 14) : ["Akbabanın resmini bir anneyi anlatmak istedikleri vakit kullanırlar, çünkü bu yaratıkların erkekleri yoktur." -Anlaşılan Freud yanlış bir yeri Horapollo'dan aktarmıştır, çünkü metindeki cümle akbabanın rüzgârla döllendirilmesi efsanesi dolayısıyla Horapollo'ya başvurulduğu izlenimini uyandırmaktadır.]

53. E. Müntz (1899, 282).

54. Müntz, adı geçen eser.

55. ["Ama bu akbaba masalına kilise babaları dört elle sarılmış, Hazreti Meryem'in bakire durumda İsa'yı dünyaya getirmesini yadsıyanların karşısına doğadan bir kanıtla karşı çıkmak istemişlerdir. Hemen bütün klise babalarının bu kanıta başvurduğu görülür."]

56. Başlangıçta bütün tanrılara adanmış anlamına gelen, daha sonra içerisinde bütün tanrıların yer aldığı tapınak (Ç.N.).

57. Krş. : Lanzone'deki resimler (1882, T. CXXXVI - VIII)

58. v. Römer (1903).

59. Krş. : "**Jahrbuch für psychoanalyt.u.psychopath. Forschungen**'daki gözlemler. [1919'da Freud buna **Internat. Zeitsch.f.ärztl. Psychoanalyse** ve **Imago**'daki sözlerini de eklemiştir.

60. [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Batı uluslarında o kadar köklü biçimde kendini açığa vurun ve o kadar akla aykırı bir yol izleyen Yahudi nefretinin bir kökünün de burada aranacağının kesinlikle benimsenmesi gerektiği kanısındayım. İnsanların bilinçaltları sünneti iğdişle bir tutmuştur. Sanılarımızı insan soyunun tarihöncesi çağlarına uygularsak, sünnetin başlangıçta iğdişin yerini tuttuğunu ve onun yumuşatılmış bir biçimi olduğunu söyleyebiliriz.

61. [Cümlenin bu bölümü 1919'da metne eklenmiştir.]

62. Krş. Richard Payne Knight (1786).

63. Özellikle I. Sadger'in yaptığı ve benim de kendi tecrübelerime dayanarak ana hatlarıyla doğrulayabileceğim incelemelerdir bunlar. Ayrıca, Viyana'da Stekel'in, Budapeşte'de S.Ferenczi'nin giriştikleri araştırılarda aynı sonuçlara ulaştıklarını bilmekteyim.

64. [1919'da eklenmiş not:] Psikanalitik araştırılar, bu cinsel sapıklığa yol açan nedenlerin tümü olmadığını çok iyi bildiği iki gerçeği bulgulayarak homoseksüelliğin anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Birincisi: sevi gereksinmelerinin anneye bağlanıp kalması (fiksasyon), ki buna yukarda değinmiştik; ikincisi; herkesin, yani normal kişilerin de homoseksüel bir obje yönelimini gerçekleştirebilecekleri, yaşamlarında bir ara bunu gerçekleştirdikleri ve adı geçen obje yönelimini bilinçaltlarında ya hâlâ korudukları, ya da enerjik davranışlarla kendilerini böyle bir eyleme karşı güvence altına aldıkları savıdır. Bu iki saptama, hem homoseksüellerin bir "üçüncü cinsiyet" olarak görülmek isteklerinin haksızlığını ortaya koymakta, hem doğumsal ve edinsel homoseksüellik arasındaki ayrıma bir son vermektedir. Karşı cinsiyetten somatik (bedensel özelliklerin organizmada varlığı, (insandaki fizik hermafroditizmin toplam tutarı), homoseksüel obje yöneliminin kendini açığa vurmasını (manifest duruma geçmesini) pek kolaylaştırıcı etkendir, ama tek başına da latent durumdan manifest duruma geçişi sağlayamaz. Şurasını üzülerek söyleyelim ki, homoseksüelliğin savunucuları, psikinalizin kesin bulgulamalarından kendileri için bir şeyler öğrenmenin asla üstesinden gelememiştir.

65. Solmi (1908, 152).

66. Adı geçen yerde.

67. Adı geçen eser, s. 203.

68. Leonardo, burada, her gün bir başkasına gidip günahlarını itiraf etmeye alışan, şimdi ise bu kişinin yerine günlüğünü geçiren biri gibi davranmaktadır. Söz konusu kişinin kim olabileceği ilişkin tahmin için Mereschowski'nin kitabına bakınız (1903, 367).

69. Herzfeld (1906, CXLI).

70. Mereschkowski, adı geçen eser, s. 282.

71. Ya da modelin.

72. Francesco Sforza'nın Atlı heykelinin atı.

73. **Maria Magdelena** : Lukas'ın inciline göre İsa'yla beraber dolaşan, Matthäus ve Yohanna incillerine göre İsa'nın çarmıha gerilişini, mezara konuluşunu ve dirilişini gözleriyle gören Galiläa'lı bir kadın. Ermişlik aşamasına yüceltilen bu kadına

adanan gün, olarak her yılın 22 temmuzu belirlenmiştir. (Ç.N.).

74. Bütünü için bkz. Herzfeld (1906, XLV).

75. Mereschkowski (1903,372. -Leonardo'nun mahrem yaşamına ilişkin elimizde varolan zaten kıt bilgilere pek güvenilemeyeceğinin üzücü bir kanıtı, aynı hesapların Solmi tarafından (1908,104) hatırı sayılır değişiklerle verilmesidir. Soldi'deki hesapta en düşündürücü taraf, Florinin burada Soldi'nin yerini almasıdır. Solmi'nin okuyucu karşısına çıkardığı hesapta Florin'in eski "altın gulden"lerin değil, daha sonraları kullanılan 1 1/3 liretin ya da 33 1/2 soldi'lik bir değer biriminin karşılığı olduğunu kabul edebiliriz. - Solmi'de, Katharina, bir süre Leonardo'nun evini çekip çevirmiş bir hizmetci kimliğiyle karşımıza çıkar. Harcamalarla ilgili iki değişik hesabın dayandığı kaynağı henüz ele geçirmiş değilim. [Sayılardan birkaçı, Freud'un Leonardo incelemesinin çeşitli baskılarında da birbirinden ayrılık göstermektedir. Örneğin katafalk için harcama 1910 tarihli baskıda "12", 1919 ve 1923 tarihli baskılarda "19", 1925 yılından sonraki baskılarda ise "4" florin olarak verilmektedir. 1925'den önceki baskılarda haçın taşınması ve dikilmesi için yapılan harcama "4" florin diye belirtilir. J.P.Richter (1939, c.2,397), İtalyanca ve İngilizce olarak, harcamalarla ilgili hesapların daha değişik bir tablosunu sunar.

76. "Katharina 16 temmuz 1493'de geldi. " - "Giovannina - yüzü masalsı izlenim bırakan bu kişi - hastanede Katharina'ya sorsun." [Gerçekte Mereschkowski ikinci notun çevirisinde yanılgıya düşmüştür. Doğru çevirinin şöyle olması gerekirdi: "Giovannina - yüzü masalsı izlenim bırakan bu kişi — Santa Caterina hastanesinde yatmakta."]

77. Leonardo'da geriye itilmiş libido'nun kendini dışavurum biçimleri olan kılıkırkyararlık ve paraya düşkünlük, anal erotizmden kaynağını alan karakter özelliklerindendir. Krş. **Charakter und Analerotik** (1908 b).

78. [1919'da eklenmiş not:] Arkaik Yunan sanatının plastik eserlerinde, örneğin Aeginetlerdeki o kendine özgü donuk gülümsemeyi anımsayan ve belki aynı gülümsemeyi Leonardo'nun hocası Verrocchio'da da bulan bir sanat erbabı, bizim bundan sonra söyleyeceklerimizi kuşkudan uzak bir tutumla izlemeye yanaşmayacaktır.

79. V. Seidlitz'in eserinde (1909,c.2,280) Gruyer'den aktardığı bir cümle.

80. Muther, R.; **"Geschichte der Malerei"** (Resim Tarihi), 3 cilt, Leipzig 1909, c.1, s. 314.

81. Müntz, E.; Histoire de l'Art pendant le Renaissance; İtalie, Paris 1899, s. 417.

82. Conti, A.; "Leonardo pittore", in Conferanze Fiorentine, Milano 1910, s. 93.

83. [Mona Lisa bir kraliçe sükûnu içerisinde gülümsüyordu: ele geçirme ve gaddarlık içgüdüleri, soyunun tüm mirası, ayartmak ve avını bir ağla çevrelemek iradesi, aldatıcı cazibe, arkasında kötü niyetlerin saklı yattığı iyiyüreklilik, bütün bunlar, onun neşe peçesi altında bir görünüp bir kayboluyor, gülümsemesindeki şiirselliğe gömülüp gidiyordu... İyilik ve kötülükle, zalimlik ve acımayla, canayakınlık ve kedilere özgü bir tırmalayıcılıkla gülümsüyordu...".]

84. (1907, 44)

85. Pater (1906, 157), (İngilizce'den çeviri).

86. Herzfeld (1906, LXXXVIII).

87. ["Gülümseyen kadın başları."] Scognamiglio'da (1900, 32).

88. Von L. Schorn (1843, c.3, 6).

89. Bizim akbaba düşlemine dayanarak vardığımız sonuçlardan başlıca noktalarda sapma gösteren bir çocukluk öyküsünü hayalinden yaratarak Leonardo'ya mal eden Mereschkowski de, böyle bir varsayımı benimsemektedir. Ama, Mereschkowski'nin yine benimsediği gibi, bu gülümseme Leonardo'nun kendisinde var idiyse, o zaman Leonardo'ya ilişkin olarak bize kadar ulaşan bilgilerde böyle bir çakışmaya herhalde değinilmesi gerekirdi.

90. Konstantinowa (1907, [44] : "Maria içtenlikle ve Gioconda'nın gülümsemesindeki o bilmecemsi ifadeyi içeren bir gülümsemeyle yukardan sevgili oğluna bakmaktadır", aynı yazar eserinin bir başka yerinde ise şöyle der: "Maria'nın yüz çizgilerinin çevresinde Gioconda'nın gülümsemesi uçuşmaktadır".

91. Bkz.: v. Seidlitz (1909, c.2,274, notlar).

92. [Son yedi sözcük (orijinal'de altı) 1923'de metne eklenmiştir.]

93. [1919'da eklenmiş not:] (Bkz. Şekil 2) Bu tabloda Ermiş Anna ve Meryem figürlerini birbirinden ayırmak, kolay üstesinden gelinecek gibi değildir. Âdeta her iki figür, doğru dürüst yoğunluk kazanamamış düşsü figürler gibi eriyip iç içe girer, dolayısıyla ba



Şekil 2



Şekil 3

zan Anna'nın nerede bitip, Meryem'in nerede başladığını söymek güçtür. Eleştirisel bakışın [incelemenin 1919 tarihli baskısında sanatsal bakışın] bir yanılgı, kompozisyonda bir eksiklik gördüğü bu nokta, ruhçözümsel (psikanalitik) bakışta geri planda saklı anlama işaret etmesi bakımından haklı bir nedene oturur: Çocukluğunun iki annesi birbiriyle kaynaşarak sanatçı için bir tek anneye dönüşmüştür.

[Ek 1923:] Luvr'daki Ermiş Anna selbdritt'le Londra'daki aynı konunun bir başka kompozisyonunu sunan kartonu (bkz.: Şekil 3) birbiriyle karşılaştırmak bu bakımdan pek ilgi çekicidir. Kartonda iki anne figürü birbiriyle daha da kaynaşmış olup, sınırları daha da kesinlikten uzaktır; dolayısıyla, her türlü yorum çabasından kendini uzak tutarak resmi seyredenler, "bir tek gövdeden iki ayrı baş çıkıyormuş gibi" bir izlenim edindiklerini söylemeden duramayacaklardır.

Yazarlardan büyük çoğunluğu, Londrada'ki kartonun Luvr'daki tablodan önce yapıldığı kanısındadır ve tarih olarak Leonardo'nun Mailan'da ilk kaldığı dönemi (1500'den önce) gösterirler. Adolf Rosenberg, 1898'de kaleme aldığı incelemesinde kartondaki kompozisyona aynı konuyu ele alan daha sonradan yapılmış ve daha başarılı bir eser gözüyle bakar, hatta Anton Springer'e dayanarak kartonun Mona Lisa'dan da sonraki bir tarihte doğduğunu ileri sürer. Kartonu, Leonardo'nun hayli eski bir eseri saymak, bizim görüşlerimize de düpedüz uygun düşmektedir. Luvr'daki tablonun Londra'daki kartondan nasıl çıkmış olabileceğini tasarlamak güç değildir; ama bunun tersini tasarlamanın inandırıcı bir yanı yoktur. Kartondaki kompozisyondan yola koyulursak, diyebiliriz ki, Leonardo her iki kadının anımsamalarındaki kaynaşımı ortadan kaldırma ve mekânsal bakımdan iki başı birbirinden ayırma gereksinmesini duymuş, bu gereksinmeyi de, Meryem'in başıyla belden yukarısını annesinden çözüp alarak arkaya doğru eğmekle doyuma kavuşturmuştur. Bu kaydırmanın bir nedene oturtulması için İsa çocuğun annesinin kucağından alınıp yere konulması zorunluğu doğmuş, dolayısıyla küçük Johannes'e (Yahya) tabloda yer kalmamış, onun da yerine bir kuzu geçirilmiştir.

Ek 1919 : Luvr'daki tabloda Oskar Pfister insanın ille benimsemese de ilgi duymaktan kendini alamayacağı dikkate değer bir saptamada bulunmuş, Meryem'in kolay kolay anlaşılmayacak kendine özgü giysisini akbabanın silüeti diye görmüş, ve bunu **bilinçaltı tarafından aranan imaj** diye yorumlamıştır.

"Çünkü sanatçının annesini anlatan tabloda bütün açıklığıyla **akbaba, yani anneliğin sembolü** yer almaktadır.
Öndeki kadının kalçasında görülen ve kucakla sağ dize doğru uzanan mavi tülde alabildiğine karakteristik bir akbaba başıyla akbabanın boynu ve gövdesinin keskin kavisli başlangıcı görülmektedir. Bu küçük bulgulamamı kendisine açtığım he-

men hiç bir gözlemci, burada açık seçik bir bilinçaltı imajının varlığını yadsıyamamıştır." (Pfister, 1913, 147.)
Herhalde okuyucu bu sözler üzerine kitaba eklenmiş resmi gözden geçirip Pfister tarafından ele geçirilen akbabanın silüetini aramak zahmetinden kaçmayacaktır. Kenar çizgileri bilinçaltının aradığı imajı veren mavi tül, tablonun reproduksiyonunda giysinin öbür bölümünün karanlık zemininden aydınlık gri bir bölge olarak ayrılmaktadır.

Pfister şöyle sürdürür konuşmasını: "Bu durumda şu önemli soru çıkmaktadır karşımıza: Aranan imaj acaba nereye kadar uzanmaktadır? Çevresiyle sert bir kontrast oluşturan tülü kuşun kanadının orta yerinden yola koyularak, izlersek, bir yandan kadının ayağına doğru indiğini, öbür yandan omuzuna ve İsa Çocuğa doğru yükseldiğini görürüz. Tülün ilk kısmı aşağı yukarı akbabanın kanadıyla kuyruğunu, öbür kısmı sivri bir karnı ele verir, ve yine bu kısım, tüylere benzeyen ışın biçimindeki çizgileri dikkate alırsak, bir kuş kuyruğunun açılıp yayılmış durumunu oluşturur ve sağ ucunun **tıpkı Leonardo'nun yazgısal bir önem taşıyan çocukluk düşlemindeki gibi çocuğun, yani Leonardo'nun ağzına doğru** uzandığını farkederiz."

Yazar daha sonra ayrıntılar üzerinde yorumlara girişir ve bu bakımdan ortaya çıkan güçlükler üzerinde durur.

94. Resim ve heykel sanatında Hazreti Meryem'in oğlu Hazreti İsa ile, çokluk ermişler ve meleklerle çevrelenmiş olarak tasviri (Ç.N.).

95. Bkz. : Freud, **Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie** (Cinsel Kuram Üzerine Üç Deneme) (1905).

96. Yunan mitolojisinde İsparta kralı Tyndàres'in karısı; bu evlilikten Helena ile Klytämnestra doğdu; Zeus bir kuğu kılığına girerek Leda'yla yattı; bu birleşme çeşitli ressam ve heykeltraşların eserlerine konu oluşturdu. (Ç.N.).

97. Lâtince'de **Baptista** diye geçen Vaftizci Yohanna, Rahip Zacharias ile Elisabeth'in oğludur. Gençliğini üzerinde deve tüyünden bir giysi, çekirge ve deli bal yiyerek çölde geçirdi. I.S. 27 - 29 yılları arasında Ürdün stepinde insanlara vaazlarda bulundu, onlara kıyamet gününden söz açtı, tövbe ve istigfarın zorunluğunu anlattı, günahlarının bağışlanması için kendisine inananları suyla vaftiz etti.

Kendisine inananlar arasında Hazreti İsa da bulunuyordu. Yohanna kendisinin yalnızca bir öncü olduğunu, kendisinden sonra gelecek daha güçlü birinin. Kutsal Ruh'la vaftiz edeceğini açıklayarak, bu kişinin Hazreti İsa olduğunu açıkladı dolayısıyla Hazreti İsa'yı peygamberliğe götüren yolu açtı. Çağdaş-

ları üzerinde büyük etkisi oldu. Vaazları dolayısıyla Herodes Antipas tarafından tutuklanarak başı vurduruldu. (Ç.N.).

98. Zeus'ün oğlu ; şarap, ağaç yetiştirme ve yezyüzündeki bitki örtüsünün tanırısı (Ç.N.)

99. Gençliğini çölde çekirge yiyerek geçiren Vaftizci Yohannes anlatılmak istenmekte (Ç.N.).

100. ["9 Temmuz 1504 çarşamba günü saat 7'de Palazzo del Podesta'nın yanında noterlik yapan babam öldü, saat 7'de. Seksen yaşındaydı, geride on oğulla iki kız bıraktı."]

101. 77 yaşındaki babasını 80 yaşında göstermekle Leonardo'nun bu notta içerisine düştüğü bir başka büyük yanılgı üzerinde durmak istemiyorum.

102. ["O adam ki aşağıda tahtıma geçmiş oturur,
O tahta, o tahta, benim tahtıma, bugün
Tanrı'nın oğlunun huzurunda boş durur,
Mezarımı pislenecek bir yer yaptı."
(Wilhelm G. Hertz'in Lâtince çevirisinden)]

103. Anlaşıldığına göre Leonardo bu günlük notunda kardeşlerinin sayısında da yanılgıya düşmüştür; günlük notundaki dakiklikle tuhaf bir çelişki oluşturan bir yanılgıdır bu.

104. Padrone : İtalyanca sözcük; T. hami, koruyucu (Ç.N.).

105. "Il duca perse lo stato e la roba e liberta e nessuna sua opera si fini per lui. " -v. Seidlitz (1909, c.2, s. 270).

106. **Chi disputa allegando l'autorita non adopra l'ingegnoma piuttosto la memoria;** Solmi (1910, 13), [Codex Atlanticus].

107. [Bu sözcük 1925'de metne eklenmiştir.]

108. [Son cümle 1919'da metne eklenmiştir.]

109. Müntz (1899, 292 vdd.).

110. Herzfeld (1906, 292).

111. Hazreti İsa'nın çarmıha gerildiği gün; Hristiyanlar tarafından 4. yy. dan beri yas ve yortu günü olarak kutlanır. (Ç.N.).

112. Aynı eser, 297.

113. Herzfeld (1906, 32). "Büyük kuğu" Floransa yakınında bir tepe olan Monte Cecero'yu anlatmaktadır. [şimdiki adı Monte Ceceri; cecero İtalyanca'da kuğu anlamına gelmektedir].

114. [1919'da eklenmiş not:] Paul Federn'in (1914) ve Norveçli bir araştırıcı olup psikinalize uzak bulunan Mourly Vold'un [1912] incelemeleri bunu ortaya koymaktadır.

115. [1923'den önceki baskılarda daha çocukken (früher) yerinde, bu konuda anlamına gelen (darüber) sözcüğü bulunmaktaydı.]

116. Bu mektuplarla bunlara bağlı kombinasyonlar için bkz. Müntz (1899, 82 vdd.); Leonardo'nun bununla ilgili sözleri ve buna bağlı olarak çiziktirilmiş resimler için bkz. M. Herzfeld (1906, 223 vdd.).

117. "Hatta sicimlerden bir örgü yapmak için bile zamanını harcayabiliyordu; öyle bir örgü ki, içinde bir baştan bir başa izlenebilen her cisim sonunda daire biçiminde bir halka çiziyordu; buna benzer çetin ve güzel bir desen bakıra hak edilmiş olup, ortasında 'Leonardus Vinci Academia', sözleri okunuyordu." Schorn 1843, 8).

118. Patolojik görüş açılarından yola koyularak bir kişi üzerinde yazılan yazılar, yapılan inceleme ve araştırılar. (Ç.N.).

119. Bu yergi özellikle Leonardo'nun yaşamöykücülerini hedef tutmakta, genel bir özellik taşımaktadır.

120. ["Resim yapmaya karşı pek isteksiz"] v. Seidlitz (1909, c.2, 271).

121. [Freud burada kuşkusuz hayli etkisinde kaldığı Fliess'in görüşlerini ima etmektedir. Ne var ki, iki ellilik sorununda Freud'la Fliess aynı görüşü paylaşmamaktaydı.]

122. Şüphesiz Hamlet'in sık sık alıntı konusu yapılan şu sözleri anlatılıyor: "Gökte ve yerde çok daha fazla şey var
Okul bilgeliğinizle hayalinizden geçmeyen.,,

# DOSTOYEVSKİ VE BABA KATLİ

# dostoyevski ve baba katli

Sanatçı, nevrozlu, ahlâkçı ve suçlu olmak üzere dört ayrı cephesi bulunan zengin bir kişilik yapısıyla karşımıza çıkar Dostoyevski. Acaba, bu karmaşık yapıyı aydınlığa kavuşturmak için nasıl bir yol izlemeli?

En az kuşkuyla bakılacak yönü sanatçılığıdır Dostoyevski'nin, bu bakımdan Shakespeare'i hiç de aratmayacak biridir. **Karamazof Kardeşler** şimdiye dek yazılmış romanların en güçlüsü, **Büyük Engizitör** enpizodu dünya edebiyatının şimdiye dek ortaya koyduğu yaratıların en üstünüdür ve ne denli övülse azdır. Ama ne yazık ki, psikanaliz sanat sorununu çözümlemede yetersiz kalmaktadır.

Psikanalizin Dostoyevski'de en açıklığa kavuşturabileceği yön, ahlâksal yöndür. Ahlâk bakımından Dostoyevski'yi yüce bir yere oturtmaya kalkıp, ancak en koyu ahlâksızlıklardan gelen kimselerin ahlâklılığın doruğuna ulaşabileceğini buna neden göstermek, gerçeği görmezlikten gelmek olacaktır. Çünkü bir ayartıya kendini kaptırdıktan sonra değil, ayartı daha içte kıpırdanmaya başlar başlamaz ona tepki gösterip, karşı koyan kişi ahlâklıdır yalnız. Vakit vakit ahlâk dışı eylemlere girişip sonradan pişmanlık duyarak, pek yüksek ahlâk kurallarını kendine amaç diye saptayan ve davranışlarını bu kurallara uydurmaya çalışanlar, işin pek kolayına kaçmakla suçlanacak kişilerdir. Ahlâklılığın başlıca gereği sayılan vazgeçiyi (feragat) boşlamışlardır bunlar; çünkü toplumun pratikteki çıkarı, bireyin ahlâk kurallarına uygun yaşamasını zorunlu kılmaktadır. Kim bu kurallara yan çizerse, kavimler göçündeki barbarlara benzer; o barbarlar ki, önce cana kıymış, sonra tövbe ve istiğfar-

da bulunmuş, zamanla tövbe ve istiğfar cana kıymalara düpedüz olanak sağlayan bir araca dönüşmüştür. Korkunç İvan'ın[1] davranışı da bundan başka türlü değildir; hattâ denebilir ki, ahlâk dışı davranışlardan sonra ahlâk kurallarıyla uzlaşma çabası, Rus karakterinin belirleyici bir özelliğidir. Dosttoyevski'nin de ahlâk yönündeki çaba ve uğraşılarının sonucu pek yüz ağartıcı görülemez. Bireysel-içgüdüsel istekleri toplum gerekleriyle bağdaştırmaya yönelik alabildiğine çetin boğuşmaların ardından bir gerilemeye sapar Dostoyevski; gerek dünyevî, gerek ruhanî otoriteye boyun eğer, Çar'a ve tüm Hrıstiyanların tanrısına karşı aşırı saygıda karar kılar ve dar ufuklu bir Rus milliyetçiliğine gidip bağlanır; oysa bu, kendisiyle boy ölçüşemeyecek çok kimsenin daha az çaba harcayarak ulaştığı bir durumdur. Büyük sanatçının güçsüz yanı da işte burada saklı yatar; Dostoyevski insanların öğretmeni ve kurtarıcısı aşamasına yücelmek fırsatını elinden kaçırmış, onların cellâtları arasında yer almıştır. İnsanlığın gelecekteki uygarlığı, bu bakımdan kendisine pek minnet borcu duymayacaktır. Ancak biz, sözü geçen başarısızlığa onu bir nevrozun sürüklediğini kanıtlayabileceğimizi sanmaktayız. Zekâ düzeyi ve insanları sevme gücü düşünülürse, Dostoyevski'nin havarilere özgü bir yol izlemesi beklenebilirdi gerçekten.

Dostoyevski'ye ahlâksız, hattâ suçlu bir gözle bakmak, birçoklarının sert direnişiyle karşılaşacaktır. Hani ille de suçlunun aşırı titiz değerlendirilmesinden kaynaklanan bir tepki değildir bu. Biraz kurcaladık mı, gerçek nedenini hemen ele geçirebiliriz; suçluyu (mücrim) belirleyen iki özellik bulunur: sınırsız bir bencillik ve güçlü bir yıkım içgüdüsü. Her iki özelliğin ise dışavurumunu sağlayan ortak bir koşul var ki, o da sevgisizlik, objelere (insan) duygusal açıdan yaklaşım yeteneksizliğidir. Oysa Dostoyevski'de hemen buna ters bir durum saptarız: Sevilmeye karşı büyük gereksinme ve alabildiğine büyük bir sevme gücü. Öyle bir

güç ki, aşırı bir iyilikseverliği içeren eylemlerle açığa vurur kendini; kin ve öç alma duygularına haklı olarak kapılabileceği durumlarda, örneğin kendisine ihanet eden[2] İlk karısıyla onun âşığı karşısında bile sanatçıyı sevmeye ve yardım elini uzatmaya götürür. Peki, o zaman Dostoyevski'yi suçlular arasına katmaya bizi ayartan nedir? Cevap: bir kez zorba, cani, bencil tiplerin özellikle yer aldığı konular seçmesi; böyle bir tutum ise, adı geçen tiplerdeki özelliklerin Dostoyevski'de de bulunduğunu kanıtlar. İkincisi: kumar tutkusu ve henüz buluğa ermemiş bir kızın kirletilmesi gibi sanatçının özgeçmişinde kimi olayların varlığı (itiraf)[3]. Gerçi bir çelişki izlenimi uyandırır bu; ancak çelişki, sanatçıyı kolay suça sürükleyebilecek pek güçlü yıkım içgüdüsünün daha çok ben'e (dış yerine içe) yönelik karakter taşıdığının, masoşizm ve suçluluk duygusu kılığında kendine dışavurum sağladığının belirlenmesiyle kalkar ortadan. Ama herşeye rağmen Dostoyevski'nin kişiliği, çabuk kızmasında, acı çektirmeden zevk alıp sevdiklerine bile hoşgörüsüz davranmasında, ayrıca yazar olarak okurlarına karşı tutumunda kendini belli eden yeterince sadistik özelliği içerir. Yani küçük planda sanatçının dışa yönelik sadizmi, büyük planda içe yöneliktir; dolayısıyla, sanatçı, alabildiğine yumuşak, iyilik ardında koşan, enikonu yardımsever bir masoşisttir.

Biri niceliksel (kantitatif), ikisi niteliksel (kalitatif) olmak üzere Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinde üç etkenin rol oynadığını saptayabilmekteyiz: olağanüstü güçte bir duygusallık, kişiyi ister istemez bir sado-masoşizm ya da suça yatkınlıkla donatan sapık bir içgüdü, çözümleme konusu yapılamayan bir sanatçı yeteneği. Bu üç etken, bir nevroza yol açmaksızın varlığını sürdürebilir insanda; nitekim, bir nevrozu bulunmayan salt masoşistlere rastlayabilmekteyiz. İçgüdüsel istekler, bunlara karşı çıkan engeller ve bireyin yüceltim (sublimasyon) olanakları arasındaki

güç dağılımını göz önünde tutarsak, Dostoyevski'yi **içgüdüsel karakter** sınıfı içerisine sokabiliriz. Gelgelelim, bir nevrozun varlığı, durumu biraz karıştırmaktadır; önce de söylediğimiz gibi, Dostoyevski'nin kişiliğinde rol oynayan etkenlerin ille bir nevroza yol açması gerekmez. Ancak, ben'in üstesinden geleceği bir güçlük ne denli büyükse, bir nevroz o kadar erkenden gelişip bireyde açığa vurur kendini. Zaten nevroz, ben'in, çeşitli güçler arasında bir bireşimi (sentez) gerçekleştiremediğini, bunu yapmaya çalışırken bütünlüğünü yitirdiğini gösterir.

Peki, Dostoyevski'de bir nevrozun varlığını açık seçik ortaya koyan kanıtlar nelerdir? Dostoyevski bilinç kayıpları, çırpınmalar (ihtilâç) ve ruhsal çöküntülerle (depresyon) seyreden ağır nöbetler dolayısıyla kendini saralı tanıtmış ve başkalarınca da öyle tanınmıştır. Hani bu saranın (epilepsi), sanatçıdaki bir nevrozun belirtisi olması hiç de düşünülmeyecek şey değildir; böyle bir durumda da, Dostoyevski'deki saranın isteri sarası diye nitelenmesi, yani ağır isteri sınıfına sokulması gerekecektir. Ancak, iki nedenden ötürü bu konuda bir kesinliğe varamamaktayız. Bir kez, Dostoyevski'deki saranın geçmişine ilişkin elimizdeki bilgiler noksan ve güvenilirlikten uzaktır. Sonra, sara nöbetleriyle seyreden patolojik durumları nasıl anlamak gerektiği, henüz aydınlığa kavuşmuş değildir.

Önce ikinci nedeni ele alalım. Saranın ne çeşit bir hastalık olduğunu burada tekrarlamanın gereği yoktur; çünkü bu, büyük bir yarar sağlamayacaktır bize. Ancak yine de bu hastalığın klinik açıdan eskiden beri bilinen **Morbus sacer**[4] tablosuna uygunluk gösterdiğini, yani durup dururken kendini açığa vurup, ne vakit ortaya çıkacağı kestirilemeyen çırpınma nöbetleriyle seyrettiğini, ansızın kızıp parlama ve saldırganlık yönünde bir karakter değişikliğine yol açtığını, ayrıca ussal yetenekleri giderek güçsüzleştirdiğini

söyleyebiliriz. Ama bazan bu tablo bütünüyle bir dağılmaya uğrayıp, belirsiz bir nitelik kazanabilmektedir.

Nöbetler, dil ısırmaları ve idrarını tutamamalar gibi hoyrat biçimde sık sık tekrarlayıp, hastayı ağır sakatlanmalara götürebilen tehlikeli **status epilepticus**[5] biçiminde görülebileceği gibi, kısa süren bilinç kayıpları ve yine kısa süreli başdönmeleriyle hafif bir seyir izleyebilmekte, bazan da yerlerini, sanki bilinçaltının direktiflerine uyan hastanın kendisine yabancı birtakım eylemlere başvurduğu kısa zaman aralarına bırakabilmektedir. Normalde ne hikmetse organik kökene dayanan bu nöbetler, ilk doğuşlarını düpedüz ruhsal bir etkene (korku) borçlu bulunabilmekte ya da ilerde ruhsal heyecanlara tepki kılığında açığa vurabilmektedir kendini. Vakaların büyük çoğunluğunda ussal (aklî) melekelerdeki güçsüzleşme hastalığın alabildiğine belirgin özelliğini oluşturmasına rağmen, hiç değilse bir vakada hastalığın pek üstün düşünsel başarıları asla kösteklemediği görülmüştür (Helmholtz)[6]. Aynı durumun saptandığı ileri sürülen diğer birçok vakalar kesinlikten yoksundur ya da Dostoyevski'deki gibi kuşku götüren bir nitelik taşır. Öte yandan, duygusal küntlük ve gelişim bozukluklarıyla karşılaşılabilmektedir sarada; her ne kadar hastalık sürecinin zorunlu bir parçası değilse de, çokluk somut bir budalalık ve beyinde alabildiğine büyük hasarlar yine saraya eşlik edebilmektedir. Ancak, eksiksiz bir ruhsal gelişimi geride bırakanlarda ve bundan daha sık olarak, çokluk yeterince denetim altında tutulamayan bir duygusallıkla donatılmış kişilerde de, sara nöbetlerinin tüm çeşitlerini gözlemleyebilmekteyiz. Dolayısıyla, klinik bakımdan bir «sara» tablosunun varlığı üzerinde diretilemeyeceği savının şaşılacak yanı yoktur. Sara nöbetlerine özgü belirtilerin birbirine benzerliği, bunlara fonksiyonel yoldan yaklaşımı zorunlu kılmaktadır; sanki anormal içgüdü boşalımını sağlayan bir mekanizma organizmada önceden hazır

beklemekte, gerek dokulardaki ağır hasarlar ve zehirlenmelerin yol açtığı beyin fonksiyonu bozuklukları, gerek ruhsal ekonominin doğru dürüst denetim altında tutulamayarak ruhsal enerjinin aşırı tüketimi gibi birbirinden büsbütün değişik iki durumda işlemeye başlamaktadır. Her iki durumda da temeldeki içgüdü boşalım mekanizmasının birbirine özdeş nitelik taşıdığı sezilmektedir. Aynı mekanizmanın gerçekte toksik nedenler sonucu ortaya çıkan cinsel olaylarda da rol oynadığını düşünebiliriz; zaten çok eskiden hekimler cinsel ilişkiye küçük çapta sara demişler, yani cinsel eylemlere saradaki uyarımsal boşalmanın hafifletilmiş bir biçimi gözüyle bakılacağını anlamışlardır. **Sara tepkisi** diyebileceğimiz bu ortak mekanizmaya, ruhsal yönden üstesinden gelinemeyen heyecan kitlelerini bedensel (somatik) bir boşalıma kavuşturmak görevini yüklenmiş nevrozlarda da başvurulmaktadır. Böylece sara nöbeti, isterinin bir belirtisi olarak da karşımıza çıkabilmekte, tıpkı normal cinsel eylemler gibi isteri tarafından benimsenerek bir değiştirme işleminden (modifikasyon) geçirilebilmektedir. Dolayısıyla, sarayı «organik» ve «duygusal» diye ikiye ayırmanın haklı bir davranış sayılması gerekiyor. Böyle bir ayırımın pratikte taşıyacağı anlam şudur: Organik saralı kişi beyin hastası, duygusal saralı ise bir nevrozludur. Organik kökenli sarada ruhsal yaşam, kendisine yabancı bir dış bozukluğun etkisi altındadır; duygusal sara ise, kendisi bozulmuş bir ruhsal yaşamın dışavurumudur.

Dostoyevski'deki saranın ikinci gruba girme olasılığı alabildiğine büyükse de, bu durum kesinlikle kanıtlanacak gibi değildir. Çünkü böyle bir kanıtlama için, nöbetlerin ilk ortaya çıkışıyla sonradan gösterdiği dalgalanmaların sanatçının ruhsal yaşamındaki hangi olaylara dayandığının saptanması gerekir. Nöbetlere ilişkin bildirimler bize bir şey öğretmemekte, nöbetlerle yaşantılar arasındaki ilişki

konusunda ise elimizde çokluk birbirleriyle çelişen kırık dökük açıklamalar bulunmaktadır. Çocukluğunun çok gerilerine dek uzanan ve başlangıçta hafif belirtilerle sürüp giden nöbetlerin, sanatçının onsekizindeyken yaşadığı sarsıcı olaydan, yani babasının katledilmesinden sonra sara karakteri kazandığı, çeşitli varsayımlar içinde en akla yakınıdır[7]. Yazar Sibirya'da sürgündeyken nöbetlerin bütünüyle ortadan kalktığı kanıtlanabilseydi, bu doğrusu hiç de yadırgatmazdı bizi; gelgelelim, eldeki kimi veriler bununla çelişir gözükmektedir.[8] **Karamazof Kardeşler**'deki baba katliyle Dostoyevski'nin kendi babasının akıbeti[9] arasındaki o yoksanamayacak ilişki, birden çok yaşamöykücünün (biyograf) gözünden kaçmamış, bu alanda **modern bir psikolojik akım**'dan söz açılmasını sağlamıştır. Psikanaliz-modern psikolojik akımla anlatılmak istenen budur çünkü— babasının katlini Dostoyevski için alabildiğine güçlü bir travma, sanatçının buna karşı tepkisini ise ondaki nevrozun düğüm noktası sayar.

Ancak adı geçen görüşü, psikanalizin öğretilerine dayandırmaya kalkarsam, söz konusu bilimin terim ve öğretilerine yabancı bulunanlar bundan bir şey anlamayacaktır. Ne var ki, incelememizde kendisinden yola koyulabileceğimiz güvenilir bir çıkış noktası bulunuyor elimizde. Sara'nın kendini ilk kez açığa vurmasından epey önce, daha çocukluk yıllarında Dostoyevski'de karşılaşılan nöbetlerin ne anlam taşıdığını bilmekteyiz: Bu nöbetler ölümü anlatıyor, ölüm korkusuyla başlıyor, dış dünyayla ilgisiz ölümü andıran uykulardan oluşuyordu. Henüz çocukken hastalık ansızın nedensiz melankoli nöbetleriyle sanatçı üzerine çullanıyor, sonradan dostu Solowjoff'a anlattığı gibi hemen ölecekmişcesine bir duygunun içinde uyanmasına yol açıyor ve gerçekten de bu duyguyu, bildiğimiz ölüme tıpatıp benzeyen bir durum izliyordu... Kardeşi Andree'nin açıkladığına göre, Dostoyevski daha çocukluk yıllarında geceleyin yatağa yattığı za-

man, başkalarında öldüğü izlenimi uyandırabilecek bir uykuya dalacağından korkar, böyle bir durumda kendisini gömmeden beş gün bekletmelerini kâğıt parçaları üzerine yazarak sağa sola bırakırdı. (Fülöp-Miller ve Eckstein, 1925, IX.)

Bu tür ölüm nöbetlerinin taşıdığı anlam ve amaç bizce bilinmektedir: Bir ölüyle, yani gerçekten ölmüş bir kimseyle, ya da yaşayan, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmeyi (identifikasyon) dile getirir bunlar. Yaşayan, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmenin önemi, gerçekten ölmüş biriyle özdeşleşmeden daha büyüktür. Ölüm nöbetleri, bu tür bir özdeşleşmede bir özcezalandırının (kendi kendini cezalandırı) yerini tutar; insan bir başkasının ölmesini istemiş, derken bu kimsenin yerini alarak kendisi ölmüştür. Psikanaliz açısından ölümü istenen bu kişi, oğlan için, genellikle babadır ve isterik sara nöbeti nefret ettiği babasının ölümünü istediği için oğlanın kendi kendine verdiği bir cezadır.

Herkesçe bilinen görüşe göre, baba katli tek kişi kadar tüm insanlığın işlediği ilk ve temel suçtur[10], suçluluk duygusunun başlıca kaynağıdır kuşkusuz. Ne var ki, bu duygunun daha başka kaynaklarının da bulunup bulunmadığını bilmiyoruz; araştırıcılar, suç ve ceza gereksinmesinin dayandığı ruhsal kökeni henüz ele geçirememiştir. Pekâlâ birden çok olabilir bu neden. Psikolojik durumun karmaşıklığı, konunun aydınlığa kavuşturulmasını zorunlu kılmaktadır. Oğlan çocuğu, babasıyla, psikanaliz dilinde çelişik duygulu (ambivalent) diye nitelenen bir ilişki içinde yaşar. Bir yandan, kendisine rakip saydığı babasına karşı, onu ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler; öte yandan, babasına karşı belli bir sevgiye de her vakit yer verir ruhunda. Bu her iki tutum bir araya gelerek baba özdeşleşmesini doğurur. Gerek hayranlık duyduğu babasına öy-

künmek isteği, gerek kendisine rakip görüp babasını ortadan kaldırmayı amaçlaması, oğlanın kafasında babasının yerini almak düşüncesini uyandırır. Ama derken bu gelişim süreci güçlü bir engelle karşılaşır; kendisine rakip gördüğü babasını ortadan kaldırma çabasının, babası tarafından iğdiş eylemiyle cezalandırabileceği korkusunu günün birinde gönlünde yaşatmaya başlar oğlan. İğdiş edileceğinden ürkerek, yani erkekliğini koruyabilmek için, babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Gelgelelim, söz konusu isteğin bilinçaltında varlığını sürdürmesi de, suçluluk duygusunun temelini oluşturur. Öyle sanıyoruz ki, buraya kadar anlattıklarımız normal bir süreç, Ödipus kompleksini ilerde bekleyen normal bir akıbettir; ancak, önemli bir noktayı da söylediklerimize eklemeden duramayacağız.

Bizim çiftcinsellik dediğimiz bünyesel özellik çocukta pek gelişmiş bulunuyorsa, bir başka durum ortaya çıkabilir. İğdiş eylemine konu edilip erkekliğini yitirebileceği korkusu, kadınsallık doğrultusunda bir kaçışa zorlar: kendisini annesinin yerine kor, babası karşısında annesinin sevi objesi olarak oynadığı rolü üstlenmeye daha çok eğilim duymaya başlar. Ne var ki, iğdiş korkusu, sorunun bu yoldan da bir çözüme kavuşturulmasına fırsat vermez; çünkü kendisini babasının bir kadın gibi sevmesini istiyorsa, yine üzerinde uygulanacak bir iğdis eylemine boyun eğmesi gerekeceği kanısına varır. Dolayısıyla, hem babasına karşı kin ve nefretini, hem ona sevgisini geriye iter. Ancak, iki duygunun geriye itimleri arasında psikolojik bakımdan bir ayrım vardır ki, o da şudur: Oğlan babasına karşı duyduğu nefretten bir dış tehlikenin itisi, yani iğdiş korkusuyla el çeker; buna karşılık, babasına karşı beslediği sevgiyi öz varlığından gelen içgüdüsel bir tehlike sayar. Gerçekte bu iç tehlikenin de kaynağı, yine adı geçen dış tehlike, yani iğdiş korkusudur.

Babaya karşı beslediği nefret ve kini tatsız duruma sokan, onların çocukta uyandırdığı korkudur; gerek bir ceza, gerek baba tarafından sevilmenin koşulu olarak iğdiş korkunç bir eylemdir. Baba nefretinin geriye itilmesine yol açan iki etkenden birincisinin, yani doğrudan cezalandırılma ve iğdiş korkusunun normal eylemler sayılması gerekir; ancak, öbür etkenden, yani baba karşısında takınılacak kadınsal tutumun sonucundan ürkmedir ki, iğdiş korkusuna hastalık ölçüsünde güçlülük kazandırır. Böylece, bünyesel bakımdan belirgin bir çiftcinselliğin varlığı, nevrozu doğuran ya da onu pekiştirip sağlamlaştıran neden rolünü oynar. Dostoyevski'de varlığı kuşkusuz benimsenecek böyle bir çiftcinsellik, tek varoluş biçimine, yani gizli (latent) bir homoseksüellik kılığına bürünerek etkinliğini sürdürür; erkeklerle dostluklara verdiği önemde, sevi yaşamının karşısına çıkardığı rakiplere karşı duyduğu o tuhaf yakınlıkta, eserlerindeki birçok örneğin ortaya koyduğu gibi, bazı durumları seziş ve kavrayışta gösterdiği ve ancak gizli homoseksüellikten kaynaklanabilecek üstün yetenekte bu çift cinsellik açığa vurur kendini.

Babaya karşı duyulan nefret ve sevgiyle onların iğdiş tehdidi altında geçirdiği değişimlere ilişkin bu açıklamalar, psikanalize yabancı okurlara iç açıcı gelmez de, inandırıcılıktan yoksun görünürse, üzülürüm doğrusu. Ama ne yapayım ki, gerçek böyledir. Bir kez iğdiş kompleksi diye bir şeyin varlığını pek kimsenin benimsemeye yanaşmayacağına inanmaktayım. Ancak, şurasını kesinlikle belirteyim ki, psikanaliz alanındaki çalışmalar, özellikle adı geçen kompleksin bireydeki varlığını tüm kuşkuların ötesinde kanıtlamış ve bütün nevrozların anahtarının bu komplekste aranması gerektiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla, Dostoyevski'deki sara nöbetlerini incelerken de bu anahtara başvuracağız. Gelgelelim, bilincimiz, bilinçsiz ruh yaşamımızı eğemenliği altında tutan nesnelere pek yabancıdır. Şimdiye dek anlattık-

larımızla, Ödipus kompleksindeki baba nefretinin geriye itilmesinden doğan sonuçları tümüyle sayıp dökmüş olmaktan uzak bulunuyoruz. Ancak, daha önce söylediklerimize şu noktayı da eklemek isteriz: Baba özdeşleşmesi, ne yapıp yapıp oğlanın ruhunda sürekli bir yer ele geçirmekte, giderek oğlan tarafından kendi ben'i içerisine aktarılmakta ve bu ben'e bir karşıtlık içinde ondan bağımsız bir parça olarak varlığını sürdürmektedir. İşte **ben** kapsamına alınan bu özdeşleşmeye **üst-ben** adını vermekte, onu anne ve baba etkisinin mirasçısı görüp, alabildiğine önemli fonksiyonların kaynağı saymaktayız.

Baba sert, zorba, zalim biri midir, **üst-ben** adı geçen özellikleri ondan devralır ve bu üst-ben'in ben'le ilişkisinde oğlanın özellikle geriye itmeye çalıştığı edilginliğin (pasiflik) yeniden dirilip ortaya çıktığı görülür. Sadist karakter kazanan **üst-ben** karşısında masoşizm'e kayar **ben**, yani kadınsal-edilgin bir tutuma sürüklenir. **Ben**'de ya büyük bir özcezalandırı gereksinmesi başgösterir ve bu cezalandırının birazı kaderin eline bırakılıp, birazı ise **üst-ben**'in davranışında, yani suçluluk bilincinin geliştirilmesinde doyum sağlar kendine. Her ceza nihayet bir iğdiş yerini tutar ve bu niteliğiyle babaya karşı eskiden takınılan edilgin (pasif) tutumun gerçekleşmesi anlamını taşır. Nitekim, kaderin kendisi de, oğlanın ilerde başvurduğu bir baba projeksiyonundan öte bir şey değildir (babayı dışayansıtım).

Vicdanın gelişimindeki normal olaylar da, burada anlattığımız anormal olaylardakine benzer bir akış izlemektedir. Normal ve anormal olayları henüz birbirinden ayırmayı başarabilmiş değiliz. Cinsellikteki edilgin bileşenin (komponent) akıbetinde en büyük rolü geriye itilmiş kadınsallığın oynadığı görülmektedir. Ayrıca, kendisinden hep korkulagelmiş babanın gerçekten bir zorba karakteri taşıyıp taşımaması, ikincil (talî) bir etken olarak önemli sayılmak

gerekir. Bunun doğruluğunu Dostoyevski'de görmekte, sanatçıda etkin alabildiğine güçlü suçluluk duygusuyla masoşist yaşam biçimini, cinsellikteki çok güçlü kadınsal bir bileşenen varlığına bağlamaktayız.

Dolayısıyla, Dostoyevski için şöyle bir tanımlamaya gidebiliriz: Çiftcinselliğe karşı özellikle güçlü bir eğilimi kendisinde barındırmış ve pek sert bir baba bağımlılığına karşı büyük bir direnişle karşı koyabilmiş biridir Dostoyevski. Bu çiftcinsellik özelliğini de, sanatçının varlığında daha önce saptadığımız bileşenler (komponent) arasına katmaktayız. Böylece kendini daha erken yaşta açığa vurmaya başlamış ölüm benzeri nöbetlere, üst-ben'in ceza olarak **ben** tarafından gerçekleştirilmesine izin verdiği baba özdeşleşmesi gözüyle bakabiliriz. Sen bir zaman babanı öldürmek, kendin baba yerine geçmek istemiştin, işte şimdi böyle bir babasın, ama ölü bir baba! anlamını taşımaktadır özdeşleşme. Bu da, isteri belirtilerinin bilinen mekanizmasından başka bir şey değildir. Ve ölüm benzeri nöbetlerde duyulan «işte baban seni öldürüyor» duygusu, yine isteri mekanizması kapsamına girer. **Ben** açısından ölüm nöbetleri, bir yandan içte beliren erkeklik isteğinin hayalde doyuma kavuşturulmasıdır; öte yandan, masoşist bir doyum niteliği taşır. **Üst-ben** içinse, cezalandırı isteğinin gerçekleşmesi, yani sadistik bir doyumdur bu. **Ben ile Üstben**, her ikisi bir araya gelerek, yüklendikleri baba rolünü oğlanın ruhunda oynayıp dururlar. Genellikle oğlan ve babası arasındaki ilişki, Ben ile Üstben arasındaki ilişkiye dönüşür, ama bu yeni ilişkide eski içerik yitip gitmeyerek sürdürür varlığını, sanki aynı olay ikinci bir kez sahneye konur.

Kendilerine artık gerçek tarafından doyum sağlanmaz olunca, Ödipus kompleksinden kaynaklanan bu çeşit çocuksal (infantil) tepkiler zamanla silinip gider. Gelgelelim, babasının karakteri Dostoyevski'nin belleğinde hiç değişmemiş,

hattâ yıldan yıla bu karaktere kimi çirkin özellikler gelip katılmış, dolayısıyla babadan nefret ve kötü babaya karşı duyulan ölüm isteği ilerki yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Ancak, realitenin geriye itilmiş bu tür istekleri gerçekleştirmesinin tehlikeli durumlar yaratacağı ortadadır. Bir zaman hayal edilen şey günün birinde gerçeğe dönüşmüş, içteki isteğe karşı tüm savunu önlemleri de bundan böyle sıklaştırılmış, Dostoyevski'deki ölüm nöbetleri giderek sara niteliği kazanmıştır. Nöbetlerin ilerde de cezalandırıcı bir baba özdeşleşmesi anlamı taşıdığına kuşku yoktur; ancak ilerde söz konusu nöbetler bizzat babanın ölümü gibi dehşet verici bir özellik kazanmıştır. Bu nöbetlerin başka ne gibi öğeleri, özellikle ne gibi cinsel içerikleri kendisinde barındırdığını ise bilmemekteyiz.

Bir nokta dikkati çekicidir: Nöbetlerin **avra** diye nitelenen hazırlık döneminde alabildiğine yüce bir mutluluk anı yaşar Dostoyevski. Belki bu an, babasının ölüm haberi kendisine ulaştığında duyduğu bir zafer ve kurtulmuşluk duygusunun fiksasyonunu içermektedir. Her mutluluk anını ise, mutluluğun alabildiğine yüce karakterine paralel olarak o kadar zalim bir ceza izler. Bu kıvançın ve yasın, bu şölen sevincinin ve hüznün birbirini izlemesini, babalarını öldüren ilk kardeşler topluluğunda da saptamış ve **totem yemeği**'nde onu yeniden karşımızda bulmuştuk.[11] Dostoyevski sürgün edildiği Sibirya'da gerçekten sara nöbetlerinden kurtulsaydı, bu, ondaki nöbetlerin bir ceza anlamı taşıdığını gösterir, yani cezalandırı bir başka yoldan uygulandığı için, sara nöbetlerine gerek kalmamış olurdu. Ancak, Sibirya'da nöbetlerin arkasının kesildiği kanıtlanamamaktadır. Cezanın, ruhsal ekonomisi için gerekliğini Sibirya'da da korumasıdır ki, Dostoyevski'nin bu sefalet ve düşkünlük yıllarını atlatıp ayakta kalmasını sağlamıştır. Dostoyevski siyasal suçlu olarak haksız yere cezaya çarptırılmıştı, bunu kendisi de biliyordu kuşkusuz. Ama yine de Çar Babacığın verdiği o hak-

edilmemiş cezayı, gerçek babasına karşı işlediği suçtan ötürü hak edilmiş cezanın yerdeşi görüp benimsedi. Kendi kendini cezalandırı yoluna gitmeyerek, baba yerini tutan Çar tarafından cezalandırılmayı uygun buldu. Dostoyevski'nin bu davranışı, toplumca verilen cezaların psikolojik yönden uygunluğunu bir ölçüde kanıtlamaktadır. Suçlulardan pek çoğunun, suçlarından ötürü cezalandırılmayı kendiliklerinden istediği doğrudur. Bu gibilerin Üstben'leri böyle bir cezalandırılmayı arar, bu yolu izleyerek özcezalandırıya başvurmak gibi bir işi yüklenmekten kurtarır kendilerini. [12]

İsteri belirtilerindeki o çapraşık anlam değişimini bilenler, Dostoyevski'deki sara nöbetlerinin neden böyle kısaca ele alınıp, daha çok inceleme konusu yapılmadığını anlayacaktır[13]. Sonradan gelip üstlerini örten tüm katmanlar altında nöbetlerin Dostoyevski'de ilk anlamlarını olduğu gibi koruduğunu bilmek bizler için yetecektir. Dostoyevski, çocukken babasını öldürme isteğini içinde yaşatmanın vicdanına yüklediği yükten asla kendini kurtaramamış, bu yük, baba ilişkisinin eğemen bir rol oynadığı devlet otoritesi ve Tanrı inancı gibi diğer iki alanda da onun davranışını enikonu etkilemiştir. Devlet otoritesi bakımından, Dostoyevski, sara nöbetlerinin ikide bir sahnelediği öldürülme oyununu bir ara gerçekten sanatçı üzerinde uygulayan Çar babacığına tam bir boyun eğişte soluğu almış, yani kefaret gereksinmesi bu konuda ağır basmıştır. Dinsel alanda ise sanatçı daha özgür davranabilmiş, sağlam görünen kaynaklara bakılırsa, yaşamının son anına dek dindarlıkla tanrıtanımazlık arasında bocalayıp durmuştur. Güçlü zekâsı, dindarlığın karşısına çıkardığı düşünsel sorunlardan hiç birini görmezlikten gelmesine fırsat vermemiştir. Dünya tarihinin izlediği gelişimi bireysel planda tekrarlayan Dostoyevski, İsa idealinde bir çıkış yoluna ve suçluluk duygusundan kurtuluşa kavuşabileceğini ummuş, çektiği acılardan İsa rolünü oynamada yararlanabileceği hayaline kapılmıştı. Ge-

nellikle özgürlüğe ulaşamamış ve tutuculukta karar kılmışsa, bunun nedeni, dinsel duygunun temelinde saklı yatıp tüm insanlar için söz konusu olan oğul suçunun Dostoyevski'de birey üstü büyüklük kazanması, o güçlü zekâsına rağmen sanatçının bu büyüklükle başedememesidir. Böyle bir yargıya varmakla, çözümlememizde yantutmazlığı bırakıp, belli bir dünya görüşünü temel alan bir yantutarlığa saparak sanatçıyı değerlendirdiğimiz suçlamasının tarafımıza yöneltileceğini bilmekteyiz. Belki tutucu biri, Büyük Engizitör'ün safında yer alacak ve Dostoyevski üzerinde bir başka yargıya varacaktır. Bize yöneltilecek suçlamanın haksızlığını ileri süremeyiz; ancak, böyle bir suçlamadaki katılığı yumuşatmak için şu kadarını söyleyelim ki, sanatçının yöneldiği doğrultuyu belirleyen, öyle görülüyor ki, ruhundaki nevrozun yol açtığı bir düşünsel engellemedir.

Dünya edebiyatının hiç değerini yitirmeyecek üç şaheseri olan Sophokles'in **Kral Ödipus**'u, Shakespeare'in **Hamlet**'i ve Dostoyevski'nin **Karamazof Kardeşler**'inde aynı konunun, yani baba katli motifinin işlenmesi pek rastlantı sayılamaz. Eserlerin her üçünde de öldürme eyleminin nedeni, yani kadın çevresinde dönen cinsel rekabet gözönüne serilir. Ama bu sergilemenin, Yunan efsanesine yaslanan Kral Ödipus'ta hepsinden açıkyürekli yapıldığı görülür. Burada öldürme eylemini işleyen, kahramanın kendisidir henüz. Ancak, yumuşatma ve örtüp gizleme tekniklerine başvurmaksızın sanatsal yoldan konu üzerine eğilmek olanak dışıdır. Hastalarda ele geçirdiğimiz babayı öldürme isteğinin çıplak ve yılın itirafına, ruhçözümsel (psikanalitik) ön çalışmalar yapılmaksızın katlanılamazdı doğrusu. Yunanlı Sophokles'in dramında kahramanın babasını öldürmesindeki bilinçsiz neden, akıl erdirilemeyen bir yazgının zorunluğu olarak dış gerçeğe yansıtılmakta, eylem bütünüyle alıkonularak kaçınılmaz yumuşatma işi bu yoldan ustaca gerçekleştirilmektedir. Kahramanın öldürme eyleminde önceden bir tasarlan-

mışlık ve görünürde kadın etkisi yoktur; ancak, babayı simgeleyen canavar üzerinde aynı eylemi bir kez daha tekrarlayıp annesi kraliçeyi ele geçirebildiği anlatılarak gerek babayı öldürme amacı, gerek öldürme eyleminde kadının rolü açığa vurulur. İşlediği suç ortaya çıkarılıp, kahramanın gözü önüne serildikten sonra, yazgının zorlaması gibi bir nedene başvurarak, kahraman, suçu üzerinden atma yolunda çaba harcamaz; suç benimsenir ve bilinçli işlenen tam bir suç gibi cezalandırılır; haksız gibi görünmesine rağmen psikolojik bakımdan düpedüz yerinde bir davranıştır bu. Shakespeare'in dramında ise dolaylı bir yol izlenir; oyunda babasını öldüren kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır ve bu başkası için eylem baba katli anlamını taşımaz. Bu yüzden, kadın çevresinde sürdürülen ve ahlâk duygularını inciten eylemin perdelenip gizlenmesine de gerek duyulmaz. Öte yandan, başkasınca işlenen suçun kahraman üzerindeki etkisi okuyucuya sunularak, onun ruhundaki Ödipus kompleksi de âdeta yansıtılmış bir ışık altında verilmeye çalışılır. İşlenen eylemin öcünü alması gereken Hamlet, ne tuhafsa bunu gerçekleştirecek gücü bir türlü kendinde bulamaz. Ama bizler, Hamlet'in elini kolunu bağlayan nedenin suçluluk duygusu olduğunu biliriz; kahramandaki suçluluk duygusu, nevrotik olaylara tümüyle uygun düşen bir yol izler ve öç alma ödevini yerine getirecek yetenekten yoksunluğunu kahramanın anlaması biçiminde açığa vurur kendini. Kahramanın işlenen suçu birey üstü bir gözle gördüğünü ele veren belirtiler bulunur oyunda. Hamlet'in başkalarına karşı duyduğu aşağılama, kendisine karşı duyduğundan daha az değildir: «Herkese lâvık olduğu gibi davranınız. Sonra, kim kaderin tokatlarından güvenlik içindedir?»[14] Bu bakımdan, **Karamazof Kardeşler**'de bir adım daha ileri gidilir; Dostoyevski'de cinayeti işleyen kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır; ama, kahraman gibi, öldürülen babanın oğludur bu başkası, yani kahramanın kardeşlerinden Dimitri'-

dir ve işlediği cineyette cinsel rekabet motifinin rol oynadığı açıkça belirtilir romanda. Ayrıca, Dostoyevski, babasını öldüren bu kardeşine kendi hastalığını, yani sarayı yakıştırır, sanki bununla «benim içimdeki saralı ve nevrozlu kişi baba katilidir» gibi bir itirafta bulunmak ister. Derken romanda, mahkeme önünde savcı iddianamesini okurken o ünlü alaylı sözler çıkar karşımıza, ruhbiliminin iki uçlu bir değnek olduğu söylenir. Bu da alabildiğine önemli bir açıklamadır; çünkü Dostoyevski'nin görüşünün pek derinlerde saklı yatan anlamını ele geçirebilmek için, açıklamayı tersine çevirmek elverecektir. Buna göre, alayı hakeden ruhbilim değil, adlî makamlarca yürütülen koğuşturma ve soruşturmalardır. Cinayeti şu kimse ya da bu kimse işlemiş, nihayet farketmez; ruhbilim için önemli olan, kimin bu cinayeti işlemek istediği ve işlenen cinayeti hoş gördüğüdür; dolayısıyla, romanın kontrast figür olarak okuyucu karşısına çıkardığı Alyaşo dışında kardeşlerin tümü, içgüdülerince yönetilip yaşamın tadını çıkarmaktan başka bir şey düşünmeyen kardeş, şüpheci bir kinizmin savunuculuğunu yapan kardeş ve saralı mücrim kardeş, her üçü aynı ölçüde suçludur. **Karamazof Kardeşler**'de Dostoyevski için enikonu karakteristik bir sahne vardır. Staretz, kendisiyle yaptığı bir konuşmasında babasını öldürmeye karşı bir eğilimin Dimitri'nin içinde yaşadığını görmüştür; bu, onu Dimitri'nin ayaklarına kapanmaya götürür.Söz konusu davranış, Dimitri'ye karşı duyulan bir hayranlığının dışavurumu sayılamaz; Ermiş Staretz'in caniyi aşağılama ya da ondan nefret etme ayartısına karşı durabilmek için, Dimitri'nin ayaklarına kapandığı gibi bir anlamı içerir. Romandaki caniye karşı Dostoyevski'nin beslediği sempati gerçekten sınırsızdır, talihsiz caninin hakettiği acıma sınırını çok aşar bu sempati, eski çağın saralılara ve akıl hastalarına karşı tutumundaki o kutsal çekingenliği anımsatır. Cani, Dostoyevski için, normalde başkalarının taşıyacağı suçu kendisi yüklenmiş bir kurtarıcı gibidir. O, cinayeti işle-

dikten sonra, artık başkalarının aynı eylemi gerçekleştirmesine neden kalmaz; bundan böyle yapılacak şey caniye teşekkür etmektir; çünkü cani öldürmese, öldürü eylemine bizzat girişmek zorunluğu doğacaktır. Caniye karşı Dostoyevski'nin tutumu, yalnız iyiyüreklilikten kaynağını alan bir acıma değildir; cinayete yönelik içtepi üzerinde kurulmuş bir özdeşleşmeye, biraz yerinden kaydırılmış bir benseviye (narsizm) dayanır. Bunu söylemekle, söz konusu iyiliksever tutumdaki ahlâksal değeri yoksamak istemiyoruz. Kimbilir, belki insanların birbirine gösterdiği iyilikseverliğin temelinde yukarıda adı geçen mekanizma saklı yatmaktadır; öyle bir mekanizma ki, bu mekanizmayı suçluluk bilincinin eğe menliği altındaki Dostoytevski'nin suçluya karşı aşırı yakınlığında pek kolay görebilmekteyiz. Özdeşleşmeden doğan bu sempatinin Dostoyevski'deki konu seçimini kesinlikle etkilediği kuşkusuzdur. Ancak, Dostoyevski yapıtlarında ilkin âdi suçlular —çıkar için suç işlemiş kişiler—, siyasal ve dinsel nedenlerle suça yönelmiş insanlar üzerine eğilmiş, yaşamının son döneminde ise gerçek suçluya, baba katiline dönmüş ve bu katili kendisine paravana yapıp sanatsal yoldan öz itiraflarını dile getirmiştir.

Yayınlanan ölüm sonrası yazıları ve karısının tuttuğu günlük, Dostoyevski'nin yaşamının bir bölümünü, yani Paris'te kumar tutkusuna yakalandığı dönemi tüm açıklığıyla aydınlığa çıkarmıştır. (Fülöp-Miller ve Eckstein 1926). Herkesin ortaklaşa benimsediği gibi, yadsınması olanaksız patolojik bir tutku nöbetidir bu. Tabiî bu tuhaf ve çirkin davranışı dolayısıyla gerekli ussallaştırmalara (rasyanalizasyon) başvurmuyor değildi Dostoyevski. Nevrozlularda sık rastlandığı gibi suçluluk duygusu kumar borcunda kendine yerdeş bir ürün sağlamıştı; kumar oynamaktaki amacı, Dostoyevski'ye göre, kazanacağı parayla Rusya'ya dönme olanağını ele geçirmek, oradaki alacaklıların kendisini içeri tıktırmalarına fırsat bırakmadan borcunu ödemekti. Ama bu bir bahaneydi

yalnız; nitekim sanatçı da bunu görecek kadar keskin zekâlı ve bunu itiraf edecek kadar dürüsttü, asıl önem taşıyan şeyin oyunun kendisi olduğunu biliyordu: **le jeu pour le jeu.** İçgüdüsel şaçma davranışının tüm ayrıntıları, bunu ve bunun ötesinde birçok gerçekleri kanıtlamaktaydı. Bir oyuna oturdu mu, üzerindeki bütün parasını kaybetmeden rahat etmiyordu. Oyun, bir özcezalandırıyı sağlayan araca dönüşmüştü. Artık kumar oynamayacağı, falan ya da filan gün oyuna oturmayacağı konusunda genç eşine sayısız kez söz vermiş, ama eşinin açıkladığına göre hemen hiç bir vakit sözünü tutmamıştı. Kumardaki kayıplarıyla gerek kendisini, gerek eşini alabildiğine büyük bir yoksulluk içine sürüklemek, onun için bir ikinci patolojik doyum kaynağıydı; çünkü bu, ona karısının önünde kendisini paylayıp azarlama, alçalma ve kendisi gibi böyle kaşarlanmış günahkâr biriyle evlendiğinden ötürü karısını yazıklanmaya çağırma olanağını veriyor, söz konusu davranışının vicdanında sağladığı rahatlamayla ertesi gün yine kumar masasına oturuyordu. Zamanla genç eşi Dostoyevski'nin bu periyodik (dönemsel) davranışına alışmış, çünkü gerçekte tek kurtuluş umudu gözüyle baktığı kocasının edebî çalışmalarının, ellerindeki avuçlarındakini kaybedip neleri var, neleri yok rehine yatırdıktan sonra her zamankinden verimli bir düzeye ulaştığını sezmişti. Ancak iki durum arasındaki ilişkinin içyüzünü kavramamıştı kuşkusuz. Oysa Dostoyevski'nin kendi kendine verdiği cezalarla içindeki suçluluk gereksinmesi bir doyuma kavuşuyor, bunun sonucu sanat çalışmalarını aksatan engel gevşiyor ve yazar başarı yolunda yeniden birkaç adım atmayı kendine çok görmüyordu.[16]

Hayli geride kalmış çocukluk yaşamından bir parçanın kumar saplantısında nasıl kendine yeniden dışavurum sağladığını, genç bir sanatçının öyküsüne dayanarak kolaycacık saptayabilmekteyiz. Üç Üstat (1920) eserindeki üç incelemeden birini Dostoyevski'ye ayıran Stefan Zweig'in üç uzun

hikâyeden oluşan **Die Verwirrung der Gefühle** adlı kitabında, **Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau** (Bir kadının yaşamından yirmi dört saat) başlıklı bir öykü bulunmaktadır. Zweig adı geçen küçük şaheserinde kadının ne sorumsuz bir yaratık olduğunu ve beklenmedik bir yaşantının onu ne şaşırtıcı aşırılıklara sürükleyebileceğini sergilemeye çalışır. Ancak öykünün anlatmak istediği bundan öte bir şeydir; ruhçözümsel bir yorumdan geçirilirse, görülür ki, bağışlatıcı eğilimi dışında öykü bambaşka bir içeriği dile getirmekte, tüm insanlara, daha doğrusu tüm erkeklere özgü durumu anlatmaktadır. Böyle ruhçözümsel bir yorum da öykü için o kadar gereklidir ki, buna başvurmamak elde değildir. Dostum olan sanatçıya, yorumumu açıklayıp bu konuda ne düşündüğünü sorduğum zaman, bana böyle bir yorumun bilgi ve amacına düpedüz yabancı bulunduğunu, ancak yorumun açığa çıkardığı içeriğe dikkati çekmesi âdeta hesaplanmış kimi ayrıntıların da öykü örgüsünde yer aldığının yoksanamayacağını söylemesi, sanatsal yaratıcılığın içyüzü için karakteristiktir. Zweig'ın öyküsünde yaşlıca kibar bir bayan, sanatçıya, yirmi yılı aşkın bir süre önce başından geçmiş bir olayı anlatır. Kadın, kendisini artık gereksinmeyen iki oğul annesidir, erkenden dul kalmıştır ve bundan böyle hayattan artık bir şey beklememektedir. Kırk iki yaşındayken rasgele yaptığı gezilerin birinde yolu Manoco Gazinosunun oyun salonuna düşer, burada dikkate değer izlenimler edinir, çok geçmeden iki el çarpar gözüne, ellerin görünümüyle sanki büyülenir; eller, şanssız bir oyuncunun tüm duygularını sarsıcı bir içtenlik ve yoğunlukla sanki açığa vurmaktadır. Yakışıklı bir delikanlının elleridir bunlar. Sanatçı, âdeta kendisi farkında olmadan, delikanlıyı kadının iki oğluyla yaşıt gösterir öyküsünde. Şanssız delikanlı bütün parasını oyunda yitirir, alabildiğine derin bir üzüntüye kapılır, salondan çıkıp gider, belki gazinonun parkında umutsuz yaşamına son verecektir. Nedeni bilinmeyen bir yakınlık, kadını delikanlı-

nın arkasından gitmeye ve onu kurtarmak için elinden geleni yapmaya zorlar. Ama delikanlı gazinoda eğleşen bir sürü sırnaşık sürtüklerden biri gözüyle bakar kadına, onu kendinden uzaklaştırmak ister. Kadın ise delikanlının yanından ayrılmaz, sanki pek doğal bir davranış gibi ilkin oteldeki odasını, sonra da yatağını onunla paylaşmak zorunluğunu duyar. Bu bir olup bitti sevi gecesinin sabahında, kadın, yatışmış görünen delikanlıdan artık kumar oynamayacağı konusunda kesin söz alır; yurduna dönmesine yetecek kadar para verir ona, tren kalkmadan istasyona geleceğini ve kendisini uğurlayacağını açıklar. Ne var ki, delikanlıya ansızın büyük bir sevgi duyar içinde, onu elinde tutmak için herşeyini gözden çıkarmayı kafasına kor. Hayır, istasyona veda için uğramayacak, trene binip delikanlıyla birlikte gidecekti. Gelgelelim, kimi ters rastlantılar yüzünden treni kaçırır kadın; elinden uçup giden delikanlıya karşı özlem duygusuyla bir kez daha gazinonun oyun salonuna gelir ve içinde sevgi ateşini tutuşturan o iki eli yeniden karşısında bularak dehşete kapılır; sözünü tutmayan delikanlı yine kumar masasının başına geçmiştir. Kadın verdiği sözü ona anımsatır, ama içi kumar tutkusuyla dolup taşan delikanlı oyun bozanlık ediyor gördüğü kadına ters ters bakar, yanından çekilip gitmesini söyler, kendisini satın almak için verdiği parayı kadının yüzüne fırlatır. Kadın utancından yerin dibine batar, salondan kaçıp uzaklaşmaktan başka yapacak şey bulamaz ve ilerde öğrenir ki, başaramadığı bir işe girişmiş ve delikanlı da intihar etmiştir. Ustalıklı bir anlatımın eseri olup, motivasyonunda boşluklar bulunmayan bu öykünün, tek başına yaşam gücünü elinde bulundurduğu ve okuyucuları enikonu etkileyeceği kuşkusuzdur. Ancak, psikanalizin ortaya koyduğuna göre, insanlarda bilinçli olarak anımsanabilen buluğ dönemindeki bir düşlemden (Fantazya) doğmuştur öykü. Cinsel özdoyurunun sakıncalarından korunabilmek için, delikanlının kafasında annesi tarafından elinden tutulup cinsel yaşam içine sokulmasına ilişkin yaşattığı düşlemdir bu. Bir kurtarış ey-

lemini konu alan pek çok sanat yapıtı, aynı düşlemden kaynaklanır. O kötü «masturbasyon» alışkanlığının yerine kumar tutkusu geçmiştir, ellerin devinimindeki tutkusallığın vurgulanması böyle bir durumun varlığını ortaya kor. Gerçekten de oyun tutkusu eski masturbasyon saplantısının bir yerdeşidir, çünkü çocuk odasında çocuğun ellerinin cinsel organı üzerindeki devinimi, «oynamak» sözcüğünden başka bir sözcükle nitelendirilmez. Masturbasyondaki o karşı durulmaz ayartının, bir daha yapmamak konusunda verilip hiç bir vakit uyulmayan o kutsal kararların, insanın aklını başından alan o hazzın ve insanın kendi kendini mahvettiği (intihar) konusunda duyduğu vicdan rahatsızlığının yerdeş üründe de varlığını bütünüyle koruduğu görülmektedir. Zweig'm öyküsü oğlun değil, annenin ağzından anlatılır gerçi. Masturbasyonun beni ne gibi tehlikelere attığını annem bileydi, kuşkusuz içimdeki tüm sevileri kendi vücudunda doyurmama izin verir ve beni tehlikelerden korurdu gibi bir düşünce oğlun duygularını okşayacaktır. Zweig'ın öyküsünde delikanlının anneyle fahişeyi eş tutuşu, aynı düşlemin (fantazya) kapsamına girer. Böyle bir eşleştirme, delikanlının kendisine yaklaşamadığı annesini kolay ele geçirilebilir bir varlığa dönüştürmektedir; düşlemin yol açtığı vicdan azabı ise öykünün kötü bir sonla sonlanmasında açığa vurur kendini. Ayrıca, sanatçının öykü içindeki ön plana dayanarak nasıl arka planda saklı psikanalitik anlamı perdelemeye çalıştığını gözlemek, doğrusu ilginçtir; çünkü öyküdeki kadının sevi yaşamında, içtepilerin ansızın ve bilmecemsi biçimde tüm eğemenliği ellerine geçirişi inandırıcılıktan hayli uzaktır. Oysa konuya ruhçözümsel bir yaklaşım, o vakte dek tüm sevilerden yüz çevirmiş yaşayan kadının şaşırtıcı davranışını açıklamaya yetecek nedenleri aydınlığa çıkarır. Yitirdiği kocasının anısına sadakatle bağlı kalan kadın, kendisine yöneltilecek sevisel isteklere karşı bir zırhla donanmıştır -bu bakımdan oğlun düşleminde haksız bir taraf yoktur-; ama ruhundaki sevi gereksinmesini kendisi hiç bilincine varmaksızın oğlu üzerine aktarmaktan

anne olarak kendini sakınamamış ve bu noktada bir açık kapının bulunması onu kaderin ağına düşürmüştür. Oyun tutkusu, kendini bu tutkudan koparma çabaları ve öz cezalandırı, eski bir masturbasyon saplantısının tekrarı sayılacağına göre, bu tutkunun Dostoyevski'nin yaşamında öylesine büyük bir yeri elinde bulundurmasına şaşmamak gerekiyor. Hani hiç bir ağır nevroz vakası yoktur ki, erken yaşam yıllarında ve buluğ dönemindeki bensevisel (otoerotik) doyum sağlama uğraşısı bu nevrozun oluşumunda rol oynamasın; böyle bir doyumu baskılama çabası ile baba korkusu arasındaki ilişki genellikle o denli iyi bilinmektedir ki, söz konusu ilişkinin yalnız adını anmak yetecektir burada.[17]

# Notlar :

1. IV. İnan (doğ. 1530, öl. 1584); Wassilis IV.'ün oğlu; 1533'de Rus çarı oldu, babasının ölümünde üç yaşındaydı; 1547'de Rus çarı olarak taç giydi; Rus devletine sınırsız bir otokratik karakter kazandırdı, batı Avrupa'yla Rusya arasındaki bağları sıkılaştırdı; 1552'de Kazan ve Astrachan'ı ele geçirdi; Batıya açılma politikası Livland savaşıyla (1558 - 82) başarısızlığa uğradı; Boyar'lara karşı kanlı bir terörizme girişti, ama Moskova'nın Tatarlar tarafından 1571'de geçici olarak ele geçirilmesini önleyemedi; 1582'de Sibirya'yı egemenliği altına almak için ilk adımı attı. Gaddar bir Rus çarı olmasıyla ün saldı, bir kızgınlık anında kendi oğlunu öldürdü.

2. Çar Nikola I.'e karşı ayaklanmayı planlayan gizli bir örgütün çalışmalarına katıldığı gerekçesiyle tutuklanıp 22 aralık 1849'da idam cezasına çarptırılan Dostoyevski'nin son anda hayatı bağışlanarak cezası dört yıl Sibirya'da Omsk kentinde sürgüne ve sürgünden sonra da dört yıl Semipalatinsk kentindeki sınır birliğinde er olarak askerlik hizmetine çevrildi. Sügün cezasına çekip dört yıllık zorunlu askerlik hizmetinin daha ilk yılında Marya Dimitrijevna Isa'jeva adındaki bir kadına fena tutuldu. Kadın kocası aşağı kademeden alkolik, ama kendi halinde,hattâ sevimli genç bir memurdu. Marja Dmitriyevna otuz yaşında, hâlâ çekiciliğini koruyan, hareketli, isterik, sarışın bir kadındı. Yedi yaşında Pàscha adında da bir oğlu vardı. Dostoyevski için, kadının ilgisini üzerine çekmek güç olmadı, ama kadın Dostoyevski'yi seviyor falan değildi. Kadının kocası Isàyev'in 1855'de Semipalâtinsk'a yaklaşık 900 kilometre uzaklıktaki Kuznézk kentine tayini Marja'ya şiddetle tutkun Dostoyevski'yi büyük bir umutsuzluğa sürükledi. Ama üç ay sonra kadının kocası öldü, Dostoyevski dul kalan kadına evlenme önerisinde bulundu. Ancak kadın bu arada kendine bir başka sevgili bulmuştu; Vergunôv adında yakışıklı olmakla birlikte yoksul bir genç öğretmendi bu; yeni sevgilisinden daha yoksul bir durumda olup hiç bir rütbesi bulunmayan bir erle evlenmeyi pek istemedi. Ancak Dostoyevski'nin bir dostu ve sanat çalışmalarına hayran biri olan genç Baron A.E. Wrangel'in aracılığıyla Dostoyevski'nin 1856 güzünde en alt rütbeden subaylığa terfi ettirildiğini öğrenince, sanatçıyla evlenmeyi kabul etti, ama genç sevgilisi öğretmenle ilişkisini kesmeye de bir türlü yanaşmadı. Marya'nın öğretmenle ilişkisini bilen Dostoyevski duruma boyun eğdi, karısının genç öğretmenle sevi ilişkisini sürdürmesine ses çıkarmadı, hattâ adamla bir dostluk ilişkisi içerisinde yaşadı.

3. Bunun için bkz.: Fülöp-Miller ve Eckstein (1926). -Stefan Zweig 1920'de şöyle yazar: "Burjuva ahlâkının önüne çıkardığı duvarlar onu yolundan alıkoyamamıştır; hayatında yasal

sınırı ne ölçüde aştığını, yarattığı kahramanların suça yönelik içgülerinden kaçının onun kendisinde eyleme dönüştüğünü kimse söyleyemez. Dostoyevski'yle kahramanları arasındaki mahrem ilişkiler konusunda bkz.: 1925'de Eckstein'la birlikte yayınladıkları **Dostoyevski am Roulette** (Rulet Başında Dostoyevski) adlı kitabın girişinde Rene Fülöp-Miller'in yaptığı ve 1921'de Nikolai Strachoff'un yayınladığı **Dostoyevski'nin yaşamı ve Sanat Çalışmaları** adındaki kitabında öne sürülen düşüncelere yaslanan açıklamaları. Buluğa ermemiş bir kızın ırzına geçme konusunu Dostoyevski'nin birçok yerde işlediği görülür, sanatçının ölümünden sonra yayınlanan **Stavrogin'in İtirafları** ve **Büyük bir Günahkârın Hayatı** adlı yapıtlar bunlar arasındadır.

4. Kutsal hastalık. Eskiçağ ve orta çağda epilepsiye (sara) verilen isim. (Ç.N.)

5. Nöbetlerin bir saatten az aralarla tekrarlayan ve hastanın nöbetler arasında yeniden bilincine kavuşmasına bir türlü olanak vermeyen sara durumu: Bu deyimle daha çok **grand mal** nöbetleri anlatılır. Tedavi edilemeyen Status epilepticus'ta nöbetler 5 - 15 dakikalık aralarla tekrarlanır. Hastanın hayatı bakımından büyük bir tehlike oluşturur. Daha önceleri %33 olan ölüm oranı modern tedavi yöntemlerinin uygulanmasıyla % 5 - 15' e düşmüştür.

6. Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz (doğ. 1821, öl. 1894); ünlü Alman fizikçi ve fizyoloğu.

7. Bunun için krş.: René Fülöp - Miller'in 1924'de yayınlanan **Dostoyevski'nin Kutsal Hastalığı** adındaki yazısı. [Ayrıca krş.: Kızı Aimée Dostoyevski'nin 1920'de kaleme aldığı babasının yaşamöyküsü'nde söyledikleri.] Sanatçının çocukluğunda "korkunç, unutulmayacak ve azap dolu" bir olayın geçtiği ve Dostoyevski'nin hastalığının ilk belirtilerinin bu olaya bağlanması gerektiği yolundaki açıklama özellikle ilginçtir (1881'de Nowoje Wremja gazetesine Suworin'in yazdığı bir yazı; alıntı Fülöp-Miller ve Eckstein'ın 1925'de yayınlanan **Rulet Masasında Dostoyevski** kitabından aktarılmıştır). Ayrıca bkz.: 1921'de yayınlanan **Dostoyevski'nin Yaşam Öyküsü** adlı yapıtının 140. sayfasında yaptığı açıklama: "Fjedor Michailowitsch Dostoyevski'nin hastalığıyla ilgili olarak tarafıma yapılmış sözlü bir açıklama, sanatçının ilk çocukluk dönemiyle ilgili bulunmakta ve Dostoyevski'nin hastalığıyla anne ve babasının aile yaşamındaki trajik bir olay arasında bağlantı kurmaktadır. Bu sözlü açıklama Dostoyevski'ye pek yakın bir kişi tarafından yapılmış olmasına rağmen, başka hiç bir yerde bunu doğrulayacak bir bilgiye rastlamadığım için, açıklamayı burada ayrıntılarıyla olduğu gibi veremeyeceğim." Yaşamöyküsü ve nevroz alanında çalışanlar, söz konusu sözlü açıklamayı gizli tutmasından ötürü yazara kuşkusuz teşekkür borçlu olmayacaktır.

8. Bu konudaki açıklamalardan çoğunun, bunlar arasında Dostoyevski'nin kendi verdiği bilginin ortaya koyduğuna göre, hastalık ancak sanatçı Sibirya'da sürgün hayatı yaşarken kesin sara karakteri kazanmıştır. Ne yazık ki, nevrozluların kendi özyaşam öykülerindeki açıklamalarına güvenmekten bizi alıkoyan yeteri kadar neden bulunuyor. Tecrübelerin gösterdiği gibi, hoşlarına gitmeyen bir nedensel ilişki örgüsünü koparıp parçalamak için nevrozluların belleği geçmiş olayları anımsarken birtakım bozmacalara (tahrif) başvurmaktadır. Ancak herşeye rağmen kesin görünen bir şey varsa. Sibirya'da zindanda kalışının Dostoyevski'nin hastalık durumununda da geniş çapta bir değişikliğe yol açmasıdır. Krs.: Fülöp-Miller (1924,1186).

9. Karısının ölümünden sonra Dostoyevski'nin doktor olan babası, 1834'de Tula eyaletinde satın aldığı Techermàschnaja ve Darovoje köylerinden oluşup üzerinde 100 kadar can yaşayan malikâneye çekildi, burada kendini içkiye verdi, sefih bir hayat sürmeye, malikânesinde çalışanlara karşı zalimce davranmaya başladı, Sonunda kendilerine her türlü gaddarlığı reva gördüğü canlar tarafından 1839 yılında feci bir şekilde öldürüldü.

10. Bzk.: Yazarın **Totem ve Tabu** adlı eseri (1912-1913).

11. [Bkz. Totem ve Tabu (1912 - 1913), dördüncü bölümün 5. paragrafı.]

12. [Krş. 'Suçluluk Bilincinden Suç İşleyenler'; Freud'un **Psikanaliz ve Birkaç Karakter Tipi** adındaki incelemesinin üçüncü bölümü (1916).]

13. Bkz. Totem ve Tabu. Nöbetlerinin anlam ve içeriği konusunda en güzel bilgiyi, bir sara nöbetinin arkasından aşırı bir duyarlığa kapılıyor ve bir ruh çöküntüsüne yuvarlanıyorsa, bunun kendisini bir suçlu gibi görmesinden, bilmediği bir suça bulandığı ve büyük bir cürüm işlediği gibi bir duyguya kapıldığından ileri geldiğini dostu Strachaff'a açıklamakla Dostoyevski'nin kendisi vermiştir (Fülöp-Miller, 1924, 1188). Bu tür özsuçlamalarda, psikanaliz kendini suçlayanın **ruhsal realite**'yi bir bakıma kavradığının kanıtını görür ve bilinmeyen suçu bilincin bilgisine sunmaya çalışır.

14. [Hamlet, perde II, sahne 2.]

15. Mektuplarının birinde: "Asıl olan oyunun kendisiydi", diye yazar Dostoyevski, "Şüphesiz en başta para gerekliydi bana, ama size yemin ederim ki para kazanmak hırsı diye bir şeyden söz açılamazdı."

16. Bütün parasını kaybetmeden, tamamen mahvolmuş ortada kala kalmadan kumar masasından hiç kalktığı olmazdı. Ancak

felâketin bütünüyle üzerine çullanmasından sonra şeytan ruhundan uzaklaşır, yerini yaratıcı dehâya bırakırdı. (Fülöp-Miller ve Eckstein, 1925, LXXXVI.)

17. Burada açığa vurulan görüşlerden çoğu Jolan Neufeld'in 1923'de yayınlanan **Dostoyevski, Bir Psikanaliz Taslağı** adındaki mükemmel eserinde de bulunmaktadır (Imago-Kitapları, Sayı IV).

# MİKELANJ

Önce şunu açıklıyayım ki, sanat yaratılarını değerlendirmede uzman bir kişi değilim. Bir sanat yapıtındaki içeriğin; beni biçimsel ve teknik özelliklerden daha çok ilgilendirdiğini sık sık kendi üzerimde denemişimdir. Oysa sanatçı için adı geçen özellikler başta gelir. Doğrusu sanatçının eserini yaratırken hangi teknik araçlara başvurduğunu ve eserdeki çarpıcı güçlerden birçoğunun ne tür kaynaklardan çıktığını gerektiği gibi anlamaktan uzak bulunmaktayım. Bunu söylemenin nedeni, şimdi girişeceğim deneme üzerinde bir yargıya varırken okuyucuların hoşgörüyü elden bırakmamalarıdır. Ancak sanat yaratılarının beni enikonu etkilediğini de belirtmek isterim; bu etkilemede edebî ve plâstik eserler ilk sırada yer alır, ressamlıkla ilgili yaratılar ise ikinci planda gelir. Fırsat buldukça heykel ve resimler önünde uzun uzun dikilmiş, üzerimde bıraktıkları izlenimlerin kökenlerini kendime göre kavramaya, etki mekanizmalarına akıl erdirmeye çalışmış, örneğin müzikteki gibi bunu başaramadım mı, hemen hiç haz duymamışımdır. Yaradılışımdaki ussal, belki de çözümlemeye (analiz) yönelik eğilim, bir eser tarafından duygulandığım zaman, niçin duygulandığımı, eserde beni saran, beni etkileyen öğenin içyüzünü hep araştırmaya zorlamıştır beni.

Bu arada, özellikle pek güçlü ve çarpıcı kimi yaratıların kavrayış gücümüz için karanlık bölgeler oluşturduğu gibi bir çelişkinin varlığı dikkatimi çekmiştir. Söz konusu yaratılara hayranlık duyulmakta, büyüleyici güçleri hissedilmekte, ama neyi anlattıkları bir türlü bilinememektedir. Acaba bu, şimdiye kadar benim gibi daha başka kimselerin de dikkatini çekmiş midir? Bir sanat yaratısından fışkıran alabildi-

ğine yüce etkilerin, o yaratı karşısında kavrayıcı zekâmızın içine düştüğü çaresizlikten kaynaklandığını güzelbilimle uğraşan biri çıkıp öne sürmüş müdür? bu soruları kesinlikle cevaplayacak kadar literatür karıştırmış değilim. Ancak, sanat yaratılarının etkilemelerini bir koşula bağlamak benim için biraz güç. Bu güçlük, büyük bir eseri övgü konusu yapan sanat uzmanları ya da hayranlarının, duygularını acığa vuracak söz bulamayışlarından ileri gelmiyor; çünkü büyük bir eseri övmeye yetecek sözü bir araya getirebilecek yetenekte kişilerdir bunlar. Ne var ki, sanatçının ortaya koyduğu bir şaheser karşısında genellikle herkes bir başka şey söyler, hiç kimse o şahesere hayranlıkla bakan normal seyirci ya da okuyucunun eline böyle bir hayranlık bilmecesini çözecek anahtarı tutuşturamaz. Kanımca, bir şaheserde bizi böylesine kıskıvrak yakalayıp bırakmayan güç, sanatçının izlediği amaçtan başkası değildir; yeter ki, sanatçı bu amacı yarattığı eserde dile getirebilsin ve bizi izlenen amaç doğrultusunda etkileyebilsin. Bu etkilemenin yalnız us üzerinde gerçekleşen bir etkileme niteliği taşımadığını biliyorum; sanatçının istediği, eserini yaratışta itici güç rolü oynayan duyguları ve ruh durumunu bizde yeniden uyandırmaktır. Peki ama, sanatçının amacı niçin ruhsal yaşamın öbür gerçeklerinden biri gibi belirlenebilir sözlerle açığa vurulamıyor? Kimbilir, belki büyük sanat eserlerinde ancak psikanaliz aracılığıyla başarılabilecek bir iştir bu. Madem ki eser, sanatçının amaç ve duygularının bizi etkileyen bir dışavurumudur, o zaman böyle bir ruhsal çözümlemeye de konu edilebilmesi gerekir. Sanatçının güttüğü amacı ele geçirebilmek için, yaratısında önümüze çıkarılan **anlam** ve **içeriği** kavramak, yani onu **yorumlayabilmek** gerekir. Demek oluyor ki, büyük sanat eserleri bir yorumu zorunlu kılabilir ve ancak yorum sonucu eserin insanı öylesine yaman bir güçle etkilemesinde saklı yatan neden açıklığa kavuşturulabilir. Ben öyle umuyorum ki, bir sanat yaratısı üzerinde uygulanacak ruhsal çö-

zümlemenin başarıya ulaşması, eserin gereken etkileyici gücü içermediği anlamına gelmeyecektir.

Örneğin Hamlet'i, yazıldığından bu yana üzerinden üç yüz yılı aşkın bir süre geçmiş Shakespeare'in bu şaheserini düşünelim. Literatürü gözden geçirdiğimiz zaman, trajedideki etkileyici gücün kaynağını, oyun içeriğini Ödipus kompleksine bağlayarak ancak psikanalizin açığa çıkardığı savına ister istemez katılmam gerekiyor. Oysa daha öncesinde birbiriyle uzlaşmaz bir sürü değişik yoruma gidildiğini, başkahramanla sanatçının oyunda güttüğü amaca ilişkin çok çeşitli düşünceler öne sürüldüğünü görmekteyiz. Shakespeare'in oyunda karşımıza çıkardığı Hamlet, hasta bir kişi midir? Yetersizlikle donatılmış düşük değerli biri mi? Yoksa gerçek dünyaya uyum sağlayamayan idealist bir insan mı? Bize hiç bir şey söylemeyen, eserin çarpıcı gücünü açıklamada başarısız kalan, büyüleyiciğinin kökenini içerdiği düşüncelerin etkileyiciliğinde ve kullanılan dilin parlaklığında bizi aramaya zorlayıp, hiç bir ilginç yanı bulunmayan hayli yorum yapılmıştır. Bütün bu değişik yorumlardaki çokluk, **Hamlet**'in etkileyici gücünü açıklayacak bir başka kaynak aramak gereğinin hissedildiğini ortaya koymuyor mu?

O bilmecemsi ve üstün sanat yaratılarından biri de Mikelanj'ın elinden çıkan ve şimdi Roma'daki San Pietro'in Vincoli[2] kilisesinde bulunan Musa'nın mermer heykelidir. Bilindiği üzere, Musa heykeli, sanatçının güçlü Papa Julius II [3] için dikmeyi düşündüğü devcileyin anıt kabrin bir parçasıydı.[4] Bu eserle ilgili olarak örneğin «çağdaş heykeltraşlığın bir tacıdır» gibi bir sözü[5] ne zaman okusam, kıvanç duyarım; çünkü şimdiye dek hiç bir heykel Musa heykeli kadar derinden etkilemiş değil beni. Kaç kez o çirkin Corso Cavour'un[6] dik merdivenlerini tırmanıp, kilisenin bulunduğu ıssız alana çıktım. Musa'nın küçümser ve kızgın bakışları karşısında tutunmaya çalıştım; bazan gözlerini üzerlerine

diktiği, hiç bir inanç tarafından alıkonamayan, beklemeye ve güvenmeye yanaşmayan, daha önce putların sağladığı illüzyona yeniden kavuşur kavuşmaz bayram yapan ayak takımı insanlar arasında ben kendim de varmışım gibi arkama bakmaksızın sıvışıp, kilisenin loşluğundan dışarı attım kendimi. Ama bu heykele neden bilmecemsi diyorum? Heykelin Musa'yı canlandırdığı, elinde kutsal yasaları içeren levhalarla Yahudilerin bu kanun koyucusunu anlattığı kuşkusuzdur. Bu kadarı kesinlikle bilinmekte, ama bundan ötesi karanlıklara gömülmüş saklı yatmaktadır. Daha geçenlerde (1912) sanat tarihçisi Max Sauerlandt şu sözleri söyleyebilmiştir: «Bu Pan[10] başlı Musa gibi hiç bir sanat eseri üzerinde birbirini böylesine tutmayan yargılar verilmiş değildir. Daha salt figürün tanımlanması, baştan aşağı çelişkilerle doludur...» Ben bu incelemede, hepsi beş yıl geride kalan ve çeşitli görüşleri kendisinde toplayan bir araştırıya dayanarak önce Musa figürüne bakışların ne gibi kesinsizlikleri içerdiğini ortaya koymaya çalışacağım; daha sonra, heykelin anlaşılması bakımından en önemli ve değerli öğenin bu görüşler arkasında saklı yattığını[11] kanıtlamak sanırım benim için bir güçlük doğurmayacaktır.

# I

Mikelanj, Musa heykelini oturur durumda yontmuştur; vücut ileriye yönelik, gür sakalla donatılmış baş ve gözler sola dönüktür; sağ ayak yere basmakta, topuk kısmından yukarı kalkık sol ayak ancak parmak uçlarıyla yere dokunmaktadır; levhaları tutan elin parmakları sakalla bir bağlantı içinde bulunmakta, sol el ise kucakta dinlenmektedir. Şimdilik daha ayrıntılı bir tanımlamaya gitmem, ilerde söyleyeceklerime tecavüz olur. Sanattan anlayanların heykele ilişkin tanımlamaları, bazan dikkati çekecek kadar yetersiz kalmaktadır. Anlaşılmayan şey, gerektiği gibi de algılanamamakta ya da yansıtılamamaktadır. H. Grimm [1900] sağ kolun kanun levhalarını tuttuğunu, sağ elin ise sakala gömüldüğünü belirtir. W. Lübke de aynı görüştedir: «Sağ el görkemle aşağılara dökülen sakala gömülmüştür...» Springer ise [1898] şöyle der: «Bir elini (sol) Musa vücuduna bastırmakta, öbür elini, sanki kendisi farketmeksizin, görkemle aşağılara uzanan sakalına gömmektedir.» C. Jutsi ise[1900]: «Nasıl heyecan içindeki uygar bir insan saatinin zinciriyle oynarsa, sağ elin parmakları da tıpkı onun gibi sakalla oynamaktadır», diye açıklar. Musanın sakalıyla oynadığını Müntz de [1895] belirtir. H. Thode (1908) sağ elin yere yaslanmış levhalar üzerinde sakin ve kararlı dinlendiğinden söz eder, Justi ve Boito'nun (1883) görüşüne katılmayarak, sağ elde heyecandan ileri gelen bir sakalla oynayış durumu görmez.

«Elin durumu, Titan Musa'nın başını yana çevirmeden sakalı kavradığı durumdur.»[12] Jakob Burkhardt [1927], ünlü sol elin gerçekte sakalı vücuda bastırmaktan öte bir şey yapmadığını ileri sürer.

Tanımlamalar birbirine uygunluk göstermediğine göre, hey-

keydeki ayrı ayrı çizgilere bakıştaki değişiklik bizi şaşırtmayacaktır.

Kanımca, Musa'nın yüz ifadesini, bu yüzde «öfke, acı ve küçümseme» karışımı gören, tehditkâr çatılmış kaşlarda gazabın, gözlerin bakışında acının, öne fırlamış alt dudak ve sarkık ağız köşelerinde bir aşağılamanın varlığını sezinleyen Thode'den [1908] daha iyi karakterize edemeyiz. Ama heykelin başka hayrankârları Musa'nın yüz ifadesine başka gözlerle bakmıştır kuşkusuz. Örneğin Dupaty bu konuda şöyle bir yargıya varır: **Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre â peine un esprit immense**[13]. Buna karşılık, Lübke (1863) şöyle der: «Başta üstün bir zekâ ifadedesini aramak boşuna çaba olacak, çatık kaşlı alında müthiş bir öfkenin dışavurumundan ve tüm heykeli saran dinamizmden başka bir şey saptanamayacaktır.» Yüz ifadesinin yorumunda Guillame'nin görüşü (1876 [98]) daha da değişiktir: Guillame çehrede bir heyecan eseri saptamaz, «yalnız mağrur bir sadelik, diri bir vakar, kaynağını inanç gücünden alan bir enerji bulur, Musa'nın bakışı geleceğe yöneliktir, kendi ırkının ilerde de varlığını sürdürdüğünü ve koyduğu yasaların kını ilerde de varlığını sürdürdüğünü ve koyduğu yasaların değişmeden kaldığını görür gibidir bu bakışıyla. Müntz de [1895] benzer bir açıdan yorumlar yüz ifadesini; bakışların insan soyunun geleceğinin çok ötelerine uzandığını ve Musa'nın yalnız kendisinde saklı tuttuğu sırlara yönelikliğini belirtir. Hattâ Steinmann [1899] daha ileri giderek Mikelanjın Musa'sının katı kanun koyucu kimliğinden sıyrıldığını, Yahova[14] gazabıyla dolu o korkunç günah düşmanı karakterini bundan böyle taşımadığını, Mikelanj'ın Musa'sına yaşlanma nedir bilmeyen bir kral-rahip[75] olarak, takdislerde ve kehânetlerde bulunup alnında ebediyet parıltısını taşıyan ve kavmine veda üzre bulunan bir kişi gözüyle bakılabileceğini açıklar. Bunun yanında, Mikelanj'ın Musa'sı kendilerine bir şey

söylemeyen ve bunu açıkyüreklilikle dışavuran kimseler de çıkmıştır. Örneğin **Quarterly Review** dergisinde [1858 (c. 103, 469)] bir sanat eleştirmeni şöyle yazar: **«There is an absence of meaning in the general conception, which precludes the idea of a self-sufficing whoee...»**[16]

Yine birçoklarının da Musa heykelinde hayranlık duyulacak bir taraf bulamaması, heykelin vücut yapılışındaki hoyratlığın ve başın hayvan başına benzerliğinin kusur diye öne sürülüşü insanı şaşırtmaktadır.

Üstadın taşa oyduğu yazı gerçekten çok mu belirsiz ve kaypaktır ki, bu kadar değişik yorumlara olanak vermektedir? Ancak, yorumda kesinliğe varılamamasını kolay aydınlatacak bir başka soru burada ortaya çıkmaktadır: Acaba Mikelanj yonttuğu Musa heykelinde **zamanüstü bir karakter ve bir ruh durumunu** vermeyi mi amaçlamış, yoksa Musa'yı yaşamının alabildiğine önemli bir anında yakalayıp seyirci önüne çıkarmak mı istemiştir? Sanat uzmanlarından bir çoğu sonuncu şık üzerinde karar kılmakta ve Mikelanj'ın bütün bir gelecek için taşa oyduğu âna ilişkin sahneyi de saptamaktadır. Ve bu sahne, Musa'nın kanun levhalarını Tanrı'dan alarak Tur-u Sina'dan indiği ve Yahudilerin kendi yokluğunda altın bir buzağı yapıp, çevresinde hora teperek sevinç çığlıkları attığına tanık olduğu andır. Bakışları işte bu manzaraya yöneliktir Musa'nın; bu manzaradır ki, yüz hatlarına yansıyan duyguların içinde doğmasına, dev yapılı kişinin hemen en güçlü bir eylem içine sürüklenmesine yol açmıştır. Mikelanj işte bu son duraksamayı, fırtınadan önce yaşanan bu sessizlik anını seçip heykelde dile getirmiştir; bir an sonra Musa fırlayarak -zaten sol ayağını yerden kaldırmıştır-, levhaları yere çalacak ve döneklere karşı duyduğu gazabı açığa vuracaktır.

Ancak bu yorumu paylaşanlar da, ayrıntılarda birbirinden değişik görüşler öne sürmektedir:

Örneğin Jak. Burkhardt [1927] şöyle söyler: «Kavminin altın buzağıya taptığını gören Musa'nın fırlayıp kalkmak istediği an heykele geçirilmiştir. Zorlu bir eyleme hazırlık, heykelde sesini duyurmaktadır; öyle bir eylem ki, figürdeki fizik gücün büyüklüğü düşünülürse, insanda korkulu bir bekleyiş havası uyandırır.» W. Lübke [1863] ise şöyle der: «Sanki Musa'nın çakmak çakmak gözleri o anda kavminin kepaze bir davranışa kalkıp, altın buzağıya tapındığını görür gibidir; o güçlü beden bu manzarayla işte öylesine sarsılmış bir izlenim bırakmaktadır. Dehşete kapılmış, harekete geçmeden kendisini bir süre daha geride tutabilmek için sağ elini görkemle aşağılara dökülen sakalına gömmüştür; ancak bir an sonra, daha bir acımasız ortalığı kasıp kavurmak için böyle bir sükûnet anını yaşar gibidir.»

Springer [1895] Lübke'nin bu görüşünü paylaşır, ancak ilerde de üzerinde duracağımız bir noktada ayrılır ondan: «İçi güç ve çabayla yanıp tutuşan Musa, yüreğindeki öfkeyi ancak zorlukla savaşarak alteder... Dolayısıyla, kafasında ister istemez dramatik bir sahne canlanan insan, altından buzağıya kavminin tapındığını görerek, fırlayıp yerinden kalkmaya davrandığı andaki haliyle Musa'nın taşa oyulduğu izlenimine kapılır. Ancak, sanatçının gerçek amacına pek uygun düşmemektedir bu izlenim; çünkü nihayet Musa'nın da anıt kabri süslemesi istenen oturur durumdaki öbür beş heykel gibi dekoratif rol oynaması düşünülmüştür; ama yine de adı geçen sanı, Musa figüründeki yaşam zenginliğini ve Musa'nın bir kişilik sahibi olduğunu ortaya koyan parlak bir kanıttır.»

Altın buzağı sahnesini pek kenimsemeyen bazı sanat uzmanları da, Musa'nın yerinden fırlayıp kalkmak ve eyleme geçmek üzere bulunduğu noktasında daha önce sürülmüş yorumları paylaşmaktadır.

Hermann Grimm [1900] şöyle der: «Bir yücelik sarmıştır Musa'nın varlığını; sanki gökyüzündeki yıldırımlar buyruğunda hazır bekliyormuş gibi bir bilinç, bir duygu bu varlıkta kendini açığa vurmaktadır; ancak bu yıldırımları üzerlerine yağdırmadan kendini tutmak ister, yokedeceği düşmanlarının ona saldırmaya yeltenmelerini bekler gibidir. Bir an sonra sıçrayıp kalkacakmışçasına yerinde oturmaktadır; başı gururla iki omuzundan yukarı kalkmış, sağ kolu kanun levhalarına yaslanmış, sağ elinin parmakları gür dalgalar halinde göğsüne dökülen sakalına gömülmüştür; açılmış burun kanatlarıyla solumaktadır; ağız öylesine oyulmuştur ki, dudaklarda sözcükler sanki titreşir gibidir.» Heaty Wilson, Musa'nın dikkatini bir şeyin kendi üzerine çektiğini, Musa'nın fırlayıp kalkmak üzere olduğunu, ama henüz bir duraksama anı yaşadığını belirtir; bakışlardaki öfke ve küçümseme karışımının ilerde yerini bir acımaya bırakabileceği izlenimine heykeli seyredenlerin kapıldığını söyler. Wölfflin [1899], **engellenmiş bir devinim**'den söz açar. Engelleyici neden olarak da Musa'nın kendi iradesini gösterir; bir atılımda bulunmadan, yani fırlayıp kalkmadan Musa'nın iradesiyle kendini eylemden alıkoyduğu son ânın heykelde dile getirildiğini belirtir.

C. Custi [1900] hepsinden derin gözlemlere başvurur ve yorumunu altından buzağının Musa tarafından gözlenmesi üzerine dayar; heykelde genellikle dikkatten kaçmış kimi ayrıntılarla kendi görüşü arasında ilişki kurar. Her iki kanun levhasının gerçekten dikkati çekici durumuna değinir, bunların taş zemin üzerine kayıp düşmek üzere bulunduğunu açıklar: Ya Musa içinde kötü sezgilerin depreştiğini ele veren bir yüz ifadesiyle gürültünün geldiği yöne bakmaktadır, ya da altın buzağıya tapınmanın dehşet verici görünümü bir darbe gibi üzerine inip onu serseme çevirmiş, tüm varlığı tiksinti ve acıyla sarsılarak olduğu yere çökmüştür. Kırk gün, kırk ge-

ce dağda kalmış, yani yorgun düşmüştür Karşılaşılan korkunç bir manzara, büyük bir belâ, bir cürüm, hattâ bir mutluluk bir anda algılanabilir gerçi; ama içyüzü, boyutları ve sonuçları bakımından pek kolay kavranamaz. Bir ân eserini yokedilmiş görmüştür Musa, kavmi onu umutsuzluğa düşürmüştür. İşte bu ân ruhunda başgösteren çalkantı, bilmeden yaptığı ufak devinimlerde kendini açığa vurur: Sağ elinde tuttuğu iki levha, kendilerini kurtararak taş zemin üzerine kayar, köşeleri üzerinde durur ve Musa da sağ koluyla onları gögsüne bastırır. Sağ el göğüs ve sakala uzanır; ancak, boyun sağa dönerken, sakalı sol tarafa çeker el; dolayısıyla sakal gibi bu zengin erkeksi süsteki simetriyi ortadan kaldırır. Uygar bir insan nasıl saatinin zincirleriyle oynarsa, elin parmakları da sanki sakalla oynuyor gibidir. Sol el ise, giysinin karnı örten parçası üzerine gömülmüştür (Tevrat'ta bağırsaklara duyguların doğduğu yer diye bakılır). Ama sol ayak geriye çekilip, sağ ayak ileriye atılmıştır; hemen fırlayıp kalkacak Musa, ruhsal güç duygudan iradeye sıçrayacak, sağ kol devinime geçecek, levhalar yere düşecek ve kanlar akıtılıp o yüz kızartıcı dönekliğin cezası kavme ödetilecektir... «Henüz eylemsel gerginliği ele veren bir an yaşanmamaktadır. Henüz ruhunda duyduğu acı Musa'nın elini kolunu bağlı tutmaktadır.» Fritz Knapp da (1906) bunun pek benzeri sayılacak bir görüşü öne sürer; ne var ki, C. Justi'nin açıklamasının giriş bölümüne daha önce yönelttiğimiz itiraza yer bırakmaz Knapp'ın sözleri; ayrıca C. Justi'nin levhaların durumuna şöyle bir değinip geçmesine karşılık, Fritz Knapp onları daha akla uygun bir biçimde ele alır ve aydınlığa kavuşturmaya çalışır: «Az önce Tanrısıyla bir tekbaşınalık içinde yaşayan Musa'nın dikkatini dünyevî sesler çeker kendine. Bir gürültü işitir. Raksedilip horo tepilmekte ve şarkılar söylenmektedir; bu onu daldığı düşten uyandırır. Gözlerini ve başını seslerin geldiği yana çevirir. Dehşet, öfke ve vahşi tutkular, tüm amansızlığıyla devcileyin bedenini

sarar hemen, Kanun levhaları ellerinden kaymaya başlar. Gazaba gelen Musa, dönek kavminin insan yığınları içine o gök gürlemesini andıran sözlerini kükremek için fırlayıp kalkar kalkmaz, levhalar yere düşecek ve kırılıp parçalanacaktır... Sanatçı işte alabildiğine gerginlik taşan bu ânı seçip, heykelinde dile getirmiştir...» Anlaşılıyor ki, Fritz Knapp, Musa heykelinde bir eylemsel hazırlığı vurgulamakta, kendini kaptırdığı aşırı öfkeden ötürü başlangıçta Musa'nın eylemsel bir tutukluk içine yuvarlandığı görüşünü benimsemeye yanaşmamaktadır.

Justi ve Knapp'ın yorumlarının enikonu çekici bir yanı bulunduğu kuşkusuzdur. Onlara bu çekiciliği kazandıran, adı geçen araştırıcıların Musa heykelinin yalnız bütünü üzerinde durmakla yetinmeyip, tek tek ayrıntılara kadar inmeleridir; bütün'ün etkisiyle çarpılıp kalan birçok sanat uzmanının gözünden kaçmış ayrıntılardır bunlar. Zaten ileriye çıkmış vücutta baş ve gözlerin kesinlikle yana çevrilişi, o yanda bir şeyin algılandığı ve algılanan şeyin sukûnet durumundaki Musa'nın dikkatini üzerine çektiği varsayımına pek uygun düşmektedir. Bir ayağın yerden kaldırılması, Musa'nın fırlayıp kalkmaya hazırlanmasından[20] başka türlü pek yorumlanamaz. Öte yandan, herhangi bir nesne gibi rasgele bir yere yerleştirilemeyecek son derece kutsal levhaların pek acayip konumlarını açıklayacak en güzel neden, kendilerini taşıyan kimsenin kapıldığı aşırı öfke dolayısıyla bunların elden kaydığı ve yere düşmek üzere bulunduğudur. Böylece, heykelin Musa'nın yaşamında yer alan önemli bir ânı canlandırdığını öğreniyor ve bu ânı gözden kaçırmak gibi bir tehlikeye düşmekten kendimizi kurtarmış oluyoruz.

Ancak, Thode'nin iki sözü, bulguladığımızı sandığımız gerçekleri gerisin geri çekip elimizden almaktadır. Thode, levhalarda kendisinin bir kayma durumu görmediğini, bunların yerlerinde sımsıkı durduğunu belirtir. Sağ elin, bir uçları ye-

re dayanmış levhalar üzerinde sakin ve sağlam dinlendiği kanısındadır. Biz de dikkatle bakınca, Thode'ye hiç duraksamaksızın hak vermekteyiz: Levhalar sıkıca yerleştirilmiştir ve bir kayma tehlikesi ortada görülmemektedir. Sağ el onları desteklemekte ya da onların kendileri sağ ele desteklik etmektedir. Thode'nin bu konuda söyledikleri, levhaların dikine konumunu açıklığa kavuşturamamakta, bu konumun gerek Justi'nin gerek daha başka araştırıcıların yorumunda bir değer taşımayacağını göstermektedir. [Thode, 1908, 205.] Thode'nin ikinci bir savı birincisinden daha kesin bir önem taşır. Şöyle der Thode: «Bu heykel, Papa Julius II'in kabrini süsleyecek altı heykelden biridir ve oturur durumda yapılmıştır. Bu savlardan ikisi de, Musa heykelinde Mikelanj'ın tarihsel bir ânı saptadığı varsayımıyla bağdaşmamaktadır. Oturur durumda birbirinin yanında yer alacak altı heykelin, birbirinden ayrı tipler (Vita acvita![21]) Vita contemplavita![22]) canlandırmasının istenmesi, tek tek tarihsel anların mermere geçirilmesini olanaksız kılmaktaydı. İkinci nokta, yani heykelin oturur durumda yapılması zorunluğu ise, Turu Sina'dan konaklama yerine iniş olayının karakteriyle çelişmektedir.

Thode'nin yukarıdaki itirazlarını benimsiyor, hattâ onlara daha da bir güç kazandıracağımızı sanıyoruz. Musa'nın diğer beş (daha sonraki bir plana göre üç) heykelle anıtın kaidesini süslemesi öngörülmüştür ve Musa'nın en yakın benzerinin de ancak bir Paulus[23] olması gerekirdi. Vita activa ve contemplativa'yı canlandıran öbür iki heykel için Lea ve Rahel[24] seçilmişti; bugün acınacak biçimde yıkıma uğramış anıtta hâlâ varlığını koruyan iki heykelin ikisi de ayakta yontulmuştur. Böyle bir heykel topluluğunda yer alışı, Musa figürünün hemen yerinden fırlayacak, yolu tutup gidecek ve tek başına gürültü koparacak izlenimi uyandırdığı varsayımını olanaksız kılmaktadır. Bir kez öbür figürler böylesine ger-

gin bir eylem hazırlığı içinde verilmediğine göre —hani onlara bu açıdan bakılması pek akıl almayacak bir şeydir—, topluluk içinden özellikle bir heykelin yerini ve arkadaşlarını bırakacağı, yani anıtın bütününde kendisi için belirlenen ödevi üstlenmekten kaçacağı izleniminin bizde uyandırılması hiç de uygun düşmezdi. Bu, ancak alabildiğine zorlamayla büyük sanatçıdan bekleyebileceğimiz bir tutarsızlık anlamına gelecek, heykel grubunda böylesine başını alıp gidecek bir figürün bulunuşu, tüm anıtın uyandırması istenen havayla düpedüz bağdaşmaz bir durum gösterecekti.

Demek oluyor ki, Musa figürünün yerinden fırlayıp kalkmayı düşündüğü ileri sürülemez. Onun da öbür figürlerin yanı sıra, Mikelanj'ın yapmayı planlayıp, sonradan vazgeçtiği Papa'nın heykeli gibi yüce bir sükûnet içinde bulunması gerekir. Ancak o zaman da, heykele geçirilmiş haliyle Musa'ya, Tur-u Sina'dan inip kavmini doğru yoldan sapmış bulan ve yanında getirdiği kutsal levhaları atarak onların kırılıp parçalanmasına yol açan gazap dolu bir adam gözüyle bakılamaz. Ve gerçekten, San Pietro in Vincoli'ye bir vakit yaptığım ziyaretlerde heykel karşısına oturup, Musa'nın yerden kaldırılmış ayağı üzerinde yaylanıp fırlayacağını, levhaları elinden kaldırıp atacağını ve ruhundaki öfkeyi dışa vuracağını göreceğim diye bekleyişlerimi ve bu bekleyişlerin beni uğrattığı hayal kırıklıklarını anımsıyorum. Umduğum hiçbir vakit gerçekleşmemiş, tersine taştan figür karşımda giderek daha da katılaşıp, hekelden nerdeyse insanı bunaltan kutsal bir sessizlik yavaş yavaş çevreye yayılmış, ben de ister istemez karşımda hep değişmeden kalacak bir varlığın canlandırıldığını, mermere oyulan Musa'nın dünya durdukça oracıkta öylece oturup kalacağını ve bir gazap ifadesini hep yüzünde taşıyacağını sezmiştim.

Heykelin altın buzağı karşısında duyulan öfkenin dışa vurulmasından bir an öncesini canlandırdığı yorumundan el çeker-

sek, Musa'da bir karakter tablosunu çizilmiş gören yorumlardan birini benimsemek hiç de güçlük doğurmayacak, Thode'nin keyfilikten en çok arınık bir özellik taşıyan ve figürdeki devinimlerin nedenlerini çözümlemeye dayanan yorumu, bizi yadırgatmayacaktır: «Öbür heykellerindeki gibi bu heykelde de Mikelanj'ın amacı, bir karakter tipini mermere oymaktı. Musa heykeliyle Mikelanj, Tanrının kendisine verdiği yasa koyuculuk görevinin bilincinde olup, kavminin anlayışsız direnişiyle karşılaşan ateşli bir önder tablosunu mermere işlemiştir. Böylesine bir eylem adamını karakterize edebilmek için, istemsel (iradî) enerjiyi açığa vurmaktan başka yol bulunmuyordu; bu da başın çevrilişinde, kasların gerilmesinde ve sol ayağın durumunda kendini dışa vuran ve görünürdeki sükûneti delip geçen bir devinimi gözönüne sermek demekti. Sözü edilen dışavurumlar da, bizim bir Medici kilisesi Guilano'nun **vir activitus**'unda gözlemlediğimiz dışavurumların aynıydı. Bu karakteristik özellikler, insanlığa yeni bir biçim veren böyle bir dehanın Genel karşısında içine düştüğü çatışmaya başvurularak daha bir derinliğe kavuşturulmaktadır; öfke, küçümseme, acı duyguları tipik bir dışavurum sağlamaktadır kendine. Böyle bir dışavuruma başvurulmaksızın böylesine üstün bir insan göz önüne serilemezdi. Mikelanj, tarihsel bir tablo değil, diretici ve azgın bir dünyaya söz geçiren yenilmez enerjiyle dolu bir karakter tipi yaratmış, bunun için Tevrat'taki Musa'ya ilişkin betimlemelere, kendi iç yaşantılarına, Papa Julius'un kişiliğinin üzerinde bıraktığı izlenimlere ve kiliseye karşı savaşan Savonarola'daki[25] kimi savaşçıl özelliklere başvurmuştur.» (1908, 206.)

Heykelin etkileme gücündeki başlıca sırrın, Musa'nın içindeki çalkantıyla onun dış görünümünü eğemenliği altında bulundıran sükûn arasındaki karşıtlıkta saklı yattığına ilişkin Knackfuss'un söylediklerinde de (1900, 69), Thode'nin savlarına bir yakınlık saptayabiliriz.

Thode'nin açıklamasına karşı bir diyeceğim yok; ancak, bu sözlerde arayıp da bulamadığım bir şeyler sezer gibiyim. Kimbilir, belki kahramanın içinde bulunduğu ruh durumuyla, dışta kendini açığa vuran «görünürdeki sükûnet» ve «içteki çalkantı» karşıtlığı arasında daha köklü bir bağlantının kurulamayışıdır bu eksiklik.

## II

Daha psikanalizle uğraşmaya başlamamdan çok önce, ilk yazıları 1874 ilâ 1876 yılları arasında Almanca yayınlanan İvan Lermolieff adındaki bir Rus sanat uzmanının Avrupa resim galerilerinde devrim yaptığını, kimi resimlerin şu ya da bu ressama maledilişleri konusunda birçok yanılgıları ortaya çıkardığını, kopyaları asıllarından ayırmada tutulacak yolu kesinlikle saptadığını ve uğraşıları sonucu, sahipsiz kalmış birçok resimlerden kalkarak yeni birçok ressamlar keşfettiğini duymuştum. Bunun için uygulanmasını önerdiği teknik, bir resmin bütün olarak bırakacağı izlenime ve pek belirgin özelliklerine bakılması, dikkatin daha çok karakteristik önem taşıyan ikincil (tâli) ayrıntılara yöneltilmesiydi. Örneğin tırnaklar, kulak memeleri, başı çevreleyen ermişlik halesi ve diğer gözden kaçmış nesneler bu tür ayrıntılardandı; çünkü resmi kopya eden söz konusu ayrıntılara öykünmekte pek titiz davranmıyor, oysa her sanatçı onları kendine özgü bir biçimde resme geçiriyordu. Günlerden bir gün, Rusça takma ad İvan Lermolieff'in gerisinde Morelli diye bir İtalyan hekiminin saklı yattığını öğrenince, enikonu ilgilendim konuyla. 1891'de İtalya'da bir senatörken dünyaya gözlerini yummuştu Morelli. Kanımca, psikanaliz tekniğine pek akraba bir teknikle çalışmıştı. Çünkü psikanaliz tekniği de, pek değer verilmeyen ya da dikkate alınmayan özelliklerin, âdeta «refuse» diye nitelendirilecek döküntülerin gözlemlenmesinden yola koyularak, saklı birtakım gerçekleri ele geçirmeye çalışır.

Musa heykelinin iki yerinde ise, şimdiye kadar dikkate alınmak şöyle dursun, doğru dürüst tanımı bile yapılmamış ayrıntılara rastlamaktayız. Bunlar sağ elin ve iki levhanın konumuyla ilgilidir. Denebilir ki el, kendine pek özgü, zorlamalı, açıklamayı gerektirir biçimde, kanun levhalarıyla

öfkeye kapılmış Musa'nın sakalı arasında aracılık yapar. Sağ elin parmaklarının sakala gömüldüğü, sakalın telleriyle oynadığı, serçe parmağın kenar kısmıyla da levhalara yaslandığı söylenmiştir. Ancak, öyle görülüyor ki, gerçeğe uygun düşmemektedir bu. Dolayısıyla, sağ eldeki parmakların ne yaptığını daha titiz gözden geçirmek ve parmakların kendisiyle ilişki kurduğu gür sakalı daha eksiksiz tanımlamak zahmete değer bir çaba olacaktır.

Girişilecek böyle bir çabanın ortaya koyacağı gibi, elin başparmağı saklı tutulmuştur. İşaret parmağı, yalnız bu parmak sakalla gerçek bir ilişki içindedir; yumuşak sakalın o kadar içlerine gömülmektedir ki, sakal parmağm altında ve üst yukarısında, baş ve karın doğrultusunda kabararak normal sınırının çok dışına taşmaktadır. Öbür üç parmak, küçük eklemlerden kaynağını alan bir bükülüşle döşe yaslanmakta, en sağdaki sakal örgüsü bu üç parmak üzerinden aşıp ileriye geçmekte, bu parmaklara şöylece dokunmakta, üç parmak sakalın dokunuşundan kendini âdeta kaçırmaktadır. Bu bakımdan, sağ elin sakalla oynadığı, ya da sakala derinlemesine gömüldüğü söylenemez. Doğru olan tek şey, işaret parmağının sakalın bir bölümüne bastırdığı ve bu bölümde derin bir yol açtığıdır. Musa'nın bir tek parmakla sakalına bastırışı, kuşkusuz yadırgatıcı ve güç anlaşılır bir jesttir. Musa'nın büyük hayranlıklara konu edilmiş sakalı yanaklarından, üst dudağından ve çenesinden bir yığın örgü oluşturarak aşağılara dökülmekte, izlediği yollar bakımından örgüler birbirinden ayırt edilebilmektedir. Yanaktan kalkan en sağdaki sakal örgülerinden biri, sakala bastıran işaret parmağına doğru yürümekte, parmağın kenarınca yolundan alıkonulmaktadır. Bu sakal örgüsünün işaret parmağıyla gizli tutulmuş başparmak arasından geçerek aşağılara uzandığı varsayımını benimseyebiliriz. Sağ kenarındaki sakal örgüsünü karşılayan sol kenardaki örgü âdeta hiç bir engelle karşılaşmaksızın göğsün ta aşağılarına kadar inmektedir. Bu en uç sakal ör-

güsünden sakalın ortasına kadar kalın sakal kitlesi, içe doğru, alabildiğine dikkati çekici bir yazgıyla karşılaşmaktadır: Başım sola çevrilişini izleyecek durumda değildir bu kitle; dolayısıyla ister istemez yumuşacık kabararak bir yay çizmiş, dantel parçası gibi bir görünüm kazanmış ve sağ içteki sakal kitlelerinin üzerine kapanmıştır. Solda orta çizgiden ayrılan ve sol sakal yarımının ana bölümünü oluşturan bu kitlenin daha ileriye uzanması, işaret parmağının direnciyle önlenmiştir. Baş sola doğru kesin bir dönüş yapmasına rağmen, sakal, ana bölümüyle sağa savrulmuş, sağ işaret parmağının sakala bastırdığı yerde sakal örgülerinden bir anafor oluşmuştur; bu noktada soldan gelen sakal örgüleri sağdakileri örtmekte, her iki guruptaki örgüler ise güçlü işaret parmağınca baskı altında tutulmaktadır. Ancak daha ilerde doğrultusundan saptırılınca sakal örgüleri dikey bir yol izleyerek aşağılara inmekte, kucakta dinlenen açık sol el tarafından karşılanmaktadır.

Benim bu tanımlamamın kesin bir açıklık taşıdığını ileri sürmek gibi bir yanılgıya düşmek istemem; kimbilir, belki Mikelanj'ın kendisi sakalındaki düğümün çözümünü gerçekten bizim için zor bir duruma sokmuştur. Ama tüm kuşkuların üstünde bir gerçek varsa, sağ eldeki işaret parmağının baskısının en başta sol sakal yarımının örgüleriyle ilgili bulunduğu ve sakalın sağ yarımı üzerinden aşan bu etkileme sonucu sol sakal yarımını baş ve gözlerin sola çevrilişine katılmaktan alıkoyduğudur. Ancak, böyle bir düzenlemenin ne gibi bir anlam taşıdığı, varlığını hangi nedenlere borçlu olduğu sorulabilir. Başını ve bakışlarını sola çeviren Musa'yı yukardan dökülen sakal örgüsünü sıvazlayarak sağda tutmaya götüren amaç, gerçekten heykeldeki hatları kollayış ve mekân kaygusu ise, söz konusu amacın bir parmağın bastırışıyla gerçekleştirilmek istenmesi pek tuaf ve yersiz görünmektedir. Sakalı şu ya da bu nedenle sağa ya da sola kayan kim vardır

ki, bir parmağıyla bastırarak sakalın bir yarımını öbür yarımı üzerinde tutmak düşüncesine kapılsın? Ama belki gerçekte pek önemsiz bu özellikler bir anlam taşımamakta, bizlerde sanatçının hiç umursamadığı şeyler üzerinde kafa patlatmaktayız.

Ama biz yine de bu ayrıntıların bir anlam taşıdığını varsayarak incelememizi sürdüreceğiz. Bu durumda bir tek çözüm yolu kalıyor ki, tüm güçlükleri ortadan kaldıracak ve bizleri yeni bir anlamın sezgisine ulaştıracaktır. Musa figüründe soldaki sakal örgüleri sağ işaret parmağının baskısı altında bulunuyorsa, belki sağ elle sol sakal yarımı arasında bir an öncesi varolmuş çok daha sıkı bir ilişkinin kalıntısıdır bu. Belki bir an öncesi sağ el sakalı çok daha enerjik bir atılımla kavrayarak ta sol uca kadar ilerlemiş, sonra gerisin geri çekilip heykelde gördüğümüz durumu almış, ancak sakalın bir bölümü de bu arada elle beraber gelmiştir ve bir an öncesinde kalan devinime şimdi bir kanıt oluşturmaktadır. Sakalın yaptığı dantel de işte bu sağ elin geride bıraktığı yolu gösteren bir izdir.

Böylece sağ elin ileriye doğru bir devinimin arkasından geriye dönüp heykelde görülen durumu aldığını çıkarmış bulunuyoruz.

Bu varsayımı benimsememiz, bizi ister istemez bir başka varsayımı da benimsemeye zorlamaktadır. Hayal gücümüz, sakaldaki izin varlığını kanıtladığı az öncesinde kalmış devinimi içeren olayı bütünlemekte, sükûnet durumundaki Musa'nın kavminin gürültüsü ve altından buzağının manzarasıyla irkildiği görüşünü kolaylıkla benimsemeye götürmektedir bizi. Olaydan önce Musa, gür sakalı aşağılara dökülerek ve başı ileriye dönük, sessiz sakin oturuyordu. Ansızın bir gürültü geldi kulağına; başını ve gözlerini sükûnet durumunu bozan seslerin geldiği yöne çevirdi, adı geçen manzarayla

karşılaşıp işin içyüzünü kavradı. Birden öfke ve gazaba kaptırdı kendini; fırlayıp kalkmak, suçluları cezalandırmak, onları kahretmek isteğini duydu. Henüz gerçek objesinden uzakta bulunan gazap duygusu jest olarak Musa'nın kendi vucuduna yöneldi. Eyleme geçmeye hazırlanmış sabırsız el ileri uzanarak başın dönüşünü izleyen sakala gömüldü; parmaklar yumuldu, başparmak ve avuç demir bir pençe gibi sıkmaya başladı sakalı; Mikelanj'ın öbür yontularını anımsatan bir güç ve şiddetin dışa vurumuydu bu. Ama derken nasıl ve niçin'ini henüz bilmediğimiz bir değişiklik başgösterdi, ileri doğru uzanıp sakala gömülen el hemen geriye çekildi, sakalı yine serbest bıraktı; geriye alınan el, sakalın sol başından bir bölümü de sağa doğru sürükleyip getirdi beraberinde; soldan gelen sakal telleri ise işaret parmağının baskısıyla sakalın sağ bölümü üzerinde tutulup alıkonuldu. Ancak bir öncekinden kalkılarak anlaşılabilecek yeni durum da böylece heykele geçirildi.

Artık düşüncelerimizi toparlamanın zamanı gelmiş bulunuyor. Benimsediğimiz varsayıma göre, sağ el ilkin sakalın dışındaydı, sonra pek büyük bir heyecanın dürtüsüyle sola uzanıp sakalı kavradı, derken yine geriye çekildi, ama bu arada sakalın bir bölümünü de kendisiyle sürükleyip getirdi. Böyle bir varsayımla, sağ ele karşı, sanki bu eli istediğimiz gibi kullanabilirmişiz gibi davrandığımızı söylemeliyiz. Ancak, yapabilir miyiz böyle bir şeyi? Çünkü, serbest midir bu el? Kutsal levhaları tutmak ya da taşımak gibi bir görev yüklenmiş değil midir? Üstlendiği önemli görev, onun küçük çapta gezilere çıkmasını yasaklamıyor mu? Hem güçlü bir nedene karşı koyamayacak başlangıçtaki durumundan ayrıldıktan sonra, niçin gerisin geri dönüp eski yerini alıyor? Gerçekten çözümlenmesi gereken yeni ve güç sorunlardır bunlar. Sağ elin levhaların hizmetinde bulunduğu kuşkusuzdur. Öte yandan, ileri doğru hareket etmişken, sağ eli yine



*Mikelanj, Musa heykeli*



*Mikelanj, Musa heykelinin bir ayrıntısı*

geri dönmeye zorlayan bir nedenin de eksikliği hissedilmektedir heykelde. Peki, ya her iki güçlük birbirini çözüme kavuşturur ve ancak bunun sonucu boşluklara yer vermeyen akla yatkın bir süreç tüm çizgileriyle belirip ortaya çıkarsa? Ya özellikle levhalarda geçen bir olay, eldeki devinimleri açıklığa kavuşturursa?

Levhaları biraz titiz incelersek, şimdiye kadar üzerinde durulmadan geçilmiş kimi noktaların varlığını saptayabiliriz. Elin levhalara yaslandığı, daha doğrusu levhaları desteklediğini önceden belirtmiştik. Ayrıca, birbirine bitiştirilmiş dikdörtgen levhaların bir köşeleriyle yere dayandığı açıkça görülür heykelde. Daha bir yakından bakınca, levhaların alt kenarlarının öne doğru çapraz inen üst kenarlardan bir başka türlü yapıldığını anlarız. Üst kenar bir doğru çizgi izlemekte, oysa alt kenarın ön kısmında boynuzu andıran bir çıkıntı seçilmektedir; özellikle bu çıkıntı, Musa'nın oturduğu taş zeminle levhaların bağlantısını sağlar. Viyana Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki alçıdan büyük bir kopyada tümüyle yanlış verilen bu ayrıntı, ne gibi bir anlam taşımaktadır? Üzerindeki yazıya dikkat edersek, levhaların üst kenarlarının bu boynuzlarla belirlendiği kuşkusuzdur. Ancak, bu gibi dikdörtgen levhaların üst kenarları genel olarak bir bombe ya da bir çıkıntıyla donatılır. Buradan anlaşılıyor ki, levhalar baş aşağı durmaktadır. Oysa bu, kutsal nesnelere karşı yadırgatıcı bir davranıştır. Levhalar tepe üstü oturtulmuştur, âdeta bir uçları üzerinde denge durumunda tutulmaktadır. Ne gibi bir biçim kaygusu levhaların bu durumda yontulmasına yol açmıştır acaba? Yoksa bu da, sanatçının hiç üzerinde durmadığı ayrıntılardan biri midir?

Levhaların daha önceki bir devinim sonucu söz konusu durumu aldığı, devinimin de sağ elin yer değiştirmesinden ileri geldiği ve eli gerisingeri dönmeye zorladığı gibi bir düşünce

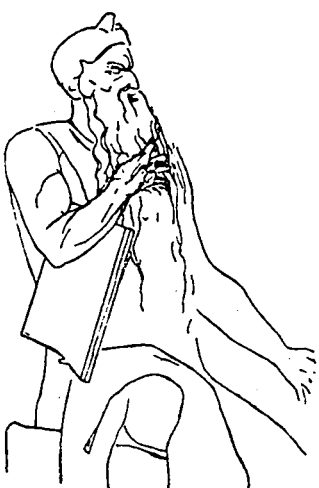
akla gelebilir. Bu düşünceden yola koyularak el ve levhalardaki devinimler arasında şöyle bir ilişkinin varlığını saptayabiliriz: Başlangıçta Musa sükûnet halinde oturuyordu, levhalar sağ koltuğunda dikine bir durumda bulunmaktaydı. Sağ el levhaları alt kenarından kavramıştı ve boynuz biçimindeki çıkıntıyı bir tutamak noktası diye kullanıyordu. Levhaların neden tersine çevrildiğini, onları taşımada bu yoldan sağlanacak kolaylık dolaysız bize açıklanmaktadır. Derken sükûnetin gürültüyle bozulduğu an gelip çatar; Musa başını çevirmiş, karşısında daha önce adı geçen sahneyi görmüş, ayağa fırlayıp kalkmasını sağlayacak bir pozisyon almış, eli levhaları bırakarak sol yukarıya uzanıp sakala gömülmüş, âdeta duyulan öfke sakaldan çıkarılmak istenmiştir. Bu durumda levhalar kola emanet edilmiş, kol da onları döş üzerine bastırmaya çalışmıştır. Ancak, levhalar sıkıca kavranamamış bu yoldan ön aşağı koymaya başlamış, üst kenarlar yatay durumunu yitirerek tersine çevrilmiş, desteğini yitiren alt kenarlar ise ön uçlarıyla taş zemine yaklaşmıştır. Aradan bir an geçmeye görsün, levhalar yeni ele geçirdikleri destek noktasının çevresinde bir dönüş yapacak, daha önce üst kenarları oluşturmuş alt kenarlarıyla yere düşecek ve parçalanacaktır. **İşte bunu önlemek için** sağ el sakalı bırakarak gerisin geri eski yerine kaymış, ama sakalın bir bölümünü de istemeden kendisiyle çekip götürmüş, son anda levhaları yakalamış, bundan böyle üst kenara dönüşen alt kenarlardan onlara desteklik yapmaya başlamıştır. Sakalın ve yalnız bir köşeleri üzerine dikilen iki levhanın durumu böylece elin hızlı devinimine ve bunun haklı olarak yol açtığı sonuçlara dayanılarak açıklanabilmektedir. Bir an öncesinde kalan devinimin izleri ortadan silinmek istenirse, levhaların üst ön köşesini kaldırıp yine heykel düzeyine oturtmak gerekecektir ki, ön alt köşe (boynuzsu çıkıntıyla) zeminden uzaklaşıp bundan böyle yatay durumu almış levhaları alttan tutabilsin. Ben, bu tanımlamamı somut yoldan ortaya koyabilmek



Kroki D



Kroki 1



Kroki 2



Kroki 3

için bir ressama üç kroki çizdirdim. Üçüncü kroki, heykeli bugün bizim gördüğümüz durumuyla vermektedir. Yorumuma temel aldığım ön evreleri veren ilk iki krokiden birincisi, Musa'yı sükûnet durumunda göstermekte, ötekisi alabildiğine büyük gerginlik anını, fırlayıp kalkma hazırlığını, elin levhalardan çekilişini ve levhaların aşağı kaymaya başlamasını anlatmaktadır. Kendisine başvurduğum ressam tarafından yapılan iki krokinin, eski sanat uzmanlarının doğruluktan uzak görüşlerine saygınlık kazandırdığı gözden kaçacak gibi değildir. Mikelanj'ın Condivi adında bir çağdaşı şöyle demişti: "Hebreerlerin önderi ve yol göstericisi Musa düşüncelere dalmış bir bilge kişi gibi oturmakta, **sağ elinin altında kannn levhalarını tutmakta**, sol eliyle yorgun ve tasalara gömülmüş bir kimse gibi çenesini alttan desteklemektedir ." Ancak, Mikelanj'ın heykelinde böyle bir şey saptanacak gibi değildir; ama yorum ilk krokinin temelindeki varsayımla âdeta çakışmaktadır. W. Lübke de diğer gözlemciler gibi şöyle yazar: «Bir sarsıntı geçirerek sağ elini bir görkemle yukardan aşağı dökülen sakalına gömmüştür... " Ne var ki, heykeldeki durum dikkate alınırsa doğru yanı yoktur bu sözlerin; ancak ikinci krokiye uygun düşmektedir. Daha önce belirtiğimiz gibi Justi ve Knapp, levhaların kayma durumunda bulunduğunu ve düşüp kırılma tehlikesi içinde yüzdüğünü açıklamıştır. Ama Thode, sağ elin levhaları sıkıca tuttuğunu kanıtlayarak bu uzmanların yanıldığını göstermiştir; ne var ki, Justi ile Knapp'ın yorumları, heykelin kendisini değil, bizim orta evreyi canlandıran krokiyi temel alsaydı, bir yanılgının sözü edilemezdi kuşkusuz. Dolayısıyla, denebilir ki, sanki adı geçen uzmanlar Musa heykelinin yüz ifadesini bir kenara itmiş, kendileri de farkında olmaksızın heykeldeki devinimsel öğeleri çözümlemeye girişmiş, bizim daha bilinçli ve daha ayrıntılı yoldan saptadığımız gerçeklere ulaşmıştır.

## III

Sanırım, şimdiye dek sürdürdüğümüz çabaların yemişlerini toplama zamanı gelmiştir. Heykelin etkisinde kalan pek çok kişinin, heykelde kavminin doğru yoldan saptığını ve bir put yapıp çevresinde horo teptiğini gören Musa'daki tepkinin dile getirildiği gibi bir yorumu benimsediklerini daha önce belirtmiş, ancak bu yorumdan el çekilmesi gerektiğini de öne sürmüştük; çünkü yorum Musa'nın bir an sonra yerinden fırlayacağı, levhaları kırıp atacağı, dönek kavminden öç almaya girişeceği gibi bir sanıyı içermekte, oysa bu sanı, heykelin papa Julius II'nin kabrini süsleyecek anıtın bir parçasını oluşturacağı ve diğer üç ya da beş oturur durumdaki heykelin yanında yer alacağı düşüncesiyle çelişmekteydi. Ancak, şimdi daha önce vazgeçmek gerektiğini söylediğimiz yorumu yine benimseyebiliriz; çünkü, bizim anladığımız kadar, heykeldeki Musa yerinden fırlayıp kalkmayacak ve levhaları elinden kaldırıp atmayacaktır. Musa'da gözlemlediğimiz, bir eyleme hazırlık değil, geçmişe karışmış bir olayın kalıntısıdır. Bir an kendini gazaba kaptıran Musa, elindeki levhaları unutup yerinden fırlayacak ve dönekliğe sapanlardan öç alacak olmuş, ama derken içindeki ayartıyı yenmiştir; bundan böyle, öfkesini dizginlemiş durumda, yüreğinde küçümsemeyle karışık bir acı, oturup kalacaktır yerinde. Elindeki levhaları da kaldırıp atmayacak, levhalar taşlar üzerinde kırılıp dökülmeyecektir; çünkü zaten bu levhalar içindir ki, Musa öfkesinin önüne geçmiş, onları kurtarmak için kızgınlığını açığa vurmamıştır. Ne varki, kendini bir an gazaba kaptırışı, levhaları gerektiği gibi kollayamamasına, elini ister istemez onlardan çekmesine yol açmıştır. Dolayısıyla, levhalar aşağı kaymaya başlamış, yere düşerek kırılıp parçalanma tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir. Bu durum, Musa için bir uyarı oluşturmuş, ona görevini anım-

satmış ve içinde depreşen gazap duygusuna doyum sağlamaktan onu alıkoymuştur. Musa, geriye çektiği eliyle kaymakta bulunan levhaları yakalayıp kurtarmış, onların düşmesini önlemiştir. Ve söz konusu durumunu korumuş ilerde, Mikelanj da Musa'yı bu durumda kabrin bekçilerinden biri olarak heykele geçirmiştir.

Musa heykelinde yukardan aşağı üç ayrı evrenin varlığı gözlemlenir. Yüzün mimiklerinde o anda Musa'nın ruhuna eğemen duygular açığa vurur kendini, heykelin orta yerinde baskı altına alınmış öfkenin belirtileri seçilir, sanki kendini tutma süreci yukardan başlayıp aşağılara doğru yürümüş gibi amaçlanan eyleme hazırlık durumunu hâlâ sürdürür ayak. Şimdiye dek sözünü etmediğimiz sol kolu da yorumumuzda gerekli yere oturtmak gerekiyor. Yumuşak bir jestle kucağa konmuş sol el, yukardan dökülen sakalı alt ucundan âdeta sıvazlayarak tutmaktadır. Sol eldeki bu yumuşaklık, sanki bir an önce sağ elin sakalı kavrayışındaki hoyratlığı gidermek ister gibi bir izlenim uyandırır.

Ancak burada, tanımladığımız Musa figürüne, Tevrat'ta gerçekten gazaba gelerek levhaları elinden kaldırıp atan ve onların kırılıp parçalanmasına yol açan Musa gözüyle bakılamayacağı gibi bir itiraz tarafımıza yöneltilecek, heykeldeki Musa'nın Mikelaj'ın duygularından çıkmış apayrı bir Musa sayılması gerekeceği, sanatçının Tevratta bir düzeltme işlemine kalkıştığı ve Musa gibi tanrısal kişinin karakterinde bir takım bozmacalara giriştiği söylenecektir. Peki ama, kutsal nesne ve kişilere küfür anlamına gelebilecek böyle bir davranışı Mikelanj'dan bekleyebilir miyiz?

Tevrat'ta altın buzağı sahnesinde Musa'nın davranışı şöyle anlatılır: (bu yerleri Luther'in çevirisinden vermek gibi bir anakronizm'e saptığımdan ötürü okuyuculardan özür dilerim): (II Kitap, bölüm 32) 7) Ama Rab Musa'ya dedi ki: «Haydi

git, in dağdan aşağı, çünkü Mısır elinden çıkardığın kavmin işleri berbat etti. 8) Kendilerine izlemelerini buyurduğum yoldan çabuk saptılar. Madenden bir buzağı döküp ona tapmaya koyuldular, ona sunaklar sundular ve işte İsrail oğulları, seni Mısır'dan çıkaran tanrı budur dediler. 9) Ve Rab Musa'ya şöyle söyledi: Görüyorum ki bu kavim dik kafalıdır. 10) Bırak onlara gazabımı göstereyim, onları ortadan kaldırayım ve seni sonradan bir büyük kavim yapayım. 11) Ama Musa Rabbine yalvardı ve dedi ki: Yarabbi, ne diye olu kudretin ve güçlü elinle Mısır'dan çıkardığın bir kavmi gazabına kurban etmeyi düşünürsün?... 14) Rab bu sözler üzerine Musa'nın kavmini helâk etmeye niyetlendiği için pişmanlık duydu. 15) Musa dönüp dağdan indi, elinde Tanrı'yla konuştuğuna kanıt olarak iki levha vardı ve bu levhaların yüzü de yazılıydı. 16) Ve levhaları Rabbin kendisi yapmış, üzerine yazıları kendisi yazmıştı. 17) Halkın bağrışmasını ve sevinç çığlıklarını işiten Yoşua, Musa'ya dedi ki: Konak yerinden sanki döğüş ederlermiş gibi sesler geliyor. 18.) Musa şöyle cevap verdi: Bu bir döğüşte yenen ve yenilenlerin bağrışmasına benzemiyor. Bir zafer sonrasındaki raks ve horo tepmelerini andıran sesler işitiyorum. 19.) Ama Musa konak yerine yaklaşıp buzağıyı ve onun çevresinde horo tepenleri görünce gazaba kapıldı, elinden levhaları kaldırıp attı yere, onları dağın eteğinde kırıp parçaladı. 20) Sonra kavminin yaptığı buzağıyı alarak ateşte eritti, toza dönüştürdü ve tozu alıp suya kattı ve suyu İsraili Oğullarına içirdi.... 30) Sabahleyin kavmine dedi ki: Büyük bir günah işlediniz; Rabb'in yanına çıkayım da yalvarayım, belki sizi bağışlar. 31) Musa yeniden Rabb'in yanma geldi ve onunla şöyle konuştu: Kavmimden olanlar büyük bir günah işledi yarabbi, kendilerine altından putlar yaptı. 32) Bağışla onların günahlarını; bunu yapmazsan, yazdığın kitaptan beni de çıkar. 33) Ama Rab Musa'ya dedi ki: Nasıl? Ben, yalnız bana karşı suç işleyeni kitabımdan çıkarırım. 34) Şimdi git de kavmini alıp söyleyeceğim ye-

re götür. Unutma, meleğim senin önünden yürüyecek. Zamanı gelince, suç işleyenlere işledikleri suçun kefaretini ödeteceğim. 35) Böylece altından buzağıyı yaptığı için, Rab, Musa kavmini cezalandırdı; ama buzağıyı Harun yapmıştı.

Modern Tevrat incelemeleri, yukarıya çıkardığımız yerlerin çeşitli kaynaklardan beceriksiz devşirilip bir araya getirildiğini ele veren bir takım belirtiler saptamıştır. Bap. 8'de Rab Musa'ya kavminin dininden döndüğünü ve kendilerine buzağıdan bir put yaptığını bildirir. Bunun üzerine Musa günahkârları bağışlaması için yalvarır. Ama Bap. 18'de Yuşa ile konuşurken Musa bundan habersiz gibidir, puta tapınma sahnesini görünce birden gazaba kapılır (Bap. 19). Bap. 14'te günahkâr kavmini Allaha bağışlatmıştır, ama 31. ve bunu izleyen baplarda böyle bir bağışlamayı Tanrı'dan koparmak için yeniden dağa çıkar. Rabbine kavminin doğru yoldan saptığını açıklar ve kavmine yönelteceği cezayı erteleyeceğine ilişkin bir güvence koparır ondan. Bap 35'de ise kavmin Tanrı tarafından cezalandırıldığı ima edilir, ancak cezanın içyüzü belirtilmez; oysa bap 20'den 30'a kadar Musa'nın kendisinin bir cezalandırmasından söz açılır. Bilindiği üzere, Tevratta İsrail oğullarının Mısır'dan çıkışını anlatan tarihsel bölümlerdeki tutarsızlık ve çelişkiler daha belirgindir. Rönesans insanları için Tevrat metnine karşı böyle eleştirisel bir tutum takınmak elbet söz konusu değildi; bu dönemin insanları Tevrat'a ister istemez tutarlı bir metin gözüyle bakmak zorundaydı. Bu yüzden özellikle plastik sanatlarla uğraşanlar için Tevrat sağlam bir kaynak oluşturamıyordu. Tevrat'ta Musa, kavminin kendi gösterdiği yoldan sapıp puta taptığını öğrenir. Tanrı önünde hoşgörü ve bağışlama tarafını tutar, ama altın buzağı ve buzağı çevresinde horo tepenlerle karşılaşınca bu kez kendisi bir gazaba kapılır. Dolayısıyla, kendisini ıstıraba sürükleyen şaşırtıcı görünüm karşısında Musa'nın tepkisini vermek isteyen sanatçının, iç nedenlerden ötü-



*Musa heykeli, Verdun'lü Nicholas'a atfedilen*

rü Tevrat'taki metinden bağımsız davranmasına şaşmamak gerekir. Zaten Kitab-ı mukaddesteki sözlerden önemsiz nedenler dolayısıyla bu tür sapmalar hiç de alışılmadık ve sanatçı için yasaklanmış bir davranış değildi. Parmigianino'nun[28] baba kentindeki[29] ünlü bir tablosunda Musa'yı bir dağın tepesinde oturmuş, levhaları elinden fırlatıp atarken görürüz; oysa Musa'nın, levhaları dağın eteğinde elinden atarak kırıp parçaladığı açıkça yazılıdır Kutsal Kitapta. Tevrat metninde, Musa'yı oturur durumda tasarlamamıza zemin hazırlayacak bir açıklama bulamayız; dolayısıyla, oturur durumda mermere oyulması, heykelde Musa'nın yaşamında belli bir anı saptamak gibi bir amacın güdülmediği varsayımını benimseyenlere hak verdirecek gibidir

Bizim yorumumuza göre, Mikelanj'ın Musa karakterinde yaptığı değişiklik, kuşkusuz kutsal metne karşı sadakatsizlikten daha büyük önem taşımaktadır. Tradisyonun bize sunduğu bilgilere bakarsak, Musa birden parlayan, kendini çoşku fırtınalarına kaptıran bir kişidir. Bir İsrailli'ye kötü davranan Mısırlıyı işte böyle bir gazap anında öldürmüş, dolayısıyla ülkeden ayrılıp çöllere kaçmıştır. Yine buna benzer duygusal bir patlama anında Tanrının kendi eliyle yazdığı yasaları içeren iki levhayı elinden kaldırıp atarak paramparça etmiştir. Tradisyonun adı geçen karakter çizgilerini Musa'ya yakıştırmasında bir kasıt bulunmayıp, vaktiyle yaşamış yüce bir kişiyi belirleyen özelliklerdir bunlar. Gelgelelim, Mikelanj, Papa'nın kabrine mermerden bir başka Musa'yı oyarak oturtmuştur; ve gerek tarihin gerek tradisyonun benimsediği Musa'ya üstün bir Musa'dır bu. Mikelanj, kanun levhalarının kırılıp parçalanmasına yol açan nedeni değiştirmiş, levhaları Musa'nın kapıldığı gazabın kurbanı yapmayarak karşıt bir yol izlemiş, bu levhaların kırılabileceğini düşünerek Musa'nın yatıştığını, hiç değilse sert bir eyleme girişmek üzereyken levhaların onu bundan alıkoyduğunu anlatmıştır. Böyle-

ce Musa'nın heykeline yeni bir şey, insanüstü bir şey katmış, bunun sonucu o devcileyin vücut ve ondaki güç fışkıran kaslar, bir insanın altından kalkabileceği en yüce ruhsal bir çabayı ele veren, insanın kendini adadığı görevi düşünerek içindeki uyanmış bir coşkuyu altettiğini gösteren somut bir nesneye dönüşmüştür.

Artık Mikelanj'ın heykelinin yorumuna bir son verebiliriz sanırım. Acaba bir Musa, hem de böylesine değişik bir Musa heykelini Papa Julius II'nin kabri için oymaya sanatçıyı ne gibi nedenler götürmüştür? sorusunu da ortaya atmak yerinde olacaktır. Araştırıcılardan birçoğu, bu nedenlerin papanın karakterinde ve sanatçının papayla ilişkisinde aramak gerektiğini bir görüş birliği içinde belirtmiştir. Büyük ve güçlü işleri başarma açısından ama hepsinden çok kişisel boyutlardaki zenginlik bakımından Julius II. ile Mikelanj arasında bir akrabalık bulunmaktaydı. Papa Julius II. eylem adamıydı; güttüğü amaç iddialı bir nitelik taşıyor, İtalya'yı egemenliği altında birleştirmek, ancak yüzyıllar sonra birçok kişinin ortak çalışarak başarabileceği bu işin tek başına üstesinden gelmek istiyordu; kendisine kaderin bağışladığı o kısa yaşam ve hükümranlık döneminde yalnızlıklar içinde yürüyen biri, zorbalık taşan çare ve önlemlere başvuracak kadar sabırsız bir kişiydi. Mikelanj'ı da kendisi gibi görerek ona değer veriyor, ama birden parlamaları ve kaba davranışlarıyla çokluk sanatçıyı üzüyordu. Mikelanj, kendi çabalarından da hırçın bir havanın estiğinin bilincindeydi ve gerek onun, gerek papanın bu yüzden ister istemez başarısızlıklarla yüz yüze geleceğini daha derinlere nüfuz eden bakışları ve bir düşünür yeteneğiyle önceden sezmişti sanırım. Dolayısıyla, papanın kabrine dikilecek anıt içinde Musa'nın heykeline yer vermiş, bunu ölmüş papaya bir suçlama yöneltmek, ayrıca kendi kendisini uyarmak için yapmış ve bir özeleştiriyle kendini kendi doğası üzerine çekip çıkarmıştı.

# IV

1863 yılında W. Watkiss Lloyd adında bir İngiliz, Mikelanj'ın Musa'sı için bir broşür yazdı. 46 sayfalık bu broşürü ele geçirip okuduğumda, kapsadığı düşünce ve görüşler karışık duygular uyandırdı içimde. Büyük bir sorunu çözümlemeye yönelik çalışmalarda önemsiz görünen çocuksal etkenlerin genellikle ne büyük bir rol oynadığını kendi üzerimde görüp yaşamak bakımından elime yeni bir fırsat geçti. Benim bu konudaki uğraşlarımın birçok değerli sonucunu Lloyd'un benden önce bulgulaması doğrusu üzdü beni; ancak, bu duyguyu yendikten sonra, vardığım sonuçların Lloyd'un kitabında hiç ummazken doğrulandığını görerek sevindim. Ne var ki, çok önemli bir noktada Lloyd'la görüşlerimizin birbirinden ayrıldığını belirtmeliyim.

Lloyd, Musa heykeline ilişkin tanımlamalardaki yanlışlığı sezmiş, Musa'nın yerinden fırlayıp kalkmak üzere bulunmadığını,[30] sağ elin sakala uzanmadığını, yalnız bu eldeki işaret parmağının henüz geri çekilip alınmayarak sakal üzerinde dinlendiğini[31] ilk kez saptamıştır. Daha da önemlisi, heykelde canlandırılan durumun, ancak daha öncesinde kalıp heykelde dile getirilemeyen bir durumla açıklanabileceğini, soldaki sakalın sağa çekilmesinin, sağ ve sol sakal yarımları arasında daha önce sıkı bir ilişkinin varlığını kanıtladığını görmüştür. Ancak zorunlu olarak saptanan bu ilişkiyi açıklarken bir başka yol tutar Lloyd, elin gidip sakal içine gömülmediğini, tersine sakalın elin yanında yer aldığını belirtir. Heykeldeki başın, Musa'yı rahatsız eden olaydan bir ân önce ve şimdiki gibi kanun levhalarını tutan el üstünde büsbütün sağa döndürüldüğünü ileri sürer. Lloyd'a göre kanun levhalarının avuç içine yaptığı basınç sonucu eldeki parmaklar yukardan dökülen sakal altında açılmış ve başın ansızın öbür yana çevrilmesiyle sakalın bir bölümü ye-

rinden oynatılmayan el tarafından tutularak alıkonulmuş ve böylece yol izi («**wake**») olarak anlaşılması gereken sakal tellerinden bir dantelin doğmasına yol açılmıştır. Sağ elle sol sakal yarımının daha önce birbirine yaklaşmış bulunabileceğini düşünmekten, Lloyd'u, bizim yorumun hemen yanıbaşından geçip gittiğini gösterir şu usavurum alıkoymuştur: Lloyd'a göre, ne denli büyük bir heyecana kapılırsa kapılsın Musa sakalını bir yana tutup çekmek için sağ elini uzatamaz; çünkü bunu yapabilmesi için parmakların durumunun bambaşka bir görünüm taşıması gerekir; üstelik sağ elde bir devinim, yalnızca bu el tarafından tutulan levhaların yere düşmesine yol açacak, böyle bir durumda ise levhaları düşmekten kurtarmak için Musa'nın pek beceriksiz bir eylemde bulunuyor olması gerekecektir ki, bunu tasarlamak doğrusu Musa'nın kişiliğiyle bağdaşmayacaktır. («**Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation.**») Yazarın neyi gözden kaçırdığını kolaylıkla anlamaktayız. Sakaldaki dikkati çekici durumu Lloyd geride kalmış bir devinimin belirtisi diye doğru olarak değerlendirmiş, ancak bu sonuçtan levhaların durumunda seçilip, hayli zorlanmışlık izlenimi uyandıran ayrıntıları açıklamada yararlanmamıştır. Yalnız sakaldaki belirtileri değerlendirip levhalardakileri bırakmış, levhaların durumunun başlangıçtaki duruma göre bir değişiklik geçirmediğini düşünmüştür. Dolayısıyla, gösterişsiz kimi ayrıntıları değerlendirerek tüm heykelin ve heykelde güdülmüş amaçların şaşırtıcı bir açıklamasını ele geçirmemizi sağlayan bizimki gibi bir yoruma açılmış kapıyı kendi eliyle yine kendi yüzüne kapamıştır.

Peki ama, ya her ikimiz de yanıltıcı bir yol izlemişsek? Ya sanatçının pek üzerinde durmadığı, onun salt keyfî bir davranışla, ya da bazı biçimsel nedenlerden ötürü heykele oyup, içlerine gizli bir şey koymayı düşünmediği ayrıntılara biz önemli bir gözle bakıyorsak? Ya biz de sanatçının ne bilerek, ne de bilmeyerek yaratmak istediği bir şeyi sanat eserinde

bulguladığına inanan o bir yığın yorumlayıcının yazgısını paylaşıyorsak? Bu konuda kesin bir şey söyleyemem. Mikelanj gibi eserlerinde o kadar çok düşünsel içeriği dile getirmek isteyen bir sanatçıya böyle safça bir kesinsizliği acaba maledebilir miyiz ve bunu özellikle Musa heykelinde karşılaşılan dikkati çekici tuhaf özellikler için ileri sürebilir miyiz? bilmem. Nihayet şu noktayı da belirtelim ki, ortadaki kesinsizliğin suçunu sanatçı ve yorumlayıcı birlikte paylaşmak zorundadır. Mikelanj kendi yaratılarında pek sık olarak, sanatsal anlatım gücünün en uç sınırına kadar gitmiştir. Kimbilir, belki Musa'da güçlü bir heyecan fırtınasını, fırtına sonrası sükûnet dönemindeki belirtilere dayanarak sezdirmek gibi bir amaç gütmüştür de, bu amaç bütünüyle başarıya ulaşamamıştır.

## Mikelanj'ın Musa heykeli üzerindeki incelemesine Ek 1927

Mikelanj'ın Musa heykelini konu alan incelememin 1914'de **Imago** dergisinde imzasız yayınlamasından yıllar sonra, E. Jones'in bir lütufkârlığı sonucu **Burlington Magazine for Connoisseurs**'in bir sayısı (Sayı: 217, 38, Nisan 1921) elime geçti ve Musa heykeline ilişkin olarak daha önce yaptığım yorum üzerine yeniden eğilmekzorunda bıraktı beni. Sözü edilen dergide (s. 157-66) H.P. Mitchell'in on ikinci yüzyılda yapılıp, şimdi Oxford-Ashmolan Müzesi'nde bulunan iki bronz heykeline ilişkin bir yazısı yer alıyordu; o çağın Nicholas von Verdun adında seçkin bir sanatçısına mal edilen yaratılardı bunlar. Yine aynı sanatçıdan kalan daha başka kimi eserler, bugün Tournay, Arras ve Klosterneuburg kentlerinin müzelerinde saklanmakta, ancak, Köln'deki Üç Aziz Kral'a[32] ait kutsal emanetlerin saklandığı mahfazaya Verdun'un şaheseri gözüyle bakılmaktadır.

Diyeceğim, Mitchell'in üzerinde durduğu iki bronz heykelden 23 santimetre boyundaki biri Musa'yı canlandırmakta, heykeldeki figürün eline tutuşturulan kanun levhaları bu konuda

hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır. Verdun'un Musa'sı da oturur durumda mermere oyulmuş, üzerine yer yer katlar kıvrımlar yapan bir pelerin geçirilmiştir; yüzünde aşırı bir ruhsal çalkantı okunmaktadır, belki de bir tasanın dışavurumudur bu; sağ el çeneden sarkan uzun sakalı kavramaktadır; elin ayası ve başparmağı ise, sakalm tellerini bir kıskaç gibi yakalamakta, benim incelememde yer alan üç şemadan ikincisindeki devinimi, yani Mikelanj'ın Musa'sında dondurulup mermere geçirildiğini gördüğümüz durumun ön basamağı diye nitelediğim devinimi yapmaktadır.

Bu ekle birlikte sunulan bronz heykelin resmine şöyle bir bakmak, aralarında üç yüz yılı aşkın bir süre bulunan Verdun ve Mikelanj'm Musa yaratılarını birbirinden ayıran temel özelliğin bulgulanmasını sağlayacaktır. Loren'li sanatçının (Verdun) Musa'sı, kanun levhalarını sol eliyle yukarı kenarlarından tutmakta, onları dizlerine yaslamaktadır; levhalar öbür yana geçirildi de sağ kola teslim edildi mi, heykelini yontarken Mikelanj'ın kendisine çıkış noktası yaptığı pozisyonu ele geçiririz. Benim kendi yorumumda belirtilen sakala el atış jesti benimsenirse, Verdun'un 1180 yılında yarattığı bronz heykelin Musa'nın ruhunda esen coşku fırtınasından bir ânı, S. Pietro'ın Vincoli kilisesindeki Mikelanj'm heykelinin ise fırtınadan sonraki sükûneti yansıttığı görülecektir.

Öyle sanıyorum ki, bu ek yazıda okuyuculara açıkladığım bulgu, 1914 de yayınlanan Musa yorumundaki gerçeklik olasılığını arttırmaktadır. Nicholas von Verdun'un Musa'sıyla İtalyan rönesansı ustalarından Mikelanj'ın Musa'sı arasındaki boşluğu belki bir sanat uzmanı çıkıp, iki heykel arasındaki sürede yaratılmış daha başka Musa'larm varlığını saptayarak dolduracaktır günün birinde.

# notlar

1. Bir olasalıkla 1602'de ilk kez sahneye kondu.

2. Romadaki en eski kiliselerden. Yapımı 5. yüzyıla kadar uzanır. Halen burada saklanmakta olan Aziz Petrus'un zincirlerinin (lât.: **vincula**) muhafazası için inşa edildiği söylenir.` Sağ cemaat yerinde Mikelanj'ın o devcileyin ünlü Musa heykeli bulunmaktadır; aslında heykel Mikelanj'ın üzerinde kırk yıl gibi uzun bir sürü çalıştığı Papa julius II.' nin anıt kabri için yapılmıştır. (Ç.N.)

3. Doğ. 1443, öl. 1513; 1503'de papalığa seçildi; daha önceki adı Giuliano della Rovere; Rönesans çağının önemli papalarından ve seçkin devlet adamı; sanat ve sanatçıların koruyucusu, Bramonte, Raffael ve Michelangelo gibi sanatçıları teşvik ve himaye etti; 1506'da Perugias ve Bologno'yu alıp, 1509'da Romagna'yı gerisin geri kilise topraklarına katarak yeni çağ kilise devletini kurdu; kutsal ordunun başında 1511'de Fransa'ya karşı savaştı, papalık merkezi Lateran'da 5. Lateran konsilini topladı; St. Peter kilisesinin temelini attı. (Ç.N.)

4. Henry Thode'ye göre [1908, 194] heykel 1512'de yapılmaya başlanmış, 1516'da bitirilmiştir.

5. Herman Grimm [1900, 189].

6. Cavour Caddesi

7. Piazza Di San Pietro

8. On emir (evâmir-i Aşare) kastedilmekte; Yun.: Dekalog = on söz; Tanrının Tur-u Sina'da Israillilere Musa aracılığıyla iki taş levha üzerinde yolladığı dinsel - ahlâksal on buyruk: 1) Benden başka tanrıya tapmayacaksın, 2) Ne gökteki tanrının tasvirini yapacak, ne yerdeki ve sudaki varlıklara ilişkin putlar yapıp onlara tapacaksın, 3) Tanrının adını kötüye kullanmayacaksın, 4) Haftanın altı günü çalışacak, yedinci günü (Sababt = Cumartesi günü) dinleneceksin; çünkü Tanrı, yeri, göğü, denizi ve bunlar içindeki tüm varlıkları altı gün, içinde yarattı, yedinci gün dinlendi, 5) Anne ve babanı sayacaksın, 6) Öldürmeyeceksin, 7) Zina yapmayacaksın, 8) Çalmayacaksın, 9) Hemcinsine karşı yalan tanıklıkta bulunmayacaksın, 10) Hemcinsinin evine, karısına, kölesine, cariyesine, sığırına, eşeğine, ve diğer mülküne göz dikmeyeceksin.

9. Tevrat'ta anlatıldığına göre Hazreti Musa'ya Sina dağında Tanrı tarafından verilip, Israil kavminden uyması istenen On Buyruk'un yazılı olduğu iki taş levha.

10. **Pan** : Yunan mitolojisinde çoban tanrısı; Tanrı Hermes'le ağaç perisi Penelope'nin oğlu; keçi ayaklı, keçi boynuzlu ve insan yüzlü, bütün vucudu baştan başa kıllarla örtülmüş olarak tasvir edilir. Sıcak öğle saatlerinin sessizliğinde rahatsız edilip uykusundan uyandırıldı mı, korkunç bir haykırışla haykırır, panige, yani Pan korkusuna kapılan canlılar kendilerine saklanacak bir köşe ararlarmış.

    **Pan başlı** sözüyle Musa'nın gür bir sakalla donatılmış kızgın ve korkutucu yüzü anlatılmaktadır.

11. Thode (1908).

12. Yunancada **dev** anlamına gelir. Yunan mitolojisinde Olympos tanrılarının, dolayısıyla insan soyunun ataları gözüyle bakılan titanlar on iki tane olup evren üzerinde ilk egemenlik kuran tanrılardır. Titanların kendi aralarında evlenmelerinden insan soyunu yaratan ve insanlara ateşi armağan eden Prometheus gibi çok değerdi titan çocuklar türemiştir.

13. Those , c. 1. s. 197.

    "Bu yücelik taşan yüz, ölçülemeyecek kadar zengin bir zekâ önüne çekilmiş saydam bir örtü izlenimini uyandırmaktadır insanda.,,

14. Yahudilerde tanrının adı. Doğrusu Jahwe ya da Yahve. Tevratta kendisine itaat etmeyenleri şiddetle cezalandıran sert bir tanrı olduğu anlatılır. (Ç.N.)

15. Yahudilerde dinî hiyerarşinin başı, aynı zamanda yabancı egemenlik altında yaşadıkları dönemde yahudilerin ve yahudiliğin temsilcisi; örneğin Makkab-i Simon İ.Ö. 141'de yahudilerce başrahipliğe, başkumandanlığa ve önderliğe getirilmiştir. (Ç.N.)

16. "Heykelin genel konsepsiyonunda bir anlamsızlık görülmekte, bu da kendine güvenen bir bütün karşısında bulunduğumuz izleniminin üzerimizde uyanmasına olanak vermemektedir.

17. Tevrat'ın İkinci kitabında Hazreti Musa Sina dağında bulunuyorken, kardeşi Harun'un Musa'nın getirdiği dinden dönen kavmin ısrarına dayanamayarak yapılmasına önayak olduğu altından buzağı bereketi sembolize eden put. Sonradan Musa tarafından yine kırılıp parçalanmıştır. (Ç.N.)

18. Yani Papa Julius II.'nin anıt kabrini.

19. Pelerinin Musa'nın bacaklarını çevreleyişindeki titizliğin, Custi'nin yorumunun bu ilk kısmını tutarsız kıldığını belirtmeliyiz. Musa'nın hiç bir şey beklemeksizin sakin sakin otururken ansızın bir algılama sonucu kapıldığı bir irkilmenin heykelde dile getirildiğini benimsemek daha yerinde olacaktır.

20. Medici kilisesinde sükûnet durumunda oturan Guiliano'nun sol ayağının da benzer şekilde yerden kalkmış olmasına rağmen.

21. **Vita activa** : Eylemi ön planda tutan aktif yaşam. (Ç.N.)

22. **Vita contemplativa** : Tefekkür ve murakabeyi ön planda tutan düşünsel yaşam. (Ç.N.)

23. Paulus (Saul): Güney Anadolu'nun Tarsus kentinde doğup Bünyamin soyundan gelen ve başlangıçta Hıristiyanların amansız bir düşmanıyken, İ.Ö. 33 yılında Kudüs önlerinde bir vizyonla İsa'nın bir havarisi durumuna yüceltilerek Hıristiyanların safına geçen Romalı komutan. Hıristiyanlığa geçişinden yaklaşık 15 yıl sonra hummalı bir misyonerlik faaliyetine koyuldu ve bu arada Önasya ve Yunanistan'a üç büyük gezi yaptı, çok sayıda Hıristiyan cemaatinin kurulmasını sağladı. 55 yılında Romalılar tarafından yakalandı ve 64 yılında Roma'da başı kesilerek idam edildi. Kendisine Hıristiyanlığın ilk tanrıbilimcisi gözüyle bakılır. (Ç.N.)

24. İbranice dişi koyun anlamına gelen Rahel, Tevratta Laban'ın kızı olarak gösterilir; Hazreti Yakup Rahel'i Haran kentinin önündeki çeşme başında tanır ve ona gönül verir. Ancak Rahel'le evlenebilmesi için kayınbabası Laban yedi yıl yanında çalışmasını Yakub'a şart koşar, ama yedi yıl sonra, sözünde durmaz, Rahel'in yerine yaşça ondan daha büyük olup, onun kadar güzel olmayan kızı Lea'yı Yakub'a verir. Rahel'e kavuşması için Yakub'un bir yedi yıl daha yanında hizmet etmesini ister. Yakup, Lea'yla evlenir ve yedi yıl daha Laban'ın yanında çalışıp asıl sevdiği Rahel'i de elde eder. Yakup, Rahel'i her bakımdan Lea'ya üstün tutar, ama Rahel'in hiç çocuğu olmadığı, oysa kendisi bir yığın çocuk doğurduğu için Lea günün birinde Yakub'un sevgisini kazanacağını umar. Çocuğu olmadığına üzülen Rahel kendi yerine çocuk doğurması için hizmetçisi Bilha'yı kocası Yakub'a ortaklık verir. ve Bilha Yâkub'a Dan ve Naftali adında iki çocuk doğurur. Sonunda Rahel'in de bir oğlu olur, adını Yusuf korlar. Derken Rahel'le Yâkup Laban'ın evinden kaçarlar, Rahel babasının evdeki putlarını da kaçarken gizlice yanına alır ve Yâkup daha sonra bunları toprağa gömer. Bet El'den Ephrat'a giderlerken yolda Rahel'in sancısı tutar ve ikinci oğlu Bûnyamin'i doğururken ölür ve bir çam ağacı altına gömülür.

25. **Girolamo Savonarola** (1452 - 1498); 1216'da Ermiş Dominicus'un kurduğu tarikat mensubu bir İtalyan rahip; Katolik kilisesinde reform girişiminde bulundu, Papa Alexander VI. tarafından afarozlanıp ateşte yaktırıldı. (Ç.N.)

26. Genel olarak öbür uluslardan, örneğin Mısırlılardan ve Philisterlerden ayırmak için Tevrat'ta İsrail kavmine verilen ad. Hebreer İbrahinice anlamı "karşı yakalı", "karşı yakadan"

anlamına gelmekte, bununla Tevrat'ta Jordan veya Fırat ırmağının karşı yakasındaki arazi anlatılmak istenmektedir.

27. Efraim soyundan Nun'un oğlu olup, Musa'nın ölümünden sonra Israillilerin başına geçen ve onları Tanrı'nın kendilerine vaadettiği Kenan iline götüren, birçok mucizeleriyle tanınmış, Tevrat'ta Musa'nın beş kitabından sonra gelen altıncı kitabın sahibi olarak bilinen yahudi peygamberi (Ç.N.)

28. Francesco Mazzola Parmigianino (1503-40); ünlü İtalyan ressamı.

29. Parmigianino'nun doğduğu Parma kenti kastedilmekte.

30. But he is not rising or preparing to rise; the bust ist fully upright, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement... (s. 10)

"Ama Musa yerinden kalkmamakta yada kalkmak için bir hazırlıkta bulunmamaktadır; göğüs tamamen dik durmakta, böyle bir yerinden fırlayıp kalkmanın gerektirdiği dengesel değişikliği sağlamak için ileriye doğru çıkmış bir durum göstermemektedir."

31. Such a description is altogether; the fillets of the beard are detained by the right hand, but they are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily - momentarily engaged, they are on the point of being free for disengament (s. 11).

"Böyle bir tanımlama bütünüyle yanlıştır; sakal lüleleri sağ el tarafından alıkonulmuştur, ama sağ el onları tutmuş, ya da kavramış değildir. Üstelik sağ elin sakalı alıkoması yalnız bir an içindir, salıverilmek üzere bekler bir görünümleri vardı lülelerin." (s.11).

32. Hazreti Isa'nın doğmunu haber alarak ona saygı gösterisinde bulunmak üzere Orta Doğu'nun çeşitli ülkelerinden yanlarında çeşitli armağanlarla yola çıkıp Bethlehem'e (Kudüs) gelen üç bilge. Orta Çağın başında kral gözüyle bakılmışlar daha sonra kendilerine ermişlik payesi verilmiştir. (Ç.N.)

# ŞİİR VE GERÇEK'TE
# BİR ÇOCUKLUK ANISI

# şiir ve gerçek'te bir çocukluk anısı

«İnsan çocukluğunun ilk dönemindeki yaşantıları anımsamak istediği zaman, kendi başından geçenleri başkalarından duyup işittikleriyle karıştırır çok kez.» Bu sözleri, altmış yaşında kaleme almaya başladığı yaşam öyküsünün ilk sayfalarından birinde söyler Goethe. Daha önce «28 Ağustos 1749'da saat onikiyi vururken» gerçekleşen doğum olayı konusunda kimi açıklamalarda bulunur: Kutlu yıldızlar altında dünyaya gelmiş, bu da kuşkusuz hayatta kalmasına olanak vermiştir; çünkü «ölü» doğmuş, ancak hayli çabadan sonra gözlerini açması ve yeryüzünün ışığını görmesi sağlanabilmiştir. Bunu belirttikten sonra sanatçı doğduğu evi ve evdeki çocukların —kendisiyle küçük kızkardeşinin— en çok severek vakit geçirdiği odayı kısaca anlatır. Ancak bunun dışında «ilk çocukluk dönemine», ihtimal doğumundan dört yaşına kadarki süre içine yerleştirilebilecek olan ve belleğinde silinip gitmeksizin varlığını koruyan hepsi **bir tek** anıdan söz açar yaşam öyküsünde.

Bu anı konusunda şöyle der: «ve karşımızda oturan Ochsenstein ailesindeki üç kardeş, ölen muhtarın geride bıraktığı bu üç oğlu beni pek sever, benimle ilgilenir, çeşitli yollardan bana takılırdı. «Genellikle ağırbaşlı ve yalnız yaşayan bu kardeşlerin kışkırtıp bana yaptırdığı çeşitli muziplikleri, bizim evdekiler seve seve anlatıyorlardı. Bir ara çanak çömlek, tabak bardak gibi öteberilerin satıldığı pazar kurulmuş, evimizin mutfağı söz konusu eşyalarla donatıldığı gibi, biz çocuklara da oynamamız için bunların minyatürleri alınmıştı. Güzel bir ikindi vaktiydi, evin koyu bir sessizliğe gömüldüğü bir sıra ben avluda minyatür tabak ve fincanlarımla oynuyordum.

Oynamaktan canım sıkılınca, tabaklardan birini kaldırıp sokağa attım. Tabak yolda öylesine neşeli sesler çıkararak tuzla buz oldu ki, sevindim. Tabağın parçalanışının beni ne denli keyiflendirdiğini, hattâ kıvancımdan ellerimi çırptığımı görünce, Ochsenstein kardeşler seslendi: «Bir daha, haydi bir daha!» Ben de hiç duraksamadan bir tencereyi kaptığım gibi sokağa fırlattım; ama onlar yine seslendi: «Bir daha, bir daha!» Ben de ne kadar tabak, çanak, tava, sürahi, fincan varsa teker teker sokağa savurdum. Karşımızdaki Ochsenstein kardeşler yaptığım işten ötürü takdirlerini esirgemiyor, ben de onları memnun ettiğim için enikonu kıvanç duyuyordum. Gelgelelim, sokağa ata ata oyuncak eşyalarım tükendi, ama üç kardeş hâlâ bağırıyordu: «Bir daha, bir daha!» Ben de doğru mutfağa seğirttim, seramikten çanak ve tabakları alıp geldim; onların yolda tuzla buz olması insanı daha da neşelendiriyordu. Bu yüzden, odayla mutfak arasında mekik dokudum: rafa dizilmiş tabaklardan boyumun erişebildiklerini bir bir getirip sokağa fırlattım. Üç kardeş bir türlü doymak bilmediğinden, kap kaçak adına mutfakta elime ne geçerse hepsini aynı yokoluşun kurbanı yapıyordum. Derken komşulardan biri beni durdurmak, beni engellemek istedi. Ama olan olmuştu, bir sürü kap kaçağın kırılıp dökülüşünden hoş bir anlatı doğup çıkmıştı; bu anlatıyı özellikle o muzip üç kardeş, ömürleri boyu anımsayıp neşelendi.»

Psikanaliz öncesi dönemlerde, üzerinde durulmaya gerek görülmeksizin ve bir takılma nedeni oluşturmaksızın okunabilmekteydi bu satırlar; ancak okuyucularda giderek ruh çözümsel (psikanalitik) bir tutumun kıpırdanışları görülmeye başlandı. Çünkü ilk çocukluk yıllarına ilişkin anımsamalar konusunda belli görüş ve varsayımlar belirmişti ve bunların genel geçerliği öne sürülmekteydi. Çocukluk yaşamının kapsamına giren ne gibi ayrıntıların, çocuktaki o genel unutma işleminden yakayı sıyıracağı sorunu, atlanıp geçilecek ya da önemsiz bir şey görülmüyor, bellekte varlığını sürdüren ya-

şantıya tüm çocukluk döneminin en önemli olayı diye bakılacağı tezi savunuluyordu; bu önem, bir yaşantıda ya yaşandığı zaman bulunuyor, ya da ilerki yaşantıların etkisiyle sonradan kazanılıyordu. Ne var ki, bu çeşit çocukluk anılarının taşıdığı büyük önem, ancak seyrek durumlarda açık seçik algılanabilmekteydi. Çokluk söz konusu anılar umursanmaya değmez, hattâ hiç değer taşımaz görünüyor, unutma olayına nasıl özellikle bunların diretebildiği ve unutmaların elinden nasıl özellikle bunların kurtulmayı başardığı ilk bakışta bilinemiyordu. Öte yandan, anıları anı hazinesi olarak yıllar yılı belleğinde saklamış kişi de, onların kendisine anlatıldığı yabancı bir kişi gibi bu konuda bir değer yargısına varacak durumda bulunmuyordu. Anıların taşıdığı önemi saptayabilmek için belli bir yorumsal çaba gerekiyordu; bu gibi çabaların ortaya koyduğuna göre, ya anılar zamanla gerçek içeriğini bir başka içerikle değiştirmekte, ya da önemi gözden kaçmayacak başka yaşantılarla ilişki kurup, adı geçen yaşantılar için **paravana anılar** rolünü oynamaktaydı.

Bir yaşam öyküsü ruhçözümsel yorumlara konu yapılarak, ilk çocukluk dönemine ilişkin anıların önemi aydınlığa kavuşturulabilir. Hattâ genel olarak psikanalizden geçirilen kişinin ilk anlattığı, yaşamsal itiraflarına başlarken açığa vurduğu anının en önemli anı niteliğini taşıyıp, ruh yaşamının gizli çekmecelerini açacak anahtarı kendisinde sakladığı görülür. **Ancak Şiir ve Gerçek**'te anlatılan çocukluk anısı, kendisinden beklediklerimizin pek azını bize vermekte, hastalarımızla ruhçözümsel yoruma giderken uyguladığımız teknikler bu anıda başarısız kalmaktadır kuşkusuz. Anıdaki olayın kendisi, ilerki yaşamın önemli izlenimleriyle bir ilişkinin ele geçirebilmesini sağlamaz gibi gözükmektedir. Yabancı etkiler altında evdeki mutfağın talan edilmesi, elbet Goethe'nin zengin yaşamından bize anlattığı başka olayları süsleyen uygun bir dekor değildir. Tam bir masumluk ve sonraki yaşantılarla

ilişkisizlik Goethe'nin çocukluk anısında eğemen öğe kimliğiyle karşımıza çıkmakta, bu da bizi psikanalizin beklentilerinde bir aşırılığa gitmemek ya da bunları uygunsuz yerde ileri sürmemek kuralından ayrılmamaya zorlamaktadır.

Dolayısıyla, Goethe'nin çocukluğuna ilişkin anının oluşturduğu o küçük sorunu çoktan zihnimden uzaklaştırmıştım ki, rastlantı karşıma bir hasta çıkardı; belleğinde Goethe'ninkine benzer bir çocukluk anısı hayli saydam bir ilişkiler örgüsü içinde yaşıyordu. Yirmi yedi yaşında, enikonu kültürlü ve yetenekli bir adamdı hastam; günlük yaşamını annesiyle bir çatışma dolduruyordu ve çatışma yaşamının tüm kesimlerine öylesine bir güçle girmişti ki, adamdaki sevi gücü ve bağımsız yaşama yeteneği bundan epey zarar görmüştü. Çatışma, çocukluğun çok gerilerine, denebilir ki dört yaşına kadar uzanıyordu. Daha önce ise adam çelimsiz bir vücutla hastalıktan baş alamayan bir yaşam sürmüş, ama sonradan belleği bu kötü zaman dilimini arıtıp aydınlatmış, bir cennet durumuna sokmuştu; çünkü o dönemde annesinin sınırsız sevgisini elinde tutmuş, bu sevgiyi kimseyle paylaşmak zorunda kalmamıştı. Ancak, dört yaşını bitirdiğinde, bugün hâlâ hayatta bulunan bir erkek kardeşi dünyaya gelmiş, yaşamındaki bu rahatsız edici olaya tepki gösterip, dikbaşlı ve söz dinlemez bir çocuğa dönüşmüş, boyuna annesini kışkırtıp kendisine sert davranmaya zorlamış, bundan böyle de bir türlü rayına oturamamıştı.

Tedavisine başladığımda, hastam, kendisinden sonra doğmuş kardeşine karşı duyduğu, daha kardeşi süt çocuğuyken ve bir ara beşikte yatıyorken onu öldürme girişimiyle belli ettiği kıskançlığı çoktan unutmuştu. Adamın bir psikanaliste bu kadar geç görünmesinin başlıca nedeni, söylediğine göre, dindar annesinin tutumuydu. Hastam, bundan böyle küçük kardeşine pek büyük bir kollayışla davranmaktaydı; ancak, av köpeğine ya da evde beslediği ve genellikle sevgisini esir-

gemediği hayvanlara kimi bir neden yokken fena işkence etmesini, küçük kardeşine karşı bir vakit duyduğu düşmanca dürtülerin kalıntısı saymak gerekiyordu.

İşte bu hastam, nefret ettiği küçük kardeşini öldürme girişiminde, eline geçirdiği bütün kap kacağı sayfiyedeki evlerinin penceresinden kaldırıp sokağa attığını açıklamıştı. Yani Goethe'nin **Şiir ve Gerçek**'te anlattıklarına tıpatıp uyan bir olaydı bu. Şurasını da belirteyim ki, hastam yabancı uyrukluydu ve Goethe'nin özyaşam öyküsünü asla okumuş değildi.

Bu benzerlik, Goethe'nin çocukluk anısını, hastamın açıklamalarının yadsınmaz biçimde gösterdiği doğrultuda yorumlamaya götürdü beni ister istemez. Ancak, böyle bir yaklaşım için zorunlu koşullar, Goethe'nin yaşamında da saptanabilir miydi acaba? Gerçi Goethe'nin kendisi çocukluğundaki davranıştan Ochsenstein ailesini sorumlu tutar; ama anlattıklarından çıkardığımıza göre, Ochsenstein kardeşlerin bütün yaptığı, bir kez başladığı davranışı sürdürmeye kışkırtmak olmuştur sanatçıyı. Böyle bir davranışa ise bir dış nedenin etkisiyle değil, içten gelen bir dürtüyle kalkışılmıştır. Söz konusu muzipliğe yeltenmesinin nedenini şöyle açıklar Goethe: «Baktım bir zevk vermiyor oyun». Bu sözü, anılarını kaleme aldığında ve sanırım bundan da uzun yıllar önce çocukluktaki davranışlarını açıklayacak gerçek nedeni ozanın anımsayamadığını gösteren bir itiraf diye zorluk çekmeden yorumlayabiliriz.

Bilindiği üzere, Goethe ile kızkardeşi Cornelia, ailenin hastalıklara karşı pek dayanıksız çocukları içinden hayatta kalmış iki kardeştir ve kardeşlerin en büyükleridir. Dr. Hans Sachs lûtfedip, Goethe'nin erkenden ölen kardeşlerine ilişkin aşağıdaki tarihleri bana iletmiş bulunuyor:

Goethe'nin kardeşleri :

a) Hermann Jacob; vaftiz tarihi: 27 kasım 1752, pazartesi; altı yıl bir hafta yaşadı, 13 şubat 1759'da toprağa verildi.

b) Katharine Elisabeth; vaftiz tarihi: 9 eylül 1754, pazartesi; bir yıl dört ay yaşadı,

c) Johanne Maria; vaftiz tarihi 29 mart 1757, salı; iki yıl dört ay yaşadı, 11 ağustos 1759'da toprağa verildi. (Goethe, pek güzel bir kız diye över bu kardeşini.)

d) George Adolph; vaftiz tarihi: 15 haziran 1769; 18 şubat 1761'de altı aylıkken toprağa verildi.

En büyük kızkardeşi Cornelia Friederica Christiana, Goethe bir yıl üç aylıkken doğmuştu. Arada çok bir yaş farkının bulunmamasından ötürü, bu kızkardeşin Goethe tarafından kıskanılması nerdeyse olanak dışıdır. Bilindiği üzere, içinde çeşitli duyguların tepreşmeye başladığı çocuklar, aile içinde uzun süredir bir arada yaşayageldikleri kardeşlerine karşı hiç de o kadar düşmanca duygular beslemez, antipatilerini yeni doğacak kardeşler üzerine yöneltir. Öte yandan kardeşi Cornelia'nın doğumunda, ya da ondan kısa bir süre sonra Goethe'nin yaşça pek küçüklüğü, yorumlamaya çalıştığımız olayla bağdaştırılacak gibi değildir.

İlk erkek kardeşi Hermann Jacob doğduğunda, Goethe üç yaşını bitirmiş, dördünden de üç ay almıştı. Yaklaşık iki yıl sonra, aşağı yukarı beş yaşındayken ikinci kızkardeşi dünyaya geldi. Her iki yaş da evdeki kap kaçağın pencereden sokağa atılma tarihi için söz konusu olabilir. Bu bakımdan, üç yıl üç aylık yaşa belki öncelik tanımamız gerekiyor; ayrıca, bu yaşın olay tarihi diye belirlenmesi, tedavi ettiğim hastamın durumuyla Goethe'nin durumu arasında daha rahat bir paralellik çizmemizi sağlayacaktır; çünkü hastam

da, erkek kardeşinin doğumunda aşağı yukarı üç yaşını doldurmuştu ve üç ay sonra beşine basacaktı.

Dolayısiyle, yorumumuzda üzerine eğileceğimiz Hermann Jacob'un sonradan dünyaya gelmiş kızkardeşler gibi Goethe'ye ayrılmış çocuk odasındaki konukluğu pek geçici sayılmazdı; ağbeysi Goethe'nin anılarında bu kardeşine tek sözle değinmemesi[1] şaşılmayacak gibi değildir. Goethe nerdeyse on yaşını doldurmak üzereyken, Hermann Jacob yedi yaşının içinde ölmüştü. Bu konuya ilişkin notlarını yararlanmam için bana sunma inceliğini gösteren Dr. Ed Hitschmann şöyle söyler:

**«Küçük Goethe de kardeşlerinin birinin ölümünden üzüntü duymamıştır.** Hiç değilse Bettina Brentano'nun annesinden duyup anlattığına bakarsak, kardeşi Hermann Jacob'un ölümünde Goethe'nin asla ağlamadığı gibi, annesinin ağlaması ve kızkardeşlerinin yakınmalarına âdeta içerlediği annesinin dikkatini çekmiş, kadın hırçın Goethe'ye: 'Sen kardeşini sevmiyor muydun bakayım?' diye sorunca, Goethe odasına koşmuş, yatağının altından çıkardığı bir yığın kâğıtla dönmüş, kâğıtlara ise birtakım dersler ve anlatılar çiziktirilmişmiş ve Goethe, kardeşine öğretmek için onları kâğıtlara çiziktirdiğini açıklamış. Buradan anlaşılıyor ki, büyük kardeş, küçük kardeş karşısında baba rolünü oynamak ve ona üstünlüğünü göstermek istediğini duymuştu içinde.» Demek oluyor ki, burada kap kacağın pencereden atılması simgesel, daha doğrusu majik (sihirsel) bir eylem niteliği taşımakta, çocuğun (gerek Goethe'nin, gerek hastamın) rahatını kaçırıyor gördüğü kardeşini ortadan kaldırmak isteğine güçlü bir dışavurum sağlamaktadır. Kap kacağın sokakta şangırtıyla parçalanmasından çocuğun haz duyduğu kuşkusuzdur. Bir eylem de haz sağlıyorsa, haz sağlayıcı özelliği, kişiyi onu başka amaçlar uğrunda tekrarlamaktan alıkoymadığı gibi, hattâ buna ayartıcı bir rol oynar. Ancak,

çocukluktaki bu tür muzipliklere yetişkinlerin belleğinde sürekli yer sağlayan etkenin, kap kacağın kırılmasından çıkan şangırtılı sesler olduğunu da sanmıyoruz. Bir başka nedeni de işin içine katarak adı geçen eylemi daha karmaşık duruma sokmaktan doğrusu kaçınamayağız. Kap kacağı kırıp parçalayan çocuk, bununla kötü bir iş yaptığını kuşkusuz bilir. Bunu bilmek, onu davranışından vazgeçiremiyorsa, nedeni, sanırız anne ve babaya karşı duyulan bir öfkedir, yani çocuk, anne ve babası üzerinde kötü bir izlenim uyandırmak istemektedir. Kırılabilecek eşya, yalnız evin zeminine kaldırılıp atılsaydı, kırmaktan ve kırılan şeyden duyulan haz, yine kuşkusuz gerçekleşebilirdi. Dolayısiyle, nesnelerin pencereden dışarı atılması, ayrıca bir açıklamayı gerektirmektedir. Gelgelelim, **«dışarı»**, majik davranışın küçümsenmeyecek bir parçasını oluşturuyor görünmekte ve eylemde gizli bir amaçtan kaynaklanıyora benzemektedir. Yeni doğan kardeşin **evden uzaklaştırılması** amaçlanmakta, bunun pencere aracılığıyla yapılmaya çalışılması da, belki onun pencere yoluyla eve girdiğinin düşünülmesinden ileri gelmektedir. Böyle olunca, Goethe'nin küçüklükteki davranışının, bizim kendisine leyleğin bir kardeşçik getirdiğini söylediğimiz bir çocuğun: «Alıp götürsün geri! Alıp götürsün geri!» sözleriyle açığa vurduğu tepkiye tıpatıp benzer bir tepki sayılacağı anlaşılacaktır.

Bununla beraber, açıklamanın her türlü iç sağlamlıktan yoksunluğu bir yana, çocuksal bir eylemin yorumunu bir tek benzer olaya dayandırmanın yerinde olmadığını saklamak istemiyorum. Dolayısiyle, **Şiir** ve **Gerçek**'teki küçük sahneyle ilgili düşüncelerimi yıllar boyu açığa vurmadım, saklı tuttum. Derken günün birinde bir hasta çıktı karşıma, üzerinde uyguladığım psikanaliz tedavisinde sözcüğü sözcüğüne aşağıdaki cümleleri konuşmaya başladı:

«Sekiz, dokuz kardeşin en büyüğüyüm.[2] İlk anılarımdan biri şöyle: Bir gece babam, pijamasıyla yatağında oturmuş, bir

kardeşimin dünyaya geldiğini gülerek haber verdi bana. O zamanlar dört yaşını sürüyordum ve üç ay geçince dördünü bitirip, beşe basacaktım. Benden sonra dünyaya gelen ilk erkek kardeşimle aramdaki yaş farkı, işte bu kadardı. Sonra anımsadığım bir başka şey de şu: Bundan kısa bir süre sonra (bir yıl önceydi belki de)[3] evdeki çeşitli eşyaları, fırçaları (tek bir fırçaydı belki de) ayakkabıları ve diğer kimi öteberileri kaldırıp pencereden attım sokağa. Çocukluğumun ilk yıllarına ilişkin bir şey daha var anımsadığım: İki yaşındayken Salzkammergut'a bir gezi yaptık; anne ve babamla Linz'de bir otelde geceledik. O gece huysuzluğum öyle üzerimdeydi ve öylesine bağırıp çağırıyordum ki, babam dayanamayarak beni dövdü.»

Bu sözler karşısında tüm kuşkularım silinip gitti. Psikanaliz tedavisinde iki ayrı yaşantı hemen ard arda, âdeta bir solukta dile getiriliyorsa, aradaki yakınlığı iki olay arasındaki bir ilişkiyle açıklamamız gerekmektedir.
Sanki hastam şöyle söylemişti bana: Bir oğlan kardeşim olduğunu öğrenmiştim, bu yüzden o nesneleri kısa bir süre sonra fırlatıp sokağa attım. Fırçaların, ayakkabıların vb. kaldırılıp sokağa atılması, bir kardeşin doğumuna tepki olarak kendini açığa vurduğu görülmektedir. Fırlatılıp atılan nesnelerin tabak fincan vb. şeyler değil, başka öteberiler oluşu da, hastamın istediğine uygun düşmekteydi; belki hastamın o anda ele geçirebildiği nesnelerdi bunlar. Pencereden sokağa atılmaları, olayın önemli yanıydı; kırılmalarından ve çıkardıklar şangırtıdan duyulup «cezanın üzerinde infaz edildiği» nesneler değişebilmekte, bunların çeşidi bir önem taşımamaktaydı.

Kuşkusuz en ilki olmakla beraber hastamın çocukluğundaki küçük anı dizisinin en sonuna kayan anıyla da kardeşin doğumu arasında bir ilişki kurmak gerekiyor. Böyle bir ilişkiyi kurmanın bir güçlüğü yoktur. İki yaşındaki çocuğun

otelde niçin öyle huysuzlandığı bizce açıktır. O çocuk anne ve babasını yatakta bir arada yatarken görmeye katlanamamıştır. Öyle anlaşılıyor ki, çıkılan gezide çocuğa ayrı bir odada yatırmak, söz konusu sahneye tanık olmasını önlemek elden gelmemiştir. İşte daha o zaman bizim küçük kıskanç hastamızın ruhunda uyanan duygulardan kadın denen yaratığa karşı bir içerleme ilerki yıllarda da varlığını sürdürmüş, bu ise hastamızın cinsel gelişiminde bir bozukluğun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu iki vakadan sonra, psikanaliz Derneği'nde bir konuşma yaparak, bu tür olayların küçük çocuklarda sık görülmesi gerekeceğine ilişkin kanımı açığa vurunca, Bayan Dr. U. Hug-Helmuth bu konuda iki gözlemini yolladı bana; bu gözlemleri aşağıda okuyucuya sunuyorum:

Küçük Hans yaklaşık üç buçuk yaşında «durup dururken» bir alışkanlık edinmişti, hoşlanmadığı şeyleri kaldırıp pencereden sokağa atıyordu. Ama attıkları öteberiler arasında kendisi için asla bir engel oluşturmayan ve kendisini hiç ilgilendirmeyen şeyler de bulunmaktaydı..

Babasının doğum gününde ise — o zaman üç yaşını doldurmuş, dördünden de dört buçuk ay almıştı— göz açıp kapamadan mutfaktan odaya sürükleyip getirdiği ağır bir oklavayı üçüncü kattaki evin penceresinden sokağa fırlatmıştı. Birkaç gün sonra da havan tokmağını atmış, arkadan babasının bir çift ağır dağcı ayakkabısını sandıktan çıkararak öbür eşyaların yanına yollamıştı.[4]

Derken annesi, gebeliğinin yedinci ya da sekizinci ayında bir düşük yapmış, düşük olayından sonra çocuk «sanki başka biri olup çıkmış, uslanmış, sessiz sevecen» bir durum almıştı. Gebeliğin beşinci ya da altıncı ayında annesine ikide bir şöyle demişti: «Anne, sıçrayıp karnına atlayayım mı senin?» ya da: «Anne, karnını içeri göçerteyim mi?» Düşükten kısa bir süre önce de şöyle söylemişti: «İlle bir kardeşim olacaksa, İsa çocuğa benzesin bari.»

## II

Ondokuz yaşındaki genç bir bayan, kendiliğinden çocukluğunun ilk yıllarına ilişkin aşağıdaki anıyı dile getirmiştir: «Bir gün işi enikonu arsızlığa vurmuş, yemek odasında masanın altına girmiştim; her an sürünüp dışarı çıkmaya hazır bekliyordum. Masanın üzerinde içi kahve dolu fincanım duruyordu - Fincandaki desen bugün bile açık seçik aklımda -, büyükannem odaya girer girmez pencereden fırlatıp atmak istemiştim.

Çünkü kimse benimle ilgilenmemişti; bu arada kahvenin üzerinde her vakit beni fena tiksindirmiş, bugün de halâ tiksidiren ince bir tabaka oluşmuştu.

O gün çekilmez bir kıza dönüştüğümü bugün de hâlâ anlatıp dururlar; öğleyin babamın sevdiği bardağı masadan kaldırıp yere atmıştım; gün boyu birçok kez giysimi pisletmiş, sabahtan akşama dek somurtup durmuştum. Kızgınlığımdan bir bebeğimi de didik didik etmiştim.»

O gün ikibuçuk yaş küçük erkek kardeşim dünyaya gelmişti, dolayısiyle hiç kimsenin benimle ilgilenecek vakti yoktu.

Her iki gözlemdeki olay da bir açıklamayı zorunlu kılmayacak kadar açıktır. İki olay da psikanalize başvurulmayı gerektirmeksizin kendiliklerinden bir gerçeği doğrulamaktadır: geleceği bekleyen ya da ansızın ortaya çıkıveren bir rakibin çocukta uyandırdığı kızgınlık, evdeki eşyaların pencereden sokağa atılması ya da huysuzluk ve yoketme hırsı gibi diğer eylemlerle kendine bir dışavurum sağlamaktadır. Birinci gözlemdeki " ağır eşyalar" anlaşılan yeni kardeş henüz ortada görünmediği süre çocuğun öfkesine konu oluşturan anneyi simgelemektedir. Üç buçuk yaşındaki çocuk annesinin

gebeliğinin bilincindedir ve karnında annesinin bir çocuk barındırdığından kuşkusu yoktur. Burada **küçük Hans'ı** ve onun gereğinden çok yük vurulmuş arabalardan duyduğu aşırı korkuyu anımsamak elde değildir. İkinci gözlemde çocuğun ikibuçuk yaş gibi erken bir çocukluk döneminde bulunuşu dikkati çekmektir.

Burada Goethe'nin çocukluk anısına döner de, başka çocuklara ilişkin gözlemlerden sağladığımız bulguları **şiir ve gerçek'te** dile getirilen anının yerine korsak, başka türlü ele geçiremediğimiz kusursuz bir ilişkinin doğup ortaya çıktığını görür, söz konusu anıda Goethe'nin şöyle söylediğini işitir gibi oluruz: Şanslı bir çocukmuşum. Dünyaya ölü gelmeme rağmen kader yine öldürmedi, dirilik bağışladı bana ve benden sonra doğan oğlan kardeşimin canını aldı ki, tek ben annemin sevgisini kendisiyle paylaşmak zorunda kalmayayım. **Şiir ve gerçek'teki** anının arkasından ilk çocukluk yıllarında ölen ve o zamana kadar evin bir başka odasında sessiz bir hayalet gibi güleryüzle yaşamını sürdüren bir büyük annenin ölümünden söz edilmesi yine aynı ilişki örgüsü içerisine girmektedir.

Daha önce bir başka yerde belirttim: Annenin sevgisini hiç tartışmasız tekellerinde tutan kişiler, yaşam boyu o ele geçirme duygusuna ve seyrek olmayarak gerçekten başarıyla ulaştırdığını gördüğümüz güven duygusunu içlerinde taşırlar. Dolayısıyle, «bendeki güç, annemle aramdaki ilişkiden alır kaynağını» gibi bir sözü haklı olarak Goethe özyaşam öyküsünün başına koyabilirdi.

# notlar :

1. (Ek 1924 : ) İncelemenin daha önceki baskılarında ileri sürüp yanlışlığını zamanla anladığım bu savı şimdi geri almam gerekiyor. **Şiir ve gerçek**'te bundan böyle hiç adı geçmez diye gösterdiğim küçük kardeşten birinci kitabın ilerki bir yerinde söz açılmaktadır; küçük kardeşini de "enikonu acı ve ıstıraplara sürükleyen çocukluktaki o baş belâsı hastalıkları anımsayan Goethe, Hermann Jacob'a ilişkin olarak şunları söyler: Narin yaradılışta biriydi, sessiz ve inatçıydı, aramızda hiç doğru dürüst bir ilişki kurulamadı,, Ve çocuk yaştayken öldü."

2. Dikkati çekecek karakterde bir yanılgı, küçük kardeşimi ortadan kaldırma konusunda Goethe'nin ruhunda yaşayan eğilimin böyle bir yanılgıya yol açtığı yadsınacak gibi değildir (Krş.: Ferenczi, **Über passagere Symtombildung während der Analyse**, 1912.)

3. Açıklamanın can alıcı noktasını kemiren ve bir karşıkoymanın dışavurumu olan bu kuşkuyu, sonradan hasta, kendiliğinden bırakmıştır.

4. "Bunun için hep de ağır nesneleri seçmekteydi."

5. **Beş yaşındaki Bir Oğlanda Götülen Bir Fobinin Analizi**; Freud, S., Toplu Eserler, c. 7, s. 243.

6. Gereğinden çok eşya yüklenmiş arabaların bir gebelik simgesi olabileceğini elli yaşını geçkin bir bayan da bir süre önce onaylamıştı. Daha doğru dürüst dili dönmez bir çocukken ev eşyalarıyla tepeleme yüklenmiş bir araba sokaktan geçmeye görsün, babasını heyecanla elinden tutup pencereye götürdüğünü kendisine sonradan tekrar tekrar anlatmışlardı. Ev konusundaki anımsamalarına dayanarak, kendisinin o vakitler iki buçuk yaşını bitireli çok olmadığını saptayabilmekteyiz. Bu yaştayken bir oğlan kardeşi dünyaya gelmiş, nufus sayısındaki artış dolayısıyla ailenin bir başka eve taşınması gerekmişti. Yaklaşık küçük kardeşin doğumundan başlayarak, küçük kız uykuya dalmadan her seferinde sanki kocaman bir şey üzerine üzerine geliyormuş gibi bir korkuya kapılmış ve bu korkuyla "elleri işte öylesine irileşmişti".

# sanat üzerine

# SANATÇI VE DÜŞLEM

# sanatçı ve düşlem

Şu sanatçı denen acayip kişinin, bir Kardinal'in Aristo'ya[1] sorduğu gibi konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuzda uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilmek tutkusuyla hep yanıp tutuşmuşuzdur. Sanatçının kendisine sorduğumuzda bize bir cevap bulup veremeyişi ya da verdiği cevabın yetersizliği, bu yoldaki merakımızı daha da güçlendirmiş, konu seçimini belirleyen koşulları çok iyi tanımamızın, sanatsal yaratıştaki özün derinliklerine enikonu girmemizin bizleri sanatçı yapmada hiç bir rol oynamayacağını bilmemiz de, duyduğumuz merakı asla azaltmamıştır.

Ama hiç değilse kendimizde ya da bizim gibi başkalarında sanatsal yaratışa şu ya da bu yoldan akraba bir diğer etkinlik ele geçirebilsek, böyle bir etkinlik üzerinde yapılacak araştırı, sanatsal yaratış konusunu geçici bir açıklamaya kavuşturabileceğimiz umudunu bize verebilirdi. Ve gerçekten böyle bir olanak bulunuyor elimizde. Nitekim bizzat sanatçılar, kendi özel durumlarıyla tüm insanlara özgü durum arasındaki uzaklığı azaltmaya çalışmaktan hoşlanmakta, her insanda bir sanatçının saklı yattığını ve insan soyunun kökü kurumayıp, dünyada tek insan varolduğu süre, sanatçının da varolacağını bize kesinlikle söyleyip durmaktadır.

Acaba sanatsal etkinliğini ilk dışavurumlarını daha çocuklarda aramaya kalkmamız doğru bir davranış sayılması gerekmez mi? Çocuğun en sevdiği ve üzerinde en çok durduğu uğraş oyundur. Belki şöyle söyleyebiliriz: Oyun oynayan tüm

çocuklar, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır. Buna bakıp da, yaşadığı dünyanın çocuk tarafından ciddiye alınmadığını söylersek, haksızlık ederiz; tersine, çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğrunda harcayıp tükettiği duygular kabarık toplamlara varır. Oyunun karşıtı ciddilik değil, gerçektir. Duygu donatımındaki eksikliklere rağmen, oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulur somut nesnelerini, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocuk oyunlarını düşlemlerden (fantazya) ayıracak bir başka ölçüt yoktur.

Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak, bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak, realite'den kesin sınırlarla ayırır onu. Sanatsal yaratışla çocuk oyunu arasındaki bir akrabalığın izlerini dilde hâlâ saptayabilmekteyiz; çünkü dil, somut nesnelere bir yaslanışı gerektiren ve tekrar tekrar sergilenebilme olanağını içeren sanat yaratılarını **oyun** sözcüğü içinde toplamakta, bunları **eğlendirici oyun** (güldürü) ve **acıklı oyun** (ağlatı) diye nitelendirmekte, adı geçen yaratıları sahnede canlandıran kişiye ise oyuncu demektedir. Ancak sanatsal dünyanın gerçekdışılığı, sanatçının uygulayacağı tekniğe ilişkin pek önemli sonuçları doğurmaktadır; çünkü gerçekte insana zevk vermeyen birçok şey, hayal gücünün yarattığı oyunda bu gücü gösterebilmekte, gerçekte tatsız birçok duygu sanat yapıtında dinleyici ve seyirciler için bir haz kaynağına dönüşebilmektedir.

**Gerçek** ve **oyun** karşıtlığı üzerinde şimdi bir başka açıdan duralım biraz. Tutalım ki, bir çocuk büyüdü de, oyun oy-

namaktan çıktı; yaşamın gerçek'ine zorunlu bir ciddilikle yaklaşım sağlamak için yıllar boyu sürdürülen çabanın ardından gün gelip öyle ruhsal bir durum içine yuvarlanabilir ki, oyunla gerçek arasındaki karşıtlık yeniden silinip gider. Artık büyümüş çocuk, çocukluğundaki oyunları bir vakit ne denli ciddiye alarak oynadığını anımsar ve erişkin yaşamının sözde ciddi uğraşlarını bir vakitki çocuk oyunlarına eş tutar, dolayısiyle yaşamın enikonu ağır baskısını silkip atar üzerinden ve **mizah** (humor) denen nesnenin sağladığı o derin haz kaynağına açılan kapıyı ele geçirir.

Demek oluyor ki, erişkinliğe ayak atan kimse bırakır oyun oynamayı, oyunun sağladığı hazdan görünürde el çeker. Ama insan ruhunu tanıyanlar bilir ki, bir zaman tadılmış bir hazdan el çekmek kadar güç şey yoktur. Doğrusu, el çektiğimiz bir haz da bulunmaz ortada; bütün yaptığımız, bir hazzı atıp bir başkasını onun yerine koymaktır; el çekme gibi görünen, gerçekte bir yerdeş ürüne yöneliştir. Dolayısıyla, yetişkinler dönemine ayak atıp oyun oynamaktan çıkan biri, gerçek (reel) nesnelere yaslanmayı bırakmaktan başka şey yapıyor değildir; bundan böyle oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır. Düşler durur aralıksız, gündüz düşleri denilen bir etkinliği sürdürür. Sanırım insanların çoğu yaşamlarında hayal kurar. Uzun süre gözden kaçmış, dolayısıyla gerektiği gibi değerlendirilmemiş bir olgudur bu.

Yetişkinlerin düşlemlerini (fantazya), çocuksal oyunlarda daha kolay gözlemleyebilmekteyiz. Gerçi çocuklar da tek başlarına oyun oynar ya da oynamak üzere kendi gibi başka çocuklarla birleşerek kapalı psişik bir sistem yaratır; ama yetişkinleri düşünerek oynamasalar bile, hiç değilse oyun oynadıklarını onlardan saklama yoluna gitmezler. Gelgelelim, yetişkinler kendilerini şu ya da bu düşleme kaptırdıklarından ötürü utanır, bunları başkalarından gizler, en içsel mahremiyetleri gözüyle bakar bunlara, işlediği suçla-

rı itirafa yanaşır da düşüncelerini başkalarına açıklamaktan kendini sakınır. Dolayısıyla bazan öyle sanır ki, böyle düşlemler kuran bir tek kendisi vardır âdeta, bu tür yaratıların genellikle başkalarında da yaygınlığından hiç haberi bulunmaz. Oyun oynayan ve düş kuranın tutumundaki bu değişikliğe yol açan neden gerçekte birbirini sürdüren iki etkinliğin kökeninde saklıdır.

Çocuğun ruhunda yaşayıp ondaki oyunları yöneten, doğrusu tek bir istektir ve çocuğun eğitilmesine yardım eden bu istek, büyük insan, yetişkin insan aşamasına ulaşmaktır. Hep büyük insan olma oyunları oynar çocuk, büyüklere ilişkin bilip öğrendiklerine öykünür oyunlarında. Bu isteğini başkalarından gizlemek için henüz bir neden görmez. Yetişkinlerde ise durum başkadır; artık oyun oynamamalarının ya da düşleri bırakıp gerçek dünyanın gösterdiği doğrultuda davranmalarının kendilerinden beklendiğini bilir yetişkinler. Öte yandan, kurdukları düşleri doğuran istekler arasında öyleleri vardır ki, saklı tutulması zorunlu bir nitelik gösterir. Dolayısıyla, bir yetişkin, düşlemlerinden ötürü utanca kapılır, çocuksu şeyler görüp yasak gözle bakar bunlara.

Madem bu kadar gizleme ve kaçırmalara başvuruyorlar, peki yetişkinlerin düşlemlerine ilişkin o kadar çok bilgi nasıl ele geçirilebiliyor? diye haklı bir soru yöneltilecektir burada. Bu soruyu şöyle cevaplayabiliriz: Bir tip insan vardır, Tanrı değilse bile sert bir Tanrıça, yani bizim yazgı dediğimiz şey, acı ve hazları açığa vurmakla yükümlü kılmıştır kendilerini. Bunlar, ruhsal bir tedavi görmek ve sağlıklarına kavuşmak için başvurdukları hekime düşlemlerini de açıklamadan duramayan nevrozlulardır; düşlemler konusundaki en değerli bilgilerimiz işte bu kaynaktan gelir. Nevrozlulardan öğrendiklerimiz, düşlem konusunda hastala-

rmızın açıkladığı gizliliklere sağlıklı kimselerde de rastlayabileceğimiz gibi pek haklı bir kanıya götürmüştür bizi.

Şimdi izin verirseniz, düşlemlemenin belirleyici özelliklerinden birkaçını burada gözden geçirelim. Şurasını rahatlıkla söyleyebiliriz ki, mutlu kişiler düş kurmaz, ancak bir doyuma ulaşamayanlar yapar bunu. Doyurulmamış istekler, düşlemlemenin itici güçleridir ve her düş bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumu ondan esirgeyen gerçek'i (realite) değiştirme işlemidir. İtici güç rolünü oynayan istekler, düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre ayrılıklar gösterir; ama bir zorlamaya gitmeksizin iki ana grupta toplayabiliriz bu isteklerin tümünü; kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler. Genç kadınlarda cinsel istekler hemen tek başına elinde tutar egemenliği, çünkü büyüklük istekleri cinsel eğilimler tarafından yenilip yutulur. Genç erkeklerde ise, cinsel istekler dışında bencil ve açgözlü istekler de yeterince duyurur sesini. Ancak biz, söz konusu iki grup istek arasındaki karşıtlığı değil, onların kendi aralarında sık sık kurduğu ortaklığı belirteceğiz. Tapınak mihraplarını süsleyen birçok tablonun nasıl bir köşeciğinde, tabloyu tapınağa bağışlayanın adını seçersek, düşlemlerden çoğunun bir köşeciğinde de, düş kuran şövalyenin, uğrunda pek çok yiğitliklere giriştiği ve elde ettiği tüm başarıları ayakları önüne serdiği o soylu bayanın varlığını sezgileyebiliriz. Gördüğünüz gibi, düşlemleri saklayıp gizlemeler için yeterince zorlu nedenler bulunmaktadır; çünkü iyi eğitim görmüş bir kadında cinsel gereksinmenin beklendiği kadar güçlü olmayışı hoş karşılanmaz; oysa genç erkeğin, şımartmalarla dolu çocukluktan gelmiş aşırı özgüven duygusunu, kendi gibi gözü yukarıda bireylerin yaşadığı topluma uyum sağlamak için baskılaması istenir.

Bu düşlemelerin ürünlerini, yani tek tek düşlemleri (fantazya), bu kuma yazılan yazıları ya da gündüz düşlerini katı ve

değişmez nesneler gibi kafamızda canlandırmamalıyız. Tersine, esnektir bunlar, yaşamın değişen izlenimlerine ayak uydurmaya çalışır, şu ya da bu yaşamsal durumda başgösterecek her çalkantı adı geçen ürünlerde değişikliklere yol açar, yaşamın etkili yeni izlenimlerinden bu ürünler «zaman tasması» diye niteleyebileceğimiz bir tasma yapıp geçirirler boyunlarına. Zaten düşlemlerin zamanla ilişkisi pek kesin önem taşır. Diyebiliriz ki, bir düş âdeta üç zaman arasında, tasarım gücümüzdeki üç zaman boyutu arasında süzülür durur. Ruhsal çaba, güncel bir izlenimi, kişide büyük isteklerden birine yol açabilen hal'e özgü bir nedeni dayanak yapar kendine; buradan yola koyularak, pek sık çocukluk döneminde kalmış olup, söz konusu isteğin doyuma kavuşturulduğu bir yaşantının anısına sıçrar ve böylece hal'de duyulan isteğin gerçekleşimini içeren gelecekteki bir durumu, yani gündüz düşü'nü doğurur; çıktığı kaynakların, yani hal'deki nedenle geçmişe ilişkin anının izlerini sinesinde barındıran düşlemi yaratıp kor ortaya. Geçmiş, hal ve gelecek, kopuntusuz uzanıp giden istek ipi üzerinde boncuk taneleri gibi ard arda dizilir.

İşte size bu sıralamanın gerçekliğini açıklayacak en yalın bir örnek: Diyelim, yoksul ve öksüz bir delikanlı var da, siz kendisine belki yanında iş bulabileceği bir patronun adresini verdiniz. Yolda içinde yaşadığı duruma uyan bir gündüz düşüne dalabilir bu delikanlı, düşleminin içeriği de aşağı yukarı şöyle olabilir: Yolladığınız patron tarafından işe alınacak, kendisinden hoşlanan patronun zamanla gözüne girecek, kendisi olmadan çalışma yerinde işler yürümeyecek, derken patron onu ailesi içine alacak, delikanlı patronun güzellikte eşsiz kızıyla evlenecek, önce mağazanın sahiplerinden biri aşamasına yükselecek, sonra da kayınbabasının yerine geçip bütün işi kendisi yönetecek. Böyle bir düş kuran delikanlı, mutlu çocukluğunda elinde bulunup sonradan yitir-

diklerini, kendisini bağrına basmış baba ocağını, ona sevecenlik göstermiş anne ve babasını, sevgi duygularını yönelttiği bu ilk objeleri, gelecekte kavuşacağını düşlediği yeni değerlerle gidermeye çalışmıştır. Geçmişi model alarak bir gelecek tablosunu çizip yaratan bir isteğin, hal'deki bir nedenden nasıl yararlandığını bu örnek bize göstermektedir. Düşlemler üzerine daha bir yığın söz söyleyebiliriz; ancak ben burada elden geldiği kadar kısa değinmelerle yetineceğim. Düşlemlerin aşırı büyüyüp güçlenmesi, nevroz ve psikozlara yakalanmanın koşulunu oluşturur; ayrıca düşlemler, hastalarımızın yakındığı patolojik belirtilerin ruhsal ön basamaklarıdır. Düşlem yolundan ayrılan geniş bir sokak, hastalıkta son bulmaktadır.

Ancak düşlemle düş arasındaki ilişkiyi de söz konusu etmeden geçemeyeceğim. Gece gördüğümüz düşler de, düş yorumuna başvurarak açıklığa kavuşturabildiğimiz düşlemlerden (fantazya) başka bir şey değildir. Düş kuranların o balonsu hafiflikteki yaratılarını **gündüz düşleri** diye niteleyen dil, düşlerin içyüzü sorununa o eşsiz bilgeliğiyle çoktan kesin bir cevap getirmiştir. Dilin sağladığı bu ipucuna rağmen, düşlerimizin anlamı bizler için çokluk karanlık ve kapalı kalıyorsa, bunu hazırlayan bir tek neden vardır: bizi utandıran, bizim kendimizden kaçırmadan yapamadığımız, zaten bunun için de geriye itip, bilinçdışına sürdüğümüz isteklerin geceleri uykumuzda dirilmesidir. Bu geriye itilmiş isteklerin ve onlardan kaynaklanan içtepilerin, enikonu bir biçim değişikliğine uğradıktan sonra kendilerine dışavurum sağlamasına izin vardır, ondan ötesine göz yumulmaz. Yapılan bilimsel çalışmaların düşsel biçim değişikliğini aydınlığa kavuşturmasıyla, gece görülen düşlerin de tıpkı gündüz düşlerine benzediğini, bunların da hepimizce çok iyi bilinen düşlemler gibi istek gerçekleşimi niteliği taşıdığını anlamak güçlük doğurmamıştır.

Düşlemler konusunda bu kadarla yetinip, şimdi biraz da sanatçıya geçelim! Acaba gerçekten sanatçıyı **güpegündüz düş gören** birine, sanatçının yaratılarını ise gündüz düşlerine benzetmeye kalkmamız doğru mudur? Sanatçı deyince, bir ayrıma gitmenin zorunluğu kuşkusuz açığa vurmaktadır kendini; bir kez eski anlatı ve oyun yazarları gibi hazır konuları alıp işleyen sanatçıları, konularını kendileri özgür yaratıyor görünen sanatçılardan ayırmamız gerekiyor. Karşılaştırmamıza sonuncu türden sanatçıları temel alacak, eleştirmenlerin en çok el üstünde tuttuğu sanatçıları değil, gözü pek yukarıda olmayan, dolayısıyla kendilerine en geniş ve en hamarat bir okuyucu kitlesi bulan romancılar, uzun ve kısa öykü yazarları üzerinde duracağız. Bu sanatçıların yaratılarında bir özellik var ki, hepsinden çok dikkatimizi çeker; yapıtların tümünde görülen bir kahraman, okuyucuların ilgisinin odak noktasını oluşturur, sanatçı her türlü önleme başvurarak okuyucuların bu kahramana sempati duymasını sağlamaya uğraşır ve onu sanki özel bir takdir-i ilâhiyle koruyup gözetir. Okuduğunuz romanın bir bölümünde kahramanı kendinden geçmiş, orasında burasında yara ve bereler, kanlar içinde mi bıraktınız, bir sonraki bölümün başında kendisini alabildiğine titiz bir bakıma konu edilip iyileşmeye yüz tutmuş durumda göreceğinizden hiç kuşku duymayınız. Anlatının ilk cildinde bizim kahramanımızın da içinde bulunduğu gemi fırtınaya mı kapılıp battı, ikinci cildin başında onun nasıl bir mucize sonucu kurtulduğunun anlatılacağı yüzde yüzdür; çünkü romanın sürüp gitmesi bu kurtuluşa bağlıdır. Tehlikeli serüvenlerinde kahramana eşlik ederken okuyucunun içinde yaşayan güvenlik duygusunun, boğulan birini kurtarmak üzere suya atlayan ya da düşman bataryasını susturmak üzere ateş altında ilerleyen gerçek bir kahramanın duyacağı güvenlik duygusundan, en iyi sanatçılarımızdan birinin (Anzengruber)[2] «Sana hiç bir şey olamaz!» sözleriyle pek güzel dile getirdiği o gerçek kahramanlık duygusundan kalır yeri yok-

tur. Ama bana sorarsanız, insanı kuşkulandıran bu yaralanmazlık özelliğidir ki, Ben Hazretler'iyle, yani tüm romanlar gibi gündüz düşlerinin de bu kahramanıyla karşı karşıya bulunduğumuzu güçlük çekmeden anlamamızı sağlar.

Aynı akrabalığa benyönelik anlatılardaki öbür bazı özelliklerde de rastlarız. Romanlarda kadınlar her vakit kahramana gönül kaptırıyorsa, buna gerçek bir durumun açığa vurulması gözüyle pek bakamaz, ama gündüz düşünün zorunlu bir parçası diye kolaylıkla yorumlayabiliriz. Romanlarda yer alan kahraman dışındaki kişilerin kesinlikle iyi ve kötü diye ikiye ayrılması, bu kişilerin karakter bakımından gerçek'te (realite) gözlemlediğimiz renklilikten yoksunluğu, iyilerin roman kahramanı seçilmiş ben'in yardımcıları, kötülerin onun düşmanları ve rakipleri rolünü oynaması, yine aynı nedene dayanır.

Hani pek çok sanat yaratısında o saf gündüz düşü modelinden hayli uzaklaşıldığını asla görmezlikten geliyor değilim; ancak, öyle sanıyorum ki, en aşırı sapmalarda bile arada hiç boşluk bırakmayan bir dizi geçit kurabilir ve bu geçitler yardımıyla modelden sapar görünen yaratıların modelle ilişkilerini ortaya koyabiliriz. Ayrıca psikolojik roman türündeki birçok yapıtta yine tek bir kişinin, yani kahramanımızın içten anlatımına başvurulduğu dikkati çekmektedir. Sanatçı, kahramanın sanki ruhuna girip oturur, öbür roman kişilerine ise dışardan bakar. Anlaşılan psikolojik roman, ben'ini özgözlemle parça ben'lere ayırmak ve böylece ruhundaki çatışmaları birden çok kahramanla kişileştirerek ortaya koymak gibi çağdaş sanatçıda yaşayan bir eğilime borçludur yaşamasını. Beri yandan, «eksantrik» diye nitelendirebileceğimiz öyle romanlar da vardır ki, kahraman gündüz tipiyle düpedüz bir karşıtlık içindedir; kahraman diye okuyucu önüne çıkarılan kişi bu romanlarda etkinlikten alabildiğine uzak bir rol oynar, bir seyirci gibi davranır daha çok, giriştikleri ey-

lemler ve karşılaştıkları serüvenlerle önünden geçip giden öbür roman kişilerini gözlemler. Zola'nın son romanlarından bir bölüğü, işte böyle bir nitelik taşımaktadır. Ancak şurasını da belirtelim ki, sanatsal bir etkinliği sürdürmeyen, kimi noktalarda normalden sapma gösteren bireylerin psikanilizinde de gündüz düşlerine ilişkin benzer çeşitlemeler (varyasyon) ile karşılaşmış, bu çeşitlemelerde de ben'in seyirci rolüyle yetindiğini saptamış bulunuyoruz.

Bizim sanatçıyı gündüz düşü gören kimseye, sanat yaratısını da gündüz düşüne benzetmemizin bir değeri olması isteniyorsa, bu benzetinin verimli bir nitelik taşıması gerekir. Düşlemdeki üç ayrı zaman boyutu ve bireyde aralıksız sürüp giden istek bakımından daha önce belirlediğimiz kuralı, sanatçının yaratıları üzerinde uygulamaya ve sanatçının yaşamıyla yaratıları arasındaki ilişkiyi bu yoldan incelemeye çalışacağız. Adı geçen sorunu irdelemekten neler beklemek gerektiği, genellikle şimdiye kadar pek bilinmemiş, çok vakit adı geçen ilişkiye pek yalın bir gözle bakılmıştır. Biz, düşlemlerden (fantazya) edindiğimiz bilgilere dayanarak şöyle bir durumu saptayabiliriz: güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, çokluk çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağı bulan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri kapsamaktadır. Bu sözdeki karmaşıklık ürkütmesin sizleri. Öyle sanıyorum ki, buna gerçekte tıkız bir şemadan öte bir gözle bakılmayacağı anlaşılacaktır; ama yine de bu şema, gerçek duruma bir ilk yaklaşım niteliğini taşıyabilir kuşkusuz. Giriştiğim bazı deneylerden sonra şunu söyleyebilirim ki, sanat yaratılarını bu yoldan ele alış, kuşkusuz verimli sonuçlar doğuracaktır. Sanatçı yaşamının içerdiği çocukluk anılarının vurgulanışındaki yadırgatıcılık sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocuklukta kalan

oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin bir yerdeş ürünü olmasından ileri gelmektedir.

Özgür yaratılara değil de, hazır ve bilinen konuların işlenmesiyle ortaya çıkan yaratılara da burada değinmeden geçemeyeceğim. Önceden hazır konuları işlerken de yazar yine bir ölçüde özgür kalmakta, özgürlük konu seçiminde ve seçilen konuda çokluk geniş değişikliklere başvurulmasında kendini belli etmektedir. Hazır konuların kaynağı ise mitoslar, efsaneler ve masalların oluşturduğu bir ulusal ortak hazinedir. Budunlar (kavimler) psikolojisinin bu ürünleri üzerinde sürdürülen araştırılar, henüz asla sonlanmış değildir; ama sözgelişi mitosların tüm ulusça kurulup biçim değişikliğine uğramış düşlerin kalıntılarını dile getirmesi, insanlığın gençlik dönemine ilişkin **dünyasal düşleri** anlatması hiç de olasılık dışı sayılamaz. Düşlemlerden daha çok, sanatçıdan daha az söz açtığımı, oysa yazımın başlığında sanatçı sözüne en başta yer verdiğimi ileri süreceksiniz. Böyle bir itirazın doğruluğu karşısında bilgilerimizin günümüzdeki aşamasına dikkati çekerek kendimi bağışlatmaya çalışacağım. Sizlere bütün verebildiğim, düşlemlerin incelenmesinden kalkıp sanatçının konu seçimine atlayan bir takım uyarılar ve çağrılarla sınırlı kaldı. Sanatçının yapıtlarında hangi araçlardan yararlanarak, bizde birtakım duygular uyandırabildiği sorununa eğilemedik. Hiç değilse düşlem üzerindeki konuşmalarımızdan kalkacak hangi yolun bizi sanatsal etkileme alanına çıkaracağını sizlere açıklamadan geçmek istemem. Gündüz düşü görenlerin, düşmeıerini başkalarından titizlikle gizlediğini, çünkü düşlemlerinden utanmak için ortada birtakım nedenler gördüğünü belirttiğim sanırım anımsanacaktır. Şimdi böyle bir kimse düşlemlerini açıklasa da, açıklamasının bize bir haz sağlamayacağını eklemeden duramayacağım sözlerime. Başkalarından öğreneceğimiz bu gibi düşlemler, bizi kendilerinden itip uzaklaştıracak ya da karşılarında bizim duygusuz

ve soğuk bir tutum takınmamıza yol açacaktır. Ancak sanatçı, kişisel düşlemleri diye bakabileceğimiz oyunlarını önümüzde oynadı ya da bunları bize anlattı mı, belki o vakit çeşitli kaynaklardan fışkırarak bir araya toplanan yüce bir haz duyarız. Bunun nasıl üstesinden geldiği, sanatçının en saklı gizlerinden biridir; kuşkusuz ben'ler arasına çekilmiş sınır duvarlarıyla beslenen o tip uzaklaştırıcı gücü yenme tekniğindendir ki, gerçek **Arspoetica**[3] saklı yatmaktadır. Bu teknikle başvurulan iki aracı belirleyebilmekteyiz: Sanatçı birtakım değiştirmelere ve örtüp gizlemelere başvurarak bencil düşlemlerini yumuşatmakta, bunların dışavurumunda salt biçimsel, yani estetik bir haz sunarak bizi kendisine bağlamaktadır. Ruhumuzun derinliklerinde saklı yatan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçının bizlere sunduğu hazzı, **ayartı ödülü** ya da **ön haz** diye nitelemekteyiz. Bence sanatçının sağladığı tüm estetik haz bu niteliği taşımakta, bir sanat yapıtının bize verdiği asıl zevk ise ruhumuzdaki gerginlikleri gidermesinden ileri gelmektedir. Sanatçının, bizi, bundan böyle kendi düşlemlerimizin hiç sakınca tanımadan ve utanıp sıkılmadan zevkini çıkarılabileceğimiz duruma getirmesi de belki söz konusu amacın gerçekleşmesinde hayli rol oynamaktadır. Burada yeni, ilginç ve karmaşık araştırıların kapısına gelip dayanmış bulunuyoruz; ama, hiç değilse bu kez, konuşmamızın sonunda karşımıza çıkıyor böyle bir durum.

## notlar :

1. Ludovico Aristo (1474-1533); İtalyan ozanı; önce Kardinal Ippolitto d'Este, daha sonra Dük Alfonso II d'Este'nin hizmetinde çalıştı. Ferrara sarayında oyun yazarlığı ve yöneticilik yaptı; antik oyunlar, lirik ve satirik şiirler kaleme aldı; başyapıtı 1516'da yazıp, 1521 ve 1531 arasında genişlettiği, "Orlando Furiosa" (Çılgın Roland) adlı Rönesans çağının en güçlü destanıdır. Ozan, bu destanını ilk koruyucusu Kardinal Ippolitto d'Este'ye ithaf etmiş, ama Kardinal tarafından kendisine sorulan yalnız şu soruyla ödüllendirilmiştir: "Bu kadar anlatacak şeyi nerden buluyorsun, Ludovico?

2. Johann Anzengruber (1810-1844); lirik şiirleri ve oyunlarıyla tanınmış Avusturyalı ozan.

3. Edebiyat sanatı.

# KUTU SEÇİMİ

# kutu seçimi

Shakespear'deki biri neşeli, biri acıklı iki sahne, kısa süre önce küçük bir sorunu ortaya atıp, bu sorunu bir çözüme kavuşturmamı sağladı.

Neşeli sahne, **Venedik Taciri**'nde taliplerini üç kutudan birini seçtikleri sahnedir. Güzel ve akıllı bir kız olan Porzia, babasının isteğine uyarak, taliplerin önüne çıkarılmış üç kutudan ancak doğrusunu seçeni kocalığa kabul edecektir. Üç kutunun birincisi altından, ikincisi gümüşten, üçüncüsü kurşundandır ve seçilmesi gereken kutu Porzia'nın resmini içerir. Taliplerden biri altın, ötekisi gümüşten kutuyu seçmiş, dolayısıyla tüm çabaları boşa gitmiştir bunların. Üçüncü talip Bassanio ise kurşun kutuda karar kılar ve daha kutu seçiminden önce gönlünü kazandığı Porzia'yı ele geçirir. Talipler bir kutuya yönelmeden yönelişlerinin nedenlerini açıklayan bir konuşma yapar, seçtikleri kutunun madenine övgüler döşenir, onu yüceltir, öbür kutuların madenlerini ise yere batırırlar. Bu konuda, en güç iş taliplerden üçüncüsüne düşmüştür; altın ve gümüş karşısında kurşunu yüceltebilmek için ancak birkaç söz bulup söyleyebilir, üstelik zorakî bir hava taşar söylediklerinden. Ruhçözümsel (psikanalitik) bir tedavi çalışmasını sürdürürken hastamızın böyle bir konuşması karşısında kalsak, öne sürülen nedenlerin yetersizliğinde, saklı tutulup açığa vurulmamış kimi etkenlerin kokusunu sezerdik kuşkusuz. Kutu seçimiyle geleceği öğrenme motifini Shakespeare'in kendi bulmayarak, **Gesta Romanorum**'daki[1] bir anlatıdan almıştır; anlatıda bir kız, kralın oğlunu elde etmek için aynı seçim karşısında bırakılır.[2] Bu anlatıda da mutluluk üçüncü kutuda, yani kurşunda saklı yatar. Kutu se-

çiminde bizden bir açıklama bekleyip, nerden ve nasıl çıktığını bizi belirlemeye çağıran eski bir motifle karşı karşıya bulunduğumuzu kestirmek zor değildir. Altın, gümüş ve kurşun arasındaki yapılan seçmenin taşıdığı anlam bakımından aklımıza gelecek ilk tahminin, enine boyuna bu konu üzerine eğilen Ed. Stucken'in[3] şu sözüyle doğrulandığını görürüz: «Üç talibin kimliği seçtikleri kutulardan anlaşılır: Fas prensi altın kutuya yönelir, yani güneştir kendisi; Arragon prensi gümüş kutuda karar kılar, ay'ı canlandırır; Bassanio ise kurşun kutuyu seçer, yani bir yıldızın oğludur.» Ed. Stucken, yorumunu pekiştirmek için Estonya ulusal destanı Kalewipoez'deki[4] bir olayı aktarır; bu olayda üç talip, kılık değiştirmeksizin güneş, ay ve yıldızdan bir delikanlı (Kutup yıldızının en büyük oğlu) kimliğiyle sahnede görünür ve seçim sonunda kız taliplerden yine üçüncüsüne düşer.

Böylece bizim sorunun gidip bir astral mitos'a[5] dayandığı görülür. Ama ne yazık ki, böyle bir açıklamayla işin içinden sıyrılmak olacak gibi değildir, dolayısıyla soruna çözümlenmiş bir gözle bakılamaz; çünkü biz, mitoloji alanındaki kimi araştırıcıların tersine, mitlerin gökten inmediği kanısındayız; bu bakımdan O. Rank'la[6] aynı görüşü paylaşmakta, mitlerin düpedüz insancıl koşullarla donatılmış bir ortamda doğarak, sonradan gökyüzüne yansıtıldığına inanmaktayız. İşte bizi ilgilendiren de insana özgü bu içeriktir.

Dikkatimizi şimdi yeniden konumuza yöneltelim. Gerek ulusal destanında, gerek **Gesta Romanorum**'da bir kız üç talip arasında bir seçim yapar; **Venedik Taciri**'nde görüldüğü gibi bir seçimdir bu. Ne var ki, Shakespeare'in oyununda motif âdeta tersine çevrilir, üç kutu arasında seçim yapan bir erkektir bu kez. Bir düş karşısında bulunsaydık, hemen üç kutuyla kadınların anlatıldığını, teneke ya da karton kutular, sepetler vb. nesnelerin kadına özgü belli başlı simgeler olduğunu, dolayısıyla kadınsal'ı canlandırdığını düşünürdük

hemen. Mitlerde de böyle simgesel bir yerine koyma işleminin varlığını benimsemekte sakınca görmezsek, Venedik Taciri'ndeki kutu sahnesi de, gerçekten tahmin ettiğimiz gibi, bir tersine dönüşüm geçirmiş demektir. Genel olarak masallarda rastlanan bir çabuklukla astral giysi konumuz üzerinden çekilip alınmakta, konunun insanlara özgü bir durumu, yani **bir erkeğin üç kadın arasındaki seçimini** canlandırdığı göz önüne serilmektedir.

Ne var ki, aynı motif Shakespeare'in en güçlü oyunlarından bir başkasında yine bir sahnenin içeriğini oluşturur; ancak bir eş seçimi değildir bu kez ortada dönen; ama seçim, üstü kapalı bir takım benzerliklerden ötürü **Venedik Taciri**'ndeki kutu seçimiyle bağlantılı bir durum gösterir: Yaşlanmış Kral Lear, henüz kendisi yaşıyorken ülkesini üç kızı arasında paylaştırmaya karar vermiştir; ama kızlarının ona karşı gösterdiği sevgiyi ölçü alacaktır bunun için. İki büyük kız, Goneril ve Regan, diller döker, binbir dereden su getirerek babalarına duydukları sevginin enginliğini kanıtlamaya çalışır; en küçük kız Cordelia ise böyle bir davranışa yanaşmayarak susar. Doğrusu küçük kızının gösterişsiz ve suskun sevgisinin büyüklüğünü anlaması ve bu sevgiyi ödüllendirmesi gereken Kral Lear, Cordelia'nın en içten bir sevgiyle kendisine bağlılığını anlamaz, küçük kızını çıkarır evlatlıktan, ülkesini iki büyük kızı arasında üleştirir ve bu tutumuyla hem kendisinin, hem ülkesinin felâketine yol açar. Burada hemen, daha başka mitlerde, masallarda ve sanat eserlerinde aynı olayı konu alan sahneler gelir aklımıza: Çobanlık yapan Paris,[7] üç tanrıça arasında bir seçme yapar ve üçüncü tanrıçayı hepsinden güzel bulur. Bunun gibi, **Külkedisi**[8] de üç kızkardeşin en küçüğüdür; ancak ülkedeki Kralın oğlu iki ablasına üstün tutar Külkedisi'ni, onu kendisine eş seçer. Apulejus'un[9] masalında **Psyche**[10] **üç** kızkardeşin en ufağı ve en güzelidir; hem insan kılığında Afrodit diye tapınma konusu yapılır,

hem kendisine üvey annenin külkedisi'ne davrandığı gibi davranılır Afrodit tarafından: karışık bir küme tahılı cinslerine göre ayırmak zorunda bırakılır ve Psyche küçük hayvanların yardımıyla verilen ödevi başarır. (Külkedisi'nde güvercinler, Psyche'de karıncılar oynar küçük hayvan rolünü.)[11] Bu konuda daha çok malzeme aramak zahmetine katlananlar, elbet aynı motifin başka yerlerde de işlendiğini, ama hepsinde de motifteki belli başlı özelliklerin korunduğunu görecektir. Ne var ki biz, Cordelia, Afrodit, Külkedisi ve Psyche ile yetineceğiz. Üçüncüleri hepsinden güzel üç kadının kardeş kimliğiyle karşımıza çıkarıldığı her yerde, bunlara aynı gözle bakılması gerektiği ortadadır. Üç kızkardeşin, **Kral Lear**'de seçmeyi yapan Lear'ın kızlarına dönüşmesi, Kralın yaşlı bir adam olarak canlandırılması zorunluğundan ileri gelir yalnız. Çünkü yaşlanmış bir adama üç kadın arasında bir seçim yaptırmak, başka yoldan kolay kolay gerçekleştirilecek gibi değildir; dolayısıyla, kadınlar oyunda kralın kızları diye çıkarılır sahneye.

Peki ama, kimdir bu üç kızkardeş ve her defasında seçimi ne diye en küçükleri kazanır hep? Bu soruyu cevaplandırabilseydik, aradığımız yorumu ele geçirebilirdik belki. Daha önce ruhçözümsel (psikanalitik) tekniklerden yararlanarak **Venedik Taciri**'ndeki üç kutunun simgesel yoldan üç kadını anlattığını saptamıştık. Üzerinde diretmek yürekliliğini gösterdik mi, bu yöntem bizi önceden kestiremeyeceğimiz akıl almayacak bölgelere götürecek, ama dolambaçlı yollardan da olsa belki bizi bir sonuca kavuşturacaktır.

Birçok durumda üç kadından en güzeli olan üçüncüsünün güzellikten ayrı kimi özellikleri de içerdiği dikkatimizi çekecektir. Bir birlik ve bütünlük sağlamaya yönelik özelliklerdir bunlar; elbet adı geçen özellikleri tüm örneklerde aynı ölçüde belirgin göremeyiz. Cordelia tanınmaz bir kılığa girer, kurşun gibi gösterişsiz duruma sokar kendini, «sever ve su-

sar». Külkedisi gizlenir, aramalara karşın saklanır, çıkmaz ortaya. Belki onun bu gizlenişini, Cordelia'nın susup sesini çıkarmayışına eşdeğer bir davranış sayabiliriz.

Ancak, bunlar bizim belirlediğimiz beş örnekten yalnız ikisidir. Geriye kalan üç örnekten ikisinde, bu özellik kendini üstü kapalı açığa vurur. Dikbaşlı davranıp sevgilisini yanına yaklaştırmayan Cordelia'yı kurşuna benzetebiliriz. Kutu seçiminde Bassanio kısa konuşmasını yaparken, kurşunla ilgili olarak açıktan açığa der ki:

**The paleness moves me more than elaguence**
(Bir başka nüshada plainness)

Anlamı şöyle: Senin gösterişsizliğini öbür iki çığırtkandan daha yakın buluyorum kendime. Altın ve gümüş «çenebaz», kurşun ise suskundur; tıpkı «seven ve sesini çıkarmayan» Cordelia gibi gerçektir. Paris'in seçimini konu alan eski Yunan anlatılarında, Afrodit için kendini bir geride tutuştan söz açılmaz. Üç tanrıçadan üçü de delikanlı Paris'le konuşarak çeşitli sözverilerde bulunur, onun gönlünü kazanmaya bakar. Ama aynı sahneyi pek çağdaş biçimde ele alan bir başka yapıt, üçüncü kadında dikkatimizi çeken bir özelliği ne tuhafsa yeniden çıkarır karşımıza. **Güzel Helena**'mn[12] libretto'sunda Paris, gönlünü kazanmak için ilk iki tanrıçanın ona söylediklerini anlatır, sonra güzellik yarışmasında Afrodit'in davranışından söz açar:

Ve üçüncüsü, üçüncüsü ama
Bir kenarda dikiliyordu **suskun**
Ben de verdim elmayı ona vb.

Üçüncü kadında saptadığımız özellikleri «suskunluk»ta yoğunlaşmış görmeye karar verdik mi, psikanalize başvurabilir, düşlerde ölümün genel olarak suskunlukla[13] anlatıldığını öğrenebiliriz.

On yıl önceydi günün birinde pek aydın bir adam bana gelip bir düşünü anlatmıştı; düşlerin telepatik bir karakter taşıdığını kanıtlamak istiyordu. Düşünde hayli zamandır kendisinden haber alamadığı uzaktaki bir dostunu görmüş, şimdiye kadar ses seda çıkarmadığı için ona adamakıllı çıkışmış, ama dostu hiç karşılıkta bulunmamıştı. Ve sonradan, aşağı yukarı düşü gördüğü tarihte dostunun canına kıyarak yaşamına son verdiğini öğrenmişti. Telepati sorununu bir yana bırakalım; ancak, suskunluğun ölümü anlattığı kuşkusuz bu düşte. Kendini gizlemenin ve Külkedisi gibi masal prensi tarafından aranıp bulunamazlığın da yine düşte ölümü simgelediği yadsınamaz. **Venedik Taciri**'nin bir nüshasında kurşun için kullanılan **paleness**[14] sözcüğünün anımsattığı beniz solukluğu da ölümü simgelemek bakımından öteki özelliklerinden geri kalmaz.[15] Suskunluğun düş dışındaki kimi ürünlerde de ölümün belirtisi sayılmak gerektiğine olasılık kazandırabilirsek, bu yorumları düş dilinden bizim üzerinde durduğumuz mitos'taki dışavırım biçimine aktarmak güçlük doğurmayacaktır.

Dolayısıyla, şimdi Grimm Halk Masalları'nın **On İki Kardeş**[16] adındaki dokuzuncu masalını incelemeye çalışacağız. Bir kral ve kraliçe vardır masalda, on iki de çocukları vardır bunların ve çocukların hepsi oğlandır. Bir ara der ki kral: «On üçüncü çocuğumuz kız doğarsa, oğlanların tümü ölecek.» Ve on üçüncü çocuklarının da kız doğacağını düşünüp önceden on iki tabut yaptırır. On iki oğlan annelerinden öğrenir durumu, kuytu bir ormana kaçarak orada gizlenir; bundan böyle karşılarına çıkacak her kızı öldüreceklerine and içerler.

Derken günlerden bir gün, kralla kraliçenin bir kızı dünyaya gelir; gel zaman git zaman büyür ve bir ara annesinden on iki ağabeysi bulunduğunu öğrenir. Ağbeylerini aramayı kor kafasına, yola düşer; ararken ararken ormanda en kü-

çük ağbeyine rastlar; en küçük ağbey, kızın kendi kardeşi olduğunu anlar gelgelelim daha önceden içilmiş bir and vardır ortada; ancak, kızkardeşini de öldürmeye kıyamaz, onu saklamak ister. Kızkardeşi der ki: Ölmekle on iki ağbeyimi kurtarabileceksem, seve seve canımı vereyim. Ama ağbeyleri kızı görür görmez gönülden kucak açarlar kendisine; kız da yanlarında kalır, onların ev işlerine bakar.

Evin önündeki bahçede on iki zambak yetişmektedir; kız zambakların hepsini teker teker koparır, her birini bir ağbeysine verecektir. Ne var ki, o bir zambak kopardıkça, ağbeylerinden biri bir kargaya dönüşür, uçtuğu gibi gider, kaybolur ortadan. Sonunda ne evden iz kalır geride, ne bahçeden.

Masaldaki kargalar, ruhları canlandıran kuşlardır; masalın başında tabutlarla ve ormana kaçıp saklanmayla anlatılan on iki ağbeyin ölümü, kızkardeşin zambakları koparmasıyla bir ikinci kez simgesel yoldan dile getirilir.

Kız ölmüş kardeşlerini yeniden diriltmeye hazırdır; ancak karşılığında yedi yıl susması, hiç bir söz konuşmaması istenir, kız da bu isteğe boyun eğer. Ancak, kendi yaşamını da tehlikeye atar, yani kardeşleriyle ilk karşılaşmasından önceki yeminini yerine getirip, onlar için canını verir. Yedi yıl susar ve sonunda ağbeylerinin kargalıktan kurtulup yeniden insan kılığına girmesini sağlar.

Bunun tıpkı benzeri duruma «Altı Kuğu»[17] masalında da rastlarız; masalda bir kız vardır, hepsi kuşa dönüşmüştür ağbeylerinin; kız susup konuşmayarak kurtarır onları, yani yeniden diriltir. «Kendi yaşamına mal olsa bile» ağbeylerini kurtarmayı kafasına koymuştur; bu da kraliçe olarak canını tehlikeye atmasına yol açar, çünkü sağdan soldan yöneltilen iftiralar karşısında suskunluğundan sıyrılıp savunamaz kendini.

Suskunluğa ölümün simgesi gözüyle bakılması gerektiğini ortaya koyacak daha bir sürü kanıtı elbet bulup çıkarabilirdik masallardan. Bu simgelere kulak verildi mi, aralarında seçim yapılan üç kızkardeşten en küçüğünün ölmüş biri olduğu anlaşılır. Ama bir başka şeyi de anlatabilir üçüncü kız, ölümün kendisini, ölüm tanrıçasını simgeleyebilir. Hiç de seyrek rastlanmayan bir kaydırma işlemine başvurularak, bir tanrıça tarafından insanlara bağışlanan özellikler ölümün kendisine mal edilir. Böyle bir kaydırma, ölüm tanrıçasında bizi hepsinden az yadırgatacak bir durumdur; çünkü çağdaş anlayış ve anlatışta, ölümün kendisine ölmüş biri diye bakılır. Kızkardeşlerden üçüncüsü ölüm tanrıçası ise, tüm kızkardeşlerin kimliğini ele geçirdik demektir. O zaman bunlar yazgı tanrıçalarıdır, Moira'lar[18] ya da Parz'lar ya da Norn'lar diye anılan yazgı tanrıçası üç kızkardeştir ve en küçük kardeşin adı da aman vermez anlamına gelen Atropos'tur.

## II

Ele geçirdiğimiz açıklamayı bizim mit'e nasıl uygulayabileceğimiz sorununu şimdilik bir yana bırakarak, mitolojiyle uğraşanlara başvurup yazgı tanrıçalarının nereden geldiği ve ne gibi bir işlev gördüğü konusunda bilgi edinelim.[19]

En eski Yunan mitolojisi, elinden bir yere kaçılamayacak yazgının kişileştirilmesi ürünü olarak bir tek Moira'ya yer verir. Örneğin Homer'de böyledir durum. Bu tek Moira'nın bir gelişim süreci sonunda üç (seyrek iki) tanrıçayı içeren bir kızkardeşler topluluğuna dönüşmesi, belki Charit'ler ve Horus'lar gibi Moira'ların kendilerine yakın bulunduğu tanrılarla ilişki içinde gerçekleşmiştir.

Hora'lar başlangıçta yağmur ve çiğ bağışlayan göksel suların, yağmur yağdıran bulutların tanrıçalarıydı. Bulutlar da dokunmuş nesneler diye görüldüğü için, Hora'lara dokumacılık karakteri yakıştırılmış, ama sonradan bu karakter Moira'lara mal edilmiştir. Güneşin ısmarttığı Akdeniz ülkelerinde toprağın bereketini sağlayan yağmurdur, dolayısıyla Hora'lar zamanla bitki tanrıçalarına dönüşmüştür. Çiçeklerdeki güzelliğin, yemişlerdeki bolluğun Hora'larca bağışlandığına inanılmış, adı geçen tanrıçalar bir dizi sevimli ve şirin karakter özelliğiyle donatılmıştır. Derken mevsimlerin tanrısal temsilcisi durumuna sokulmuş, kutsal üç sayısının açıklama için yeterli olmamasına rağmen sayıları üç diye saptanmıştır. Çünkü esir uluslar, mevsimleri kış, ilkbahar ve yaz diye yalnız üçe ayırmıştır. Sonbahar, Yunan-Roma uygarlığının ancak geç dönemlerinde öbür üç mevsime gelip katılmış, bunun üzerinedir ki sanat yaratılarında Moira'ların sık sık dörtlü anlatımına rastlanmıştır.

Öte yandan, zaman'la yine Hora'ların ilgilendiği görüşü benimsenmiştir, ilkin yılın, daha sonra günün değişik zaman-

larını denetim ve gözetim altında tuttuğuna inanılmıştır bu tanrıların; derken Hora ismi saate verilmiş, saati belirlemede kullanılmıştır (**heure, ora**). Alman mitolojisinde yer alıp öz bakımından Hora'lara ve Moira'lara akrabalık gösteren Nornların taşıdığı adlarda da, bunların zaman bakımından taşıdığı önem açığa vurur kendini.

Ama sonradan ister istemez bu tanrılar daha derin bir kavrayışa konu yapılarak zamanın değişimi içinde bir yasallığa kaydırılmış, Hora'lara doğa yasasını ve doğada aynı şeyin değişmez bir sıra gözeterek dönüp gelişini sağlayan kutsal düzeni kollama görevi verilmiştir.

Doğa açısından ulaşılan bu kavrayıştaki zenginlik insan yaşamının kavranmasında etkisini göstermiş, bunun sonucu doğa mitos'u giderek insan mitos'una dönmüş, hava tanrıçaları yazgı tanrıçalarının yerini almıştır. Ne var ki, Hora'ların bu yönü Moira'larda da belli eder kendini; nasıl Hora'lar doğadaki yasallığı amansız biçimde koruyorsa, Moira'lar da insan yaşamındaki zorunlu düzeni aynı amansızlıkla kollayıp gözetir. Sevimli Hora'lara yakıştırılmaktan kaçınılan o değiştirilmez yasal katılık, ölüm ve yokoluşla o ilişki, insan kendini ancak eğemenliği altına soktuğu zaman doğa yasasının tüm ciddiliğini hissedecekmiş gibi Moira'larda belirgin özelliklere dönüşüp karşımıza çıkar.

Üç örücü tanrıçanın isimlerine mitologlar da önemli bir anlayışla eğilmiştir. Buna göre, tanrıçalardan ikincisi Lachesis **yazgının yasallığı içinde rastlantıyı**[20], yani bizim yaşantı diye niteleyeceğimiz şeyi, Atropos ise **kaçınılmaz'ı**, yani ölümü, Klotho da insanın doğarken beraberinde getirdiği o uğursuz **yatkınlığı (dizpozisyon)** anlatır.

Artık üç kızkardeş arasındaki seçimde saklı yatıp yorumumuza temel oluşturacak nedene dönme zamanı gelmiştir sanırım. Bulguladığımız açıklamayı, incelediğimiz durumlar

içine yerleştirdiğimizde bunların ne denli anlaşılmaz bir niteliğe büründüğünü ve görünürdeki içerikleriyle ne denli çelişkilerin ortaya çıktığını saptamak enikonu keyfimizi kaçıracaktır. Kızkardeşlerden üçüncüsü olan ölüm tanrıçası, ölümün kendisi olacak demek! Paris'in seçiminde sevgi tanrıçası Afrodit, Apulejus'un masalında güzelliği Afrodit'i aratmayacak Psyche, Venedik Taciri'nde üç kızkardeşin en akıllısı ve en güzeli Cordelia, Kıral Lear'de babasına bağlı en küçük kızkardeş ölümü anlatacak demek! Bundan daha dört başı mamur bir çelişki tasarlanabilir mi? Ama belki yetkinlikte bunu da aşan bir çelişki hemen yanıbaşımızda durup durmaktadır. Kadınlar arasında özgür bir seçim yapılır da her defasında ölüm seçilir, yani seçilen her defasında kimsenin seçmek istemediği, ama yine de seçenin kötü bir yazgıyla uğruna kurban gittiği ölüm olursa, gerçekten böylebir çelişkinin anlaşılır varlığı.

Ne var ki, belli bir türdeki çelişkiler, yani bir nesnenin yerine onun düpedüz karşıtının geçtiği durumlar, ruhçözümsel (psikanalitik) yorum çalışmaları için bir güçlük doğurmaz. Hani düşteki gibi bilinçaltının dışavurumlarında görülen karşıtlıkların pek sık bir ve aynı nesneyle canlandırıldığı ilkesinden yola koyulmayacak, ama insan ruhunda kimi motiflerin yaşadığını ve yerlerini tepkisel oluşum sonucu davet ettikleri karşıtlarına bıraktığını da düşünmeden duramayacağız. Uğraşılarımızın amacı da, işte bu gibi gizli nedenleri açığa çıkarmaktır. Moira'ların yaratılması, kendisinin de doğanın bir parçası sayılacağını, dolayısiyle ölümün değiştirilmez yasasının eğemenliği altında bulunduğunu insana uyarılarla anımsatan bir anlayışın sonucudur. Doğa yasasına boyun eğmesinin istenmesine karşı ayrıcalıklı yerinden ancak alabildiğine gönülsüz el çekecek insanın içinde bir şeyler, ister istemez baş kaldıracaktır. Hayal gücünün etkinliğinden yararlanarak, gerçeğin (realite) doyumsuz bı-

raktığı istekleri insanın doyuma kavuşturduğunu bilmekteyiz; dolayısiyle, ondaki hayal gücü, Moira'lar mitos'unda bir somutluk kazanan anlayışa diretmiş ve bu mitos'a dayanarak bir başka mitos yaratmıştır; öyle bir mitos ki, ölüm tanrıçasının yerini sevgi tanrıçası almış, insanlar dünyasında ise bu tanrıça kendi karşılığı sayılabilecek kişilere yerini bırakmıştır. Kızkardeşlerden üçüncüsü artık ölümü değil, kadınların en güzelini, en iyisini, en istenilenini ve en sevimlisini canlandırmaktadır. Bu birini atıp bir başkasını onun yerine koymalar ise, teknik bakımdan asla güç değildi; eski bir duygusal çelişki (ambivalens) tarafından hazırlanan zemin üzerinde, henüz hiç de unutulmuş denemeyecek çok eski bir durumla bağlantılı olarak gerçekleşiyordu. Bundan böyle ölüm tanrıçasının yerine geçen sevgi tanrıçası, bir vakit ölüm tanrıçasıyla özdeşti. Yunan mitolojisinde bile Afrodit, yeraltı dünyasıyla bağlantısından tümüyle kendini sıyırıp almış değildi; oysa yeraltı dünyasında gördüğü işlevi hanidir başka tanrılara, Persefone'ye üç ayrı kılıkta karşımıza çıkan Artemis - Hekate'ye bırakmıştı. Ancak öyle görülüyor ki, yakın ve uzak doğudaki büyük ana tanrıçaların tümü, hem doğurucu, hem yokedici bir nitelik taşımış, hem yaşam ve bereket, hem de ölüm tanrıçası rolünü oynamıştır. Dolayısiyle, bizim motifte bir isteğin yerine karşıtının geçirilmesi, çok eski bir özdeşliğe dayanmaktadır.

Aynı düşünüye dayanarak, seçim özelliğinin üç kardeş mitos'una nerden girdiği sorusunu da cevaplandırabiliriz. Burada da yine bir isteğin tersine dönüşümünü gerçekleşmiş bulmaktayız: Seçim, zorunluğun ve yazgının yerini almıştır. Böylece insan, varlığını ancak düşüncede benimsediği ölümü yenmektedir. İsteklerin gerçekleşmesi açısından bundan büyük bir başarı düşünülemez. Gerçekte bir zorunluğa boyun eğilmesi gerekirken, bir seçime gidiliyor ve seçilen korkunç bir şey değil, en güzel ve en değerli bir kadın oluyor.

Biraz daha yakından bakınca, başlangıçtaki mitos'un biçiminde yapılan değiştirmelere yeterince köklü bir gözle bakılamayacağını ve bunların gerçek kimliklerini bazı kalıntılara dayanarak saptayabilmekteyiz. Üç kızkardeş arasındaki seçim gerçekte özgür bir nitelik taşımaktadır, çünkü Kral Lear'daki gibi ortalığın felâkete boğulması istenmiyorsa, kızkardeşlerden çaresiz üçüncüsünün seçilmesi gerekmektedir. Ölüm tanrıçasının yerini alan en güzel ve en iyi kadının uğursuz kimi özellikleri hâlâ kendisinde barındırdığı görülüyor ki, biz de bu özelliklere dayanarak onların gerisinde saklı yatan gizli gerçeği ele geçirmiş bulunuyoruz.[21]

Buraya kadar mitos ile onun geçirdiği değişimi izledik ve öyle umuyoruz ki, değişimin gizli nedenlerini de açığa çıkardık. Artık dikkatimizi söz konusu motifin sanattaki kullanış biçimi üzerine yöneltebiliriz sanırım. Edindiğimiz izlenime göre, sanki sanatçıda motif başlangıçtaki mitos'a indirgenmekte ve mitos'ça içerilen, ama biçim değişikliği sonucu gücünü yitirmiş bulunan o çarpıcı anlamı yeniden algılamamız sağlanmakta, mitos'taki biçim değişikliğinde başvurulan bu indirgeme ve ilksel'e bu kısmen dönüş sonucu sanatçı bizi derinden etkileme gücünü ele geçirmektedir. Yanlış anlamaları önlemek için şunu belirteyim ki, Kral Lear dramının, sağlığında malından ve haklarından vazgeçmemesi ve yaltaklanmalara kanmaktan sakınması gerektiği gibi iki bilmece öğüdü insanların kafasına sokmayı amaçladığını yadsımak niyetinde değilim. Bu ve buna benzer uyarılar gerçekten sesini duyuruyor oyunda; ancak, **Kral Lear**'in üzerimizdeki o çarpıcı etkisini böyle bir öğütsel içerikle açıklamak ya da sanatçıdaki kişisel motiflerin bu öğütlerden ileri geçmediğini benimsemek benim için hiç de akla yakın görünmüyor. Sanatçının zehirli iğnelerini kendi vücudunda duyduğu bir nankörlük trajedisini oyunuyla bize sunduğu ve oyunun güçlü etkisini konunun salt biçimsel verilişindeki ustalıktan aldığı yolunda-

ki görüşlerin de, üç kızkardeş arasındaki seçim motifini değerlendirmekle sağlanan kavrayışın yerini tutabileceği kanısında değilim.

Lear kocamış bir adamdır. Zaten bu yüzden üç kızkardeşin oyunda Lear'in kızları olarak karşımıza çıkarıldığını önce belirtmiştik. Pek çok yapıta kaynaklık edebilecek baba ilişkisi üzerinde daha çok durulmaz oyunda. Ancak Lear kocamış bir kişi olmakla kalmayıp, ölmek üzere bulunur. Bu da, miras dağıtımının bizde yadırgatıcı bir izlenim uyandırmasını önler. Gelgelelim, ölümün pençesine düşmüş bu insan, kadın sevgisinden el çekmeye yanaşmaz; onların kendisini ne ölçüde sevdiğini kulağıyla işitmek ister. Modern trajedinin doruklarından biri diye bakılacak son çarpıcı sahneyi canlandıralım gözümüzde: Lear, Cordelia'nın ölüsünü taşıyıp sahneye getirir. Cordelia ölümü anlatmaktadır. Durum ters yüz edildi mi, bizim için bir anlaşılabilirlik ve aşinalık kazanır: Ölüm tanrıçasıdır Cordelia, Alman mitolojisindeki Walkürler gibi ölen kahramanı savaş alanından taşıyıp götürür. O çok eski mitos kılığına bürünen ezeli bilgelik, kocamış Lear'e sevgiden el çekmesini, ölümü seçmesini, ölmenin zorunluğuyla uzlaşmasını salık vermektedir.

Sanatçı, üç kızkardeş arasındaki seçimi yaşlanmış ve ölmek üzere bulunan bir kimseye yaptırarak eski motifi yaklaştırır bize. İsteğin tersine dönüşümüyle enikonu kılık değiştiren mitos üzerinde bir çalışma uygular ve mitos'taki eski anlamı bize sezdirir. Bu sezgi de, belki motifteki üç kadının bizim tarafımızdan yüzeysel ve allegorik bir yoruma kavuşturulması olanağını sağlar. Hani denebilir ki, üç kadın, erkeğin ister istemez kadınla sürdürdüğü üç ayrı ilişkiyi anlatmaktadır; doğurucu kadın, arkadaş kadın ve yokedici kadın olarak üç ayrı ilişkidir bu. Ya da anne imgesinin (imaj) yaşam içinde geçirdiği üç ayrı evre canlandırılır üç kadınla:

Anne, anne örnek alınarak seçilmiş sevgili ve sonunda erkeğe yeniden kucak açan ve onu sinesine çekip alan toprak ana. Ne var ki, Lear, başlangıçta annesinden gördüğü sevgiyi boşuna arar; yazgı tanrıçalarının yalnız üçüncüsü, o suskun ölüm tanrıçasıdır ki, ona kollarını açacak, onu bağrına basacaktır.

## notlar :

1. İlk baskısı 1472'de Köln'de yapılan ve yazarı bilinmeyen bir öykü kitabı Lâtince "Romalıların Eylemleri" anlamına gelen kitap Roma imparatorları üzerinde kimi anlatıları ve ahlâksal görüşleri içerir. (Ç.N.)

2. Brandes, G.; **William Shakespeare** Paris, 1896.

3. Stucken, E. ; **Astralmythen der Hebraer, Babylonier und Aegypter,** Laipzig 1907, s. 183 - 184.

4. Estonya kralı Kalev'in oğlu olan ve doğa üstü güçlerle donatılan Estonya ulusal kahramanı Kalewipoeg üzerinde F.R. Fahlman (1798-1850) tarafından yazılmaya başlanıp, F.R. Kerenzwald tarafından yazımı bitirilen ve Estonya ulusunun uyanışında büyük rol oynayan destan.

5. Astral mitoloji çerçevesine giren bir mitos. Özellikle Babilliler, Mısırlılar, Araplar, Yunanlılar ve Mayalar tarafından geliştirilip, güneşin, ayın, gezegenlerin ve takımyıldızların dünya olaylarını etkisi altında tutan tanrılar olduğu ya da daha önce yaptıkları işleri anımsatmak için gökyüzüne yerleştirildikleri inancı, **astral mitoloji** diye nitelendirilmiştir. (Ç.N.)

6. Rank, O.; **Der Mythus van der geburt des Helden,** Laipzig und Wien 1909, s. 8 udd.

7. Truva Kralı Priamos'la Hekabe'nin oğlu. Annesi Paris'e gebeykan, bir gece düşünde. yanan bir meşale doğuracağını ve meşalenin tüm kenti ateşe boğacağını görür. Düşün gerçekleşeceğinden korkularak, Paris doğar doğmaz Ida dağına bırakılıp, kendi kaderiyle baş başa bırakılır. Ama buradaki çobanlar Paris'i alarak ona bakar, onu büyütürler. Paris, Ida dağındayken, bir gün Olym tanrıları, Peleus ve Thetis'in düğün şöleninde bir araya toplanır. Eris üzerinde "En güzel Kadına" diye yazılmış altın bir elmayı konuklar arasına atar. Hera, Athene ve Afrodit'ten her biri, en güzel kadının kendisi olduğunu ileri sürer ve elmaya sahip çıkmak ister. Bu konuda bir karar verip, aralarındaki anlaşmazlığı çözümlemek üzere Paris'i kendilerine hakem seçerler. Hermes'in kılavuzluğunda Ida dağına gelen üç tanrıçadan Hera, kendisini en güzelleri seçtiği takdirde Paris'e güç ve kudret, Athene savaş alanlarında şan ve şöhret, Afrodit ise dünyanın güzel kadınını vaader. Paris üç tanrıçanın en güzeli olarak Afrodit'i seçer (Ç.N.)

8. Grimm Kardeşler'in Halk masalları'nda da yer alan, tüm Avrupa'ya yayılmış, oryantal kaynaklı bir masalın kahramanı; Almanca'da Aschenbrödel de denmekte olup İngilizce'de Sinderella adıyla geçer. (Ç.N.)

9. Lucius Apulejus (125 - 180); Romalı yazar, hatip ve filozof; fantastik-satirik bir nitelik taşıyan **Metamorphosen** (Değişimler) adındaki kitabıyla ün kazanmıştır; tanınmış Amor ve Psyche masalı da bu kitap içinde yer alır. (Ç.N.)

10. Bir kral kızıdır, olaganüstü güzelliği tanrıça Afrodit'in kıskançlığını uyandırır. Psyche'yi mahvetmek için Afrodit tarafından yollanan Amor (Eros), Psyche'ye gönlünü kaptırır; onu uyurken, Zephros'un yardımıyla kaçırarak masaldan bir saraya görütür. Ancak, sevgilisi Psyche'yi Amor'un yalnız gece karanlığında ziyaret etmesine izin vardır. Psyche, merak edip Amor'un gerçek kimliğini öğrenir. Bunun üzerine, Amor, Psyche'yi terkeder. Bu kez Psyche, Amor'un peşine düşer, onu aramadığı yer bırakmaz; bir ara yolu Amor'un annesi Afrodit'in tapınağına uğrar. Afrodit Psyche'yi yanında alıkor, ona bir yığın güç ve tehlikeli işler gördürür. Psyche'nin sabrı ve Psyche ile Amor arasındaki sevginin büyüklüğü karşısında nihayet Zeus her ikisini birbirine kavuşturur (Ç.N.)

11. Dr. O. Rank, aradaki bu paralelliklere dikkatimi çekmek lütfunda bulunduğundan, burada kendisine teşekkürü bir borç bilirim.

12. J. Offenbach'ın 1864'de bestelediği bir operet. Operetin librettosu, yani metni L. Halévy ile H. Meilhac tarafından ortaklaşa kalame alınmıştır.

13. Stekel'in **Sprache des Traumes** (Düş Dili) adlı kitabında da ölüm sembolleri arasında gösterilmiştir (1911, 351).

14. Donukluk veya uçukluk (renk)

15. **Stekel**, adı geçen yerde.

16. Bkz.: Keclamausgabe, c. 1, s. 50. [Grimm, 1918, Bd. 1, 42.]

17. Grimm Kardeşler'in Topladığı halk masallarından biri. (Ç.N.)

18. Moira'lar, Hesiod'da Zeus ve Themis'in üç kızı olarak gösterilir. İsimleri Klotho, Lachesis ve Atropos'tur. Klotho, yaşam ipliğini örer; Lachesis insanlara yazgılarını dağıtır, yaşam ipliğini kollayıp gözetir, onun yazgı boyunca kopmamasına çalışır; Atroposun görevi ise, zamanı gelince yaşam ipliğini kesip koparmaktır. Başlangıçta herkesin kendine özgü bir moira'sı olduğuna inanılmaktaydı, daha sonra bunlar kişileştirilerek sayıları üçe indirilmiştir. Homer, gerek insanlar, gerek tanrılar için bir tek Moira'nın varlığından söz açar, bu moira çok kez ölüm ya da felaket tanrıçası olarak kendini açığa vurur. Yunanlılar daki Moira'lara karşı Romalılar da Parz'lar, Cermenlerde Norn'lar bulunmaktadır (Ç.N.)

19. Aşağıdaki bilgiler, Roscher'in Yunan ve Roma mitolojisi konusundaki ansiklopedisinden (1884 - 1937) alınmıştır.

20. J. Roscher, adı geçen yer.

21. Apulejus'un Psyche'sinin de, başlangıçta ölümle ilişkisini anlatan çok sayıda karakter özelliği içerdiğini görürüz. Düğün şenliği bir cenaze töreni gibi düzenlenir Psyche'nin, sonra Psyche yeraltı ülkesine iner, orada ölümü andıran bir uykuya dalar. (O. Rank). İlkbahar tanrıçası ve "ölümün zevcesi" olarak Psyche'nin taşıdığı önem konusunda bkz. Zinzow (1881). Bir başka grimm masalı olan **Pınar Başındaki Kaz Çobanı**'nda da tıpkı Külkedisi'indeki gibi üçüncü kız bazan güzel bazan çirkin bir kılığa bürünür, bununla çifte bir karakter taşıdığı ima yollu anlatılmak istenir kuşkusuz. Üçüncü kızı, babası bir sınamadan geçirir, ama kız sınamayı başaramaz, evden kovulur. Baş vurulan sınema **Kral Lear**'dekinin hemen hemen aynıdır; albaları gibi o da babasını ne kadar sevdiğini açıklayacaktır, ama babasına olan sevgisini kıyaslamak için tuzdan başka bir şey bulamaz. (Dr. Hans Sachs'ın lütfedip tarafıma ilettiği bilgi.)

# PSİKANALİZ VE
# BİRKAÇ KARAKTER TİPİ

# psikanaliz ve birkaç karakter tipi

Bir nevrozluyu ruhçözümsel (psikanalitik) tedaviden geçiren hekim asla ilk planda hastanın karakterini göz önünde tutmaz. Onun bilip öğrenmek istediği, daha çok, hastadaki belirtilerin taşıdığı anlam, bunların arkasına gizlenerek kendilerine doyum sağlamaya uğraşan içtepiler ve içtepilerden kalkarak hastadaki belirtilere götüren gizsel (esrarengiz) yolun geride bıraktığı duraklardır. Ne var ki, ruhçözümsel tedavide uyguladığı teknik, çok geçmeden hekimi, o tutkusal bilip öğrenme çabasına ilkin daha başka objeleri konu almak zorunda bırakır. Derken hastadaki karşıkoymalar tarafından çalışmalarının engellenmek istendiğini görür ve karşıkoymaların hastanın karakterindeki kimi özelliklerinden ileri geldiğini anlar. Ve ancak tedavi sürecinin bu döneminde hastanın karakteri hekimin dikkatini ilk planda üzerine çeker. Hekimin tedavi çabalarına direten, hastanın kendisinde varlığını saklamayıp, çevresinin de ona malettiği karakter özellikleri değildir yalnız. Kendisinde bulunan özelliklerin o zamana kadar ki, pek büyük olmayan gücü tedavi sürecinde gittikçe yeğinliğini artırarak önceden sezilmedik boyutlara ulaşır, ya da hastada öyle davranışlarla kendini açığa vurur ki, öbür yaşamsal ilişkiler çerçevesinde şimdiye dek asla görülmemiştir bunlar. İşte burada söz konusu şaşırtıcı özelliklerden birkaçının tanımlanmasına ve kökenlerinin saptanmasına çalışacağız.

# I

## ayrıcalar

Ruhçözümsel tedavi, hastayı belli bir hazza kısa sürede ve dolaysız ulaşmak için çaba harcamaktan vazgeçirmek gibi bir ödevle hep karşı karşıya bulur kendini. Hani hastanın bütünüyle bir hazdan el çekmesi isteniyor değildir, zaten böyle bir şey kimseden beklenemez; dinler bile dünya nimetlerine sırt çevirmek yolunda müminlerine yönelttiği isteği, öbür dünyada bu dünyadakiyle karşılaştırılamayacak kadar büyük ve değerli bir hazzın kendilerine bağışlanacağı sözverisine dayandırır. Hayır, hastadan bütün istenen, tatsız bir durumu kesinlikle ardından sürükleyip getirecek doyumlara yönelmemesidir; hasta yalnız bir süre kendini doyumdan yoksun bırakacak, dolaysız elde edilecek hazzı ertelenmiş, ama daha güvenilir bir hazla değiştirmesini öğrenecektir. Başka bir deyişle, hekimin yönetimi altında haz ilkesinden gerçeklik ilkesine, yani yetişkini çocuktan ayıran bu ilkeye götürecek adımı atacaktır. Hastayı böyle bir eğitmeden geçirme durumunda işi daha iyi görüp kavraması pek kesin rol oynamaz hekimin; çünkü hastaya kendi usunun söyleyebileceğinden daha çoğunu ona söyleyecek durumda değildir. Ancak, bir şeyi bilmekle onu bir başkasının ağzından işitmek aynı tutulamaz. İşte hekim bu etkileme yeteneğiyle donatılmış bir başkası rolünü yüklenir tedavi sürecinde, bir insanın diğer bir insan üzerindeki etkisinden yararlanır. Psikanalizin, başlangıçta ki duygu ve düşüncenin yumuşatılıp, hafifletilmiş biçimi olan yerdeş ürünü kaldırıp yerine ona kaynaklık eden gerçek duygu ve düşünceyi geçirme amacı güttüğünü burada anımsamalıyız. Diyelim hekim hastayı eğitme çabasında **sevginin** çeşitli bileşenlerinden birini (Komponent) kullandı; bunun-

la, hastayı eğitim girişiminde belki onun ilk başta eğitilmesini sağlayan olayı yineler yalnız. Yaşamsal zorunlukların yanı sıra insanı eğiten büyük bir gücü içerir sevgi; henüz olgunlaşmamış birey, yakınlarından gördüğü sevgiyle gerçek'in zorunluklarını dikkate almayı, dolayısıyla bunları çiğnemenin başına saracağı belâlardan yakasını kurtarmayı öğrenir. Belli bir hazzın doyumundan şimdilik el çekmesi, bir özgeçiyi (fedakârlık) üstlenmesi, sonunda daha iyi bir duruma kavuşmak için bir süre acı ve sıkıntıya göğüs germesi ya da yalnız herkes için geçerli bir yükümlüğe boyun eğmesi istenen hastalar arasında öyleleri çıkar ki, birtakım özel nedenler öne sürerek kendilerinden bekleneni yapmaya yanaşmaz bir türlü. Zaten şimdiye kadar yeterince acılar ve yoksunluklara katlandıklarını, daha çok acı ve yoksunluktan haklı olarak uzak kalmak istediklerini, bundan böyle tatsız bir zorunluğa boyun eğmeyeceklerini, çünkü **ayrıca kişiler** oluşturduklarını ve öyle de kalmayı düşündüklerini açıklarlar. Bu çeşit hastalardan biriyle karşılaşmıştım, özel bir yazgının kendisini kollayıp gözettiği ve kendisinden istenen çileli özgeçilere (fedakârlıklara) katlanmaktan onu esirgeyeceği içine bir kanı gibi yerleşmişti. Böylesine güçlü kesin kanıların yersizliğini göstermek üzere hekimin hasta karşısında ileri süreceği nedenler bir başarı sağlayamaz, hekimin kişisel etki gücü de yine başarısız kalır ilkin; bu durumda, hastadaki zararlı önyargıyı besleyen kaynakları araştırıp bulgulamaktan başka yapılacak bir şey yoktur.

Kuşkusuz herkes, ben ayrıca'yım diye ortaya çıkabilir ve kendisine bir takım ayrıcalıklar tanınmasını isteyebilir. Ne var ki, bir kimse gerçekten bir ayrıca olduğunu söylüyor ve öyle de davranıyorsa, bunun için pek özel bir neden gerekir. Bazan birden çok neden ortaya sürebilir hasta; ben, ele aldığım bu gibi vakalarda, **çocukluktaki yaşantılardan** gelen

ortak bir özelliğin varlığını saptamış bulunuyorum: Hastaların nevrozları çocukluktaki bir yaşantıdan gelmekte, ya da kendilerine suçsuz yere reva görülmüş sayıp, kişiliklerine haksız yere düşürülmüş bir gölge diye baktıkları bir haksızlığa dayanmaktaydı. Bu haksızlıktan kalkarak kendilerine tanınmasını istedikleri ayrıcalıklar ve bundan doğan yakışıksız durumlar, ilerde nevrozun patlak vermesine yol açan çatışmaları güçlendirmede enikonu rol oynuyordu. Bir bayan hastam, ilerki yaşamı için saptadığı amaçlara ulaşmasını engelleyen organik kökenli üzücü bir rahatsızlığın doğuştan kendinde bulunduğunu öğrenir öğrenmez böyle bir davranışa sapmıştı. Rahatsızlığına sonradan edinilmiş bir gözle baktığı süre sabırla ona katlanmış, ama bunun kalıtsal nitelik taşıyıp doğarken beraberinde getirdiğini öğrenir öğrenmez isyankâr bir tutum takınmıştı. Kendisini özel bir yazgının kollayıp gözettiğine inanan gene bir erkek hastam ise, bebekken dadısından kaptığı bir efenksiyonun kurbanı olmuş,bir vakit kendisine yapılan bu haksızlığın giderilmesi isteğinden tüm yaşamı boyunca tıpkı bir kazezedeye bağlanan maaş gibi yararlanıp durmuştu. Genç adam üzerinde uygulanan ve silik anı kalıntılarıyla hastalık belirtilerinin yorumuna dayanan psikanalizin yanılmadığı, delikanlının ailesi tarafından bize sunulan açıklamalarla da doğrulanmıştır.

Anlaşılması güçlük doğurmayacak nedenlerden ötürü bu ve benzeri hastalık öyküleri üzerinde daha çok bilgi veremeyeceğim. Ayrıca, ele aldığımız durumu hastalıklarla sürdürülmüş uzun çocukluk yıllarından sonra ortaya çıkan karakter anomalileriyle karşılaştırmayacak, acılı bir geçmişin tüm bir ulusun tutum ve davranışında yol açacağı bozukluklarla da arada benzerlikler kurmaya girişmeyeceğim. Ancak, en büyük ozanlardan biri tarafından yaratılıp, **ayrıca kişi** olduğuna ilişkin kanısı sonradan uğradığı bir haksızlığa sıkı sı-

kıya bağlı bulunan ve bu haksızlıktan kaynaklanan bir kahramana da değinmeden yapamayacağım.

Shakespeare'in Richard III. oyunundaki giriş monoloğunda sonradan kralın yerini alan Gloster şöyle der:

«Ama ben ne gönül oyunları için yaratılmışım,
Ne oynaşmak için aynalarla
Kaba yontulmuş bedenlerini kımıldatan
Periler önünde boynu bükük.»

«Güzel bir vücudun kendisinden esirgendiği ben
Doğa'nın yakışıklı bir bedeni kendisine çok gördüğü
Çirkin, bakımsız, zamansız yollanmış bu dünyaya
Soluk almak için bu dünyaya, vakitsiz yarım
Ve öylesine kötürüm ve yakışıksız
Topallasam, köpekler havlar ardımdan.»

.....

«Madem kısaltamam bu uzun günleri
Sevi oyunlarıyla eğleyerek gönlümü
Verdim kararımı, kötü kişi olacağım
Düşman kesileceğim dünya hazlarına.»

Belki bu monolog, konumuzla hiç ilişkisi bulunmadığı gibi bir izlenim bırakacaktır üzerimizde. Monoloğuyla Richard yalnız şunları söylemek ister gibidir: Bu boşa geçen zaman sıkıyor beni; eğlenmek, hoş vakit geçirmek istiyorum. Ama vücudumun çirkinliğinden kimseleri sevemem, eğlendiremem gönlümü; bu yüzden ben de kötü yürekli biri gibi davranacağım; dolaplar çevirerek, cinayetler işleyerek, gönlümün dilediğini yapacağım. Geri planda ciddî bir motivasyon bulunmasa, Gloster'in ilerisi için tasarladığı kötü eylemlerini dayandırmak istediği neden, seyircide ona karşı en ufak bir ilginin uyanmasını önleyecek niteliktedir. Geri planda böyle ciddî bir neden bulunmadı mı, oyunun psikolojik bakımdan varlığı tehlikeye düşer; kahramanına karşı duyacağımız sempa-

tiden oluşacak gizli bir arka planı sanatçı oyununda yaratmak zorundadır; çünkü ancak o zaman içimizden bir itiraz yükselmeksizin kahramanın yürekliliğini ve becerisini hayranlıkla izleyebiliriz. Adı geçen sempati ise, kahramanla aramızda kurulacak bir anlayış ve yaşantı birliğinden alabilir kaynağını.

Bu yüzden, Richard'ın monologu kanımca herşeyi aydınlığa kavuşturmaktadır; Richard söylemek istediklerini yalnız ima yollu geçiştirmekte, imaları genişletip açma işini bize bırakmaktadır. İmaları bütünlemeye girişirsek, Richard'ın ilerde izlemeyi düşündüğü davranışı dayandırmak istediği neden yitirir bayalığını. Onun, vücudundaki çirkinlikten uzun boylu ve acı acı söz açışını yerli yerine oturtabilir, kötü yürekli kimse için bile sempati duymamızı sağlayacak bir ortaklığın kahramanla aramızdaki doğduğunu açıkça gözlemleyebiliriz. O zaman şöyle söylediğini anlarız Richard'ın: Doğa, insanların sevgisini kazanacak güzel bir vücuttan yoksun bırakıp, ağır bir haksızlıkta bulundu bana. Yazarın bu haksızlığı gidermesi gerekiyor. Bana olan borcunu kendim alacağım elinden. Bir ayrıca kişi gibi bakılmak, başkalarını davranışlarında engelleyebilecek sakıncaları umursamamak hakkım benim. Hattâ adaletsiz davranabilirim, çünkü bana da adaletsiz davranıldı. —Bu durumda, bizim de Richard gibi olabileceğimize ve zaten küçük çapta öyle olduğumuza ilişkin bir duygu uyanır içimizde. Doğumsal ve çocuksal (infantil) hastalıklardan ötürü doğa ve yazgıya haklı olarak atıp tutabileceğimize inanır, narsizmimize ve bensevimize karşı işlenmiş haksızlıkların giderilmesini isteriz. Ne diye doğa bizi Balder'in[1] altın bukleleriyle donatmamış, Siegfried'in[2] gücünü, bir dâhinin geniş alnını, bir aristokratın soylu yüzünü bize bağışlamamıştır? Neden gözlerimizi bir sarayda dünyaya açmamışız da halktan bir kişinin yoksul kulübesinde doğmuşuz? Şimdi kendilerine imrendiğimiz başkaları gibi biz de güzel ve soylu olmasını istemez miydik sanki!

Davranışında saklı yatan nedenleri kahramanın çığırtkanlığa kaçarak eksiksiz açığa vurmasını önlemek, oyun ekonomisini ilgilendiren ve sanatçının üstesinden gelmesi gereken ince bir hünerdir. Bu hünere başvuran sanatçı, dile getirdiği nedenleri bütünlemeye zorlar bizi, ussal etkinliğimizi oyalar, eleştirisel düşünüye sapmaktan onu alıkor ve bizi kahramanla bir özdeşleme içinde tutar. Oysa toy bir sanatçı, söyleyeceklerinin tümünü bilinçli bir dışavurumla göz önüne serer, dolayısıyla özgür davranan soğuk bir düşünsel etkinlik karşısında bulur kendini, bu da amaçlanan yanılsamada (illüzyonda) bir derinliğin sağlanmasını olanaksız kılar. Ayrıcalar konusundan uzaklaşmadan önce, kendilerine ayrıcalıklar tanınarak yaşamın bunca yükümlülüklerinden kurtarılmalarını isteyen kadınların bu isteğinin de yine aynı nedene dayandığını belirtmeliyim. Psikanaliz çalışmalarının ortataya koyduğu gibi, kadınlar daha çocuklukta kendilerine haksızlık yapıldığı, biraz haklarının yendiği ve arka plana itildikleri kanısını yaşatırlar içlerinde; çok kızın annesine karşı duyduğu öfke, kendisini erkek değil, kız dünyaya getirdiği yolunda suçlamadan alır kaynağını.

## II

### başarıda yıkılanlar

Ruh çözümü (psikanaliz) alanındaki uğraşılar bize şu kuralı armağan etmiştir: İnsanlar, doyumsal **vazgeçilerden** ötürü nevrozlara yakalanır. Doyumsal vazgeçilerle anlatmak istediğim, sevisel isteklerin doyumlarından el çekişlerdir. Hani dolambaçlı bir yol izlemek gereksizdir bu kuralı anlamak için. Çünkü bir nevrozun doğabilmesi, sevi istekleriyle özyaşamı ayakta tutmaya yönelik içgüdülerin dışa vurumu olan ve insanın ideallerini içeren **ben** arasında bir çatışmayı gerektirir. Böyle hastalandırıcı bir çatışma ise, çoktan geride bırakılarak afarozlanmış, yani bütün bir gelecek için yasaklanmış amaçlara ben'in tekrar yönelmesiyle ortaya çıkar. Libido ise, **ben** tarafından benimsenebilecek ideal bir doyum olanağı elinden alındığı vakit böyle bir yola sapar ancak. Bu yüzden, doyumsal yoksunluk, gerçek bir doyumdan el çekme zorunluğu, nevrozun hiç de biricik olmasa bile başta gelen koşuludur. Ancak hekim bazı durumlarda, çok derine kök salmış ve uzun süre ruhta beslenegelmiş bir isteğin gerçekleşmesinin de nevroza yol açabileceğini görür; oysa, daha önce söylenenler dikkate alındı mı, enikonu şaşırtan, hattâ insanın aklını karıştıran bir olaydır bu. Sanki eriştikleri mutluluğa katlanamaz kimi insanlar; çünkü elde edilen başarıyla yakalanılan hastalık arasında neden ve sonuç açısından bir ilişki bulunduğu kuşkusuzdur. Örneğin bir kadın hastamda böyle bir olayla karşılaşmıştım; hastamda gördüklerimi, bu gibi acıklı durumlara örnek olmak üzere aşağıda okuyuculara sunacağım:

Kadın iyi bir aileden geliyordu ve iyi de bir eğitim görmüştü; daha pek genç bir kızken içindeki yaşam tutkusunu diz-

ginleyemeyerek baba evinden ayrılmış, serüven peşinde ordan oraya dolaşmaya başlamıştı. Derken bir sanatçıyla tanışmış, sanatçı ondaki çekiciliği takdir yeteneğini göstermiş, şimdiye dek aşağılanıp horlanmış hastamdaki inceliği sezerek onu evine almış ve kendine bağlı bir yaşam arkadaşı yapmıştı. Öyle ki, sonunda mutluluğunun bir tek eksik yanı kalmıştı kadının: sanatçıyla sürdürdüğü karı-koca yaşamının halk arasındaki geçerli törelere uyularak resmî belgelerle saptanması. Sanatçı, uzun yıllar birlikte yaşadıktan sonra kadınla kendi ailesi arasında bir dostluk ve yakınlığın kurulmasını sağlamış, dolayısıyla hastamla evlenmekte artık bir sakınca görmemişti. İşte bunun üzerine kadında bir gerileme açığa vurmuş kendini, evlilik andlaşması gerçekleşir gerçekleşmez yönetimi resmen eline geçecek evi boşlamış, onu aralarına almaya rıza gösteren sanatçının akrabalarınca izlendiği gibi bir duygu içinde yaşamaya durmuş, saçma bir kıskançlığa kapılarak adamla bundan böyle cinsel ilişkide bulunmaktan kaçınmış, sanat çalışmalarını engellemiş kocasının ve çok geçmeden de ağır bir ruhsal hastalığa yakalanmıştı.

Tarafımdan yapılan bir başka gözlem, alabildiğine saygın bir adamla iligilidir. Akademik düzeyde bir öğretim görevlisidir adam, kendisinden bilim öğrendiği bir profesörün yanında çalışmakta, ilerde profesörün yerini almak gibi doğal bir isteği yıllar yılı içinde besleyip barındırmaktadır. Derken profesör görevinden ayrılır ve meslekdaşları adama gelip profesörün yerine kendisinin seçildiğini duyururlar; bunun üzerine adamda bir bocalama başgösterir, işine eskisi gibi sarılmaz, seçildiği yere kendisini lâyık bulmadığını açıklar, bir melankolî içine sürüklenir ve olayı izleyen yıllar bu melankoli onu her türlü etkinlikten alıkor.

Ele aldığımız iki vaka her ne kadar birbirinden değişikse de, ikisinde de ortak bir özelliğin varlığı seçilmektedir; hastala-

nış, ruhta beslenen bir isteğin gerçekleşmesi üzerine ortaya çıkmakta ve bu istek gerçekleşiminin sağladığı hazzı yeniden yoketmektedir. Doyumsal yoksunlukların nevroza yol açtığı kuralıyla bu tür gözlemler arasındaki çelişki, bir çözüme kavuşturulamayacak gibi değildir; doyumsal yoksunluğu bir dış ve bir de iç diye ikiye ayırmak, bu çelişkiyi ortadan kaldıracaktır. Libido'nun kendisine doyum sağlamakta yararlandığı gerçek (reel) objenin elden çıkıp gitmesi, bir dış yoksunluktur ve bir iç yoksunluk gelip ona katılmadığı süre etki gücü göstermez, yani hastalandırıcı bir nitelik taşımaz. Bu iç yoksunluğun da **ben**'dir kaynağı, libido'nun kavuşmak istediği objeleri çekip çekip alır elinden. Ancak bunun üzerinedir ki, bir çatışma doğar; bir nevroz durumu, yani geriye itilmiş bilinçaltı içerikler üzerinden geçecek dolambaçlı yoldan yerdeş doyum sağlama olasılığı başgösterir. Tüm vakalarda karşımıza çıkar bu iç yoksunluk; ancak, dıştaki gerçek (reel) yoksunluk tarafından zorunlu ortam hazırlanmadıkça da etkin duruma geçmez. Ne var ki, insanların başarı yüzünden hastalandığı kimi ayrıca vakalarda iç yoksunluk tek başına etkinlik kazanabilmekte, hattâ dış yoksunluk yerini isteğin gerçekleşmesine bıraktıktan sonra kendini açığa vurmaktadır. İlk bakışta bir tuhaflık görülür gibidir burada. Ama biraz düşününce anlarız ki, hiç de öyle acayip bir durum söz konusu değildir; **ben**, bir düşlemden öteye geçmediği ve bir gerçekleşme olanağından uzak bulunduğu süre bir isteğe zararsız gözle bakar, hoşgörüyle davranabilir ona; gelgelelim söz konusu istek gerçekleşmeye yüz tuttuğu, gerçekleşme tehlikesi başgösterdiği vakit amansız ona karşı kor. Çok iyi bildiğimiz nevroz oluşumunda objeye yönelik libido yükündeki iç artışlar, o zamana kadar pek önemsenmeyip varlığına göz yumulan düşlemleri korkunç düşmanlar aşamasına indirger. Ne var ki, bizim vakalarda çatışmanın patlak vermesine dış gerçek'teki bir değişikliğin yol açtığı anlaşılmaktadır.

Ruhçözümsel (Psikanalitik) çalışmalar, kişinin realitede gerçekleşecek mutlu değişimden kendine hanidir beklediği yararı sağlamasına **vicdansal güçler**'in karşı durduğunu göstermektedir. Hiç ummadığımız yerde karşımıza çıkarak bizi şaşırtan bu yargılayıcı ve cezalandırıcı güçlerin içyüzü ve kaynağını araştırıp ortaya koymak çetin bir iştir.

Yılmadan uğraşıp elde edeceğim diye savaştığı başarıya ulaşır ulaşmaz yıkılıp giden kişilerden biri de Shakespeare'in Lady Macbeth'idir.[3] Başarının gerçekleşmesinden önce bir bocalamaya, iç çatışmayı ele veren bir belirtiye rastlanmaz Macbeth'de; o zamana kadar varmak istediği bir tek amaç vardır: beraber gerçekleştirecekleri eylem karşısında aç gözlü, ama yufka yürekli kocasının duraksamalarını ortadan kaldırmak. Cinayet tasarısını uygulayabilmek için kadınlığını bile elden çıkarmaya hazırdır Macbeth. Ama cinayet sonunda varılacak açgözlü amaca sahip çıkmak gerektiği vakit, omuzlarına bu kadınlığın çetin bir yük yükleyeceğini hiç hesaba katmaz:

«Siz ey cinayet düşüncelerine kulak kabartan ruhlar
Durmayın gelin, soyun beni, arıtın kadınlığımdan!

«Siz ey canilere yardım elini uzatanlar
Memelerimden çekip alın sütümü
İçlerine nefret ağuları akıtın.»

(Perde I, sahne 5)

Ben de süt verdim bu memelerden
Ben de bilirim sevilir ne çok
Süt emzirdiğimiz bir çocuk
Ama yavrucağız yüzüme gülerken ak
Çekip uzaklaştırdım göğsümden
Beynini dağıtmak istedim ve dişsiz ağzını
Çünkü seninle bir kez içtim o andı.»

(Perde I, sahne 7)

Cinayetten önce yalnız bir tek kez içini hafif bir ürperti yalayıp geçer Lady Macbeth'in:

«Benzemeyeydi babama öyle uzanmış uyurken
Bitirirdim çoktan işini, geberir giderdi erken.»
(Perde II, sahne 2)

Sonunda Duncan'ı öldürerek kraliçe tahtına oturur Lady Macbeth. Ama düş kırıklığı gibi, bıkkınlık gibi bir şey ruhunda kaçamak yollu sesini duyurur aralıksız, hangi kaynaktan çıkıp geldiği kestirilecek gibi değildir.

«İstek gerçekleşmesin, ele geçen
Bir hiç yalnız ve hep yalan
Mutluluk hani, hani o güven
Bir kişiyi ortadan kaldırıp
Korkularda yaşamak sürekli
Öldürülenin yerinde olmak
Daha çok güven sağlardı belli.»
(Perde III. Sahne 2)

Ama Lady Macbeth dayanır. Bu sözleri izleyen şölen sahnesinde soğukkanlılığını hiç yitirmez, kocasının kafasındaki dağınıklığı saklayıp gizlemeye çalışır, bir bahane bulup konukları evlerine yollar. Sonra uzun süre görünmez oyunda. Ancak beşinci perdenin birinci sahnesinde yeniden karşımıza çıkar; bu arada bir uyurgezere dönüşmüş, cinayet gecesinin izlenimlerine takılıp kalmıştır (fiksasyon). Eskisi gibi kocasını yüreklendirip, moralini güçlendirmeye çalışır:

«Ne ayıp, kocacığım, ne ayıp
Hem asker, hem böyle çekingen
Bilen bilsin, korkmak neye
Hesap istemek kimin haddine
Bizde bu güç, bu saltanat varken.»

İkide bir kapı vuruluyormuş gibi bir ses işitir Lady Macbeth; kocasının cinayetten sonra korkup ürkmesine yol açan kapı vuruluşunu bir anımsayıştır bu. Beri yandan, «artık geriye döndürülemeyecek» cinayeti işlenmemiş duruma sokmak için çaba harcar durur. «Kana bulanmış ve kan kokuyor» gördüğü ellerini yıkar sürekli; ancak tüm uğraşıların semere vermediğinin farkındadır. İlkin pişmanlık nedir bilmez görünen Lady Macbeth'i, sonunda pişmanlık duyguları sanki yıkmış, çökertmiş gibidir. Bu arada onun başlangıçtaki katı ve amansız tutumunu benimseyen Kral Macbeth, karısının ölümü üzerine yalnız şöyle der:

«İlerde de ölebilirdi hiç kuşkusuz,
Arkasından konuşmaya zaman vardı.»
(Perde V, sahne 5)

Burada şöyle bir soru yöneltebiliriz kendi kendimize: Acaba Lady Macbeth'in sanki en sert madenden dövülmüş karakterini nedir yıkıp çökerten? Eğer yalnız düş kırıklığıysa, işlenmiş eylemin kendini açığa vuran öbür yüzüyse bu, Kral Macbeth'in de başlangıçtaki kadınsı incelik taşıyan yumuşak ruh yaşamının yoğunlaşma sonucu enikonu gerildiği ve varlığını uzun süre koruyamayacak düzeye eriştiği sonucunu çıkarabilir miyiz? Yoksa söz konusu çöküntüyü insan açısından bize yaklaştıracak başka nedenler var da, bunları araştırmamız daha yerinde bir davranış sayılmak mı gerekir? Bu bakımdan kesin bir karara varılacak gibi değildir bence. Shakespeare'in Macbeth'i, İskoç Kralı James'in İngiltere tahtına çıkışı dolayısıyla yazılmış bir oyundur. Önceden hazır konu Shakespeare dışında birçok yazar tarafından işlenmiş bulunuyordu ve belki Shakespeare, oyununu kaleme alırken kendisinden önce aynı konuya eğilmiş yazarların yapıtlarından o zamanlardaki âdete uyarak yararlanmıştı. Lady Macbeth motifiyle İngiltere'nin içinde yaşadığı durum arasında dikkati çekici paralellikler vardı. Bir söylentiye

göre çocuk doğuracak yetenekten bütünüyle yoksun olup, James'in doğum haberini öğrenir öğrenmez ansızın bir çığlık atarak kendisini «kurumuş bir ağaç» diye niteleyen Bakire Elizabeth,[4] kendi çocokları bulunmadığından İskoç Kralını İngiltere tahtına varis diye belirlemek zorunda kalmıştı. Oysa James,[5] Elisabeth'in bir kan akrabası ve aynı zamanda konuğu Maria'nın oğluydu ve Elisabeth siyasal nedenlerle düşmanlık duyduğu Maria'yı istemeyerek öldürtmüştü.

Jacop I.'in tahta çıkışı, kısırlığın lânetlenip kuşakların sürüp gidişinin resmen açığa vuruluşuydu. İşte Shakespear'in Macbeth'indeki gelişim de, aynı karşıtlık üzerine kurulmuştu. Yazgı tanrıçaları Macbeth'e kral olacağını, Banque'ya ise krallık tacının sonradan kendi çocuklarına geçeceğini bildirir. Macbeth yazgı tanrıçalarının bu kararına başkaldırır, kendi açgözlülüğünün doyumuyla yetinmez, aynı zamanda bir kral sülâlesi kurmayı amaçlar, başkalarının işine yarasın diye cinayet işlemek gibi bir duruma düşmeyi istemez. Shakespeare'in oyununa bir açgözlülük trajedisi diye bakıldı mı, bu nokta gözden kaçırılır ister istemez, Macbeth'in dünya durdukça yaşamayacağı ortadadır; dolayısıyla, kehanetin kendi aleyhindeki bölümünü geçersiz kıldak için tek bir yol vardır: öldükten sonra yerine bırakabileceği çocuklar edinmek. Öyle görülüyor ki, Macbeth güçlü kuvvetli karısından da bekler bu çocukları:

«Doğuracağın çocuklar oğlan olsun
Yoğrulsun korkusuz iliklerinde
Erkek çocukların mayası.»
(Perde I, Sahne: 7)

Ancak, umudu suya düşen Macbeth'in kadere çaresiz boyun eğmesi gerekeceği yerde yine ortadadır; buna yanaşmadı

mı, davranışı amacını yitirecek, çöküp gitmeye mahkûm olan, ama daha önce ele geçirebileceği herşeyi yoketmek isteyen ve bu arada gözü hiç bir şey görmeyen bir kişinin ortalığı kasıp kavurmasına dönüşecektir. İşte Macbeth'in böyle bir gelişim sürecini gerçekleştirebildiği gözler önüne serilir oyunda. Trajedi'nin doruğu, Macbeth'teki değişikliğin anahtarını elimize tutuşturan ve şimdiye dek değişik yorumlara konu yapılan o sarsıcı sözler, yani Macduff'un sözlerini içerir:

«Onun çocukları yok!»

(Perde IV, Sahne: 3)

Elbet, bunun anlamı şöyledir: Benim çocuklarımı öldürebildiyse, bunu ancak kendi çocukları olmadığından yapabildi. Ama başka birçok özleri de içerebilir bu sözler; herşeyden önce, gerek Macbeth'i doğasının çok ötesine sürüp atan, gerek katı yürekli kadını o biricik güçsüz noktasından yakalayan alabildiğine derinlerde saklı nedeni açığa çıkarabilir. Ancak, Macduff'un belirlediği tepe noktasından bakıp gözlerimizi çevrede gezdirdik mi, tüm oyunun baba ve çocuk ilişkisiyle örüldüğünü anlarız. İyi yürekli Duncan'ın öldürülmesinin baba katlinden pek kalır yeri yoktur; Banquos olayında Macbeth babayı öldürmüş, ancak oğlu elinden kaçırmıştır. Ama kehanetine başvurulan yazgı tanrıçaları, başında taç, kanlar içinde bir çocuğu Macbeth'in gözüne gösterirler; daha önce seçilen zırhlı baş, kuşkusuz, Macbeth'in kendisidir. Ancak geri planda Macduff'un öcünü alacak kişinin karanlık ve kasvetli silüeti belirir, kuşaklara eğemen yasalar dışında kalır bu kişi, çünkü bir anne normal yoldan onu doğurmamış, sezeryanla anne karnından çıkarılmıştır.

Bu durumda, özlediği çocuklara kavuşamayışının, kuşakların kutsallığına karşı Macbeth tarafından işlenen cinayetin kefareti niteliğini taşıması, çocukların elinden babalarını, babanın elinden çocuklarını aldığı için Macbeth'in baba olama-

ması dolayısıyla kadınlığından yoksun bırakılan Lady Macbeth'in cinayet perilerine seslenişi, **Talion Yasası** üzerine kurulmuş sanatsal adalete bütünüyle uygun düşer. Kanımca, Lady Macbeth'in hastalığına ve cinayetten sonra kapıldığı pişmanlığa kısırlığa karşı bir tepki gözüyle bakabiliriz. Söz konusu kısırlık, doğa yasalarına karşı çaresizliğine inandırır Lady Macbeth'i; öte yandan, cinayetin sağladığı en büyük kazanca kendi hatası yüzünden sahip çıkamadığını ona anımsatır.

Shakespeare'in oyunun konusunu aldığı Holinshed'in[7] Kronik'inde (1577) Lady Macbeth'in açgözlü bir kişi olarak yalnız bir kez adı geçer, kraliçe tahtına oturmak için kocasını kışkırtıp cinayete sürüklediği anlatılır. Ancak daha sonra Lady Macbeth'in başına gelenlerden ve karakterinde kendini açığa vuran değişiklikten hiç söz açılmaz. Buna karşılık, öyle görülüyor ki, Holinshed'in Kroniğinde de karakterindeki başkalaşım sonucu Macbeth'in kanlı bir zalim kişiye dönüşmesi, tıpkı Shakespear'in oyununda bizim tarafımızdan saptanan nedenlere oturtulur. Çünkü Holinshed'de, Macbeth'i krallığa yükselten Duncan'ın öldürülmesiyle Macbeth'in sonraki kötü eylemleri arasında **on yıl** süre bulunmakta, bu süre içinde Macbeth'in sert, ama adil bir kral olarak ülkeyi yönettiği belirtilmektedir. Bu on yıl sonundadır ki, Banqua'yla ilgili kehanetin tıpkı kendi geleceğine ilişkin kehanet gibi gerçekleşebileceği yolundaki kahredici tasanın etkisiyle Macbeth değişir, ancak bunun üzerine öldürtür Banquo'yu ve tıpkı Shakespeare'deki gibi bir cinayetten öbürüsüne sürüklenir. Holinshed'de de çocuksuz kalışının Macbeth'i bu yola ittiği açıkça söz konusu edilmez, ancak Holinshed'in kroniği böyle akla yakın bir nedenin benimsenmesini sağlayacak gerekli zaman ve mekân'ı içerir. Oysa Shakespeare'de durum başkadır; soluk kesici bir hızla akıp gider olaylar; öyle ki, kahramanların sözlerine bakılırsa, herşey **bir hafta** gibi bir süreye

sıkıştırılır.[8] Olayların akışındaki bu hızlı tempo, Macbeth'in karakterindeki değişiklik için saptadığımız nedenleri bir temelden yoksun bırakmaktadır. Çocuk sahibi olacağı umudunun sürekli boşa çıkmasının kadını yıkılışa, erkeği ise inatçı bir çılgınlığa sürüklemesine yetecek zaman geçmez Shakespear'de. Trajedi içine yerleştirilmiş ince ilişkilerin çocuksuzluk motifinde bir araya gelmesi, oyunlarda aranan zaman birliği kuralıyla çelişir; çünkü bu kural, karakter gelişiminin iç nedenlerden ayrı nedenlere dayandırılmasına izin vermez. Ancak, aç gözlü ve çekingen Macbeth'i bu kısa sürede hiç bir sınır tanımaz gözü dönmüş kişi durumuna getiren, cinayet kışkırtıcısı taş yürekli Lady Macbeth'i ise pişmanlık yükü altında ezilir bir hasta durumuna sokan nedenler, kanımca kestirilecek gibi değildir. Bize kadar gelmiş metinde bu konuda gereken sağlamlığı bulamayışımızın, sanatçının oyunda güttüğü gizli amacı bilemeyişimizin, geleneksel konuyla anlatılmak istenen özdeki açıklıktan yoksunluğun bir araya gelerek oluşturduğu üç katlı karanlık üzerindeki örtüyü aralamaktan ister istemez el çekmemiz gerekiyor. Trajedinin seyirci üzerindeki o pek güçlü etkisini dikkate alırsak, bizimkisi gibi araştırılara girişmenin boşuna olduğu konusunda ileri sürülen savların yersizliği açıktır. Gerçi sanatçı anlatım ustalığıyla enikonu etkileyebilir bizi; hattâ bu arada düşünme gücümüzü felce uğratabilir; ancak, sonradan psikolojik mekanizmayı çıkış noktası yapıp söz konusu etkiyi kavramaya çalışmaktan bizi alıkoyamaz. Ayrıca, olayların herkesçe akla yakın karşılanmasını gözden çıkararak dramatik güçte artış sağlayabiliyorsa, bu olayların doğal zaman süresinin sanatçı tarafından istenildiği gibi kısaltabileceği savını da haklı bulamayacağım. Çünkü böyle bir gözden çıkarış, ancak yapıtta sergilenen olayların olasılığını tehlikeye attığı takdirde[9] hoş görülebilir, ama olaylar arasındaki nedensellik (kozalite) ilişkisini yoketmeye yöneldi mi, asla bağışlanamaz. Öte yandan, olayların akış süresi,

oyun kişilerinin sözlerinden kesinlikle anlaşıldığı gibi bir kaç günlük bir zamana sıkıştırılmış gösterilecekken belirsizlik içinde bırakılsaydı, dramatik etki yine gücünden bir şey yitirmezdi.

**Macbeth** gibi bir sorunu çözümlemeden bırakmak, benim için o denli güç ki, yeni bir çıkış yolu diye bakabileceğimiz bir görüşü burada açığa vurmadan yapamayacağım. Geçenlerde Ludwig Jekels,[10] Shakespeare üzerindeki bir incelemesinde,[11] bu sanatçının oyunlarında uyguladığı tekniğin bir bölümünü ele geçirdiğini ileri sürmüştür. Jekels'in bu konuda söylediklerini, kanımca, **Macbeth** üzerinde de uygulayabiliriz. Jekels' e göre Shakespeare, bir karakteri çokluk iki ayrı kişi arasında üleştirir, dolayısiyle iki kişiden her biri tek tek ele alınıp kavranamaz, bunun için her ikisini bütünlük sağlayacak gibi bir araya getirmek gerekir. Madem öyle, **Macbeth** ve karısı için de geçerlik taşıması gerekir bu savın. O zaman, kendisini bütünleyen kocası Macbeth dikkate alınmaksızın Lady Macbeth'i bağımsız bir kişi gibi görmek ve ondaki değişikliğin nedenlerini araştırmak hiç bir başarı sağlamayacaktır. Jekels'in görüşlerinin Macbeth oyununa uygulanması üzerinde daha çok duracak değilim; ancak, oyunda Jekels'i destekleyen bir noktayı belirtmeden geçemeyeceğim: Cinayet gecesi Macbeth'in ruhuna saçılan korku tohumlarının yeşerip filizlenerek boy atması Kral Macbeth'in kendinde değil, karısı Lady Macbeth'te gerçekleşir.[12] Cinayetten önce hançer halüsinasyonu Kral Macbeth'de açığa vurur kendini; oysa ilerde nevroza yakalanan karısı Lady Macbeth' tir. Cinayetten sonra Kral Macbeth şöyle bağrıldığını işitmiştir şatoda: Bundan böyle uyumayın; Macbeth uykuyu katlediyor, dolayısiyle kendisi de uyumayacak artık! Ne var ki, biz ilerde Macbeth'in uyumadığını belirten bir söz işitmez, Kraliçenin uyurgezere dönüştüğünü, geceleri yataktan kalkıp sağda solda dolaşarak suçunu açığa vurduğunu öğ-

reniriz; kana bulanmış gördüğü elleriyle sağda solda çaresiz dikilir ve deniz tanrısının tüm suları bir araya gelse elindeki lekeyi yuyup arıtamayacağını belirtir. Oysa bir vakitler şu sözlerle kendini avutmuştu: Biraz su, yuyup arıtır kan izini. Ama cinayet işlendikten sonra aynı kraliçe bir çeyrek saat yıkar da yine kan izlerini temizleyemez elinden. «Arabistan'ın tüm misk ve amberi bir araya gelse, yine pis kokuyu gideremez bu elden.» (Perde V, Sahne 1.) Böylece, vicdanında depreşen bir korkuyla Kral Macbeth'in uğramaktan ürktüğü akıbete Kraliçe'nin kendisi uğrar: Kraliçe Macbeth, cinayetten sonra pişmanlığa kapılır, Kral ise bocalayışları silkip atar üzerinden, diretip kafa tutan bir karaktere bürünür. İkisi iki yandan işledikleri ciayete karşı bütün tepki olanaklarını harcayıp tüketir, sanki bir tek ruhsal kişiliğin uzlaşmaz parçaları, belki bir tek modelin kopyalarıdırlar.

Böylece, başarının nasıl olup kendisini hasta düşürerek yıkılışa süreklediği sorusunu, Shakespeare'in trajedisinde, Lady Macbeth açısından cevaplandırılamamış buluyoruz; ama psikolojik bakımdan hesap verme ödevini tüm gerekleriyle yerine getirmeyi seven bir başka büyük oyun yazarının[13] yapıtı, bu konuda daha çok umut verir görünmektedir bize.

Rebekka Gramvik, bir ebenin kızıdır; kendisini evlâtlık edinmiş babası Doktor West tarafından, dinsel temellere dayalı bir ahlâkın yaşam zevklerinin boynuna geçirdiği zincirlere küçümsemeyle bakan bir özgür düşünür (Freidenker) olarak yetiştirilmiştir. Derken doktor ölür, kız eski ailelerden birinin Rosmersholm'daki malikânesinde başını sokacak bir yer bulur. Ailenin bireyleri zevk denen şeyi katı bir görev anlayışı uğrunda gözden çıkarmış gülmek nedir bilmeyen kişilerdir. Rosmersholm'da, Rahip Johannes Rosmer'le onun hastalıklı ve çocuksuz eşi Beate oturmaktadır. Evin soylu efendisine karşı «çılgınca ve dizginlenemeyen» bir sevgi besler

Rebekka; Bayan Rosmer'i izlediği yolda kendisine engel görüp ortadan kaldırmayı kafasına kor; tasarısını gerçekleştirmek için hiç bir düşüncenin önüne duramadığı «atak ve özgür» iradesini kullanır. Ne yapıp yapıp bir tıp kitabıyla tanışmasını sağlar bayan Rosmer'in; kitapta çocuk dünyaya getirmek evliliğin biricik amacı diye gösterilmektedir. Bunu okuyan Bayan Rosmer, Bay Rosmer'le evliliklerinin yasallığı konusunda kuşkulara kapılır. Derken, Bay Rosmer'e okuma ve düşünmelerinde arkadaşlık eden Rebekka, kocasının o zamana kadarki inancından ayrılıp özgür düşünürler arasına karşıcağını kadına sezdirir. Böylece kocasının ahlâk yönünden güvenilirliğine inancını sarsar onun, sonra da Bay Rosmer'le yasak ilişkisinin ürününü ele güne karşı gizlemek için yakında evden ayrılacağını kadının önünde üstü kapalı açığa vurur. Sonunda kana susamış plan başarıya ulaşır. Bayan Rosmer melankolik bir duruma sürüklenir, ussal dengesini yitirir; değersizliğine ilişkin olarak ruhunda filizlenen duygunun itisiyle, ayrıca sevdiği kocasının mutluluğunu engellememek için, kendini değirmen üzerinden çaya atarak canına kıyar.

Bunun üzerine, Bayan Rebekka ile Rosmer yıllar boyu Rosmersholm'da tek başına yaşarlar; Rebekka'yla aralarındaki ilişkiye Bay Rosmer düpedüz manevî ve düşünsel bir gözle bakar. Ama ilk dedikodu gölgeleri dışardan bu ilişki üzerine düşmeye ve eşinin canına kıymasına yol açan nedenlere ilişkin tatsız bazı kuşkular Bay Rosmer'in içinde kıpırdanmaya başlayınca, Rebekka'dan karısı olmasını, ilk karısının yerini almasını ister; böylece üzücü bir geçmişin karşısına diri ve canlı bir gerçekle çıkacaktır. (Perde II.) Öneriyi işiten Rebekka ilk anda sevincinden ne yapacağını bilmez, ama bir an sonra bunun gerçekleşemeyeceğini, Bay Rosmer daha çok üzerine düşerse kendisinin de «Beate gibi davranacağını» açıklar. Evlenme önerisinin Rebekka tarafından geri çevril-

mesini bir türlü kavrayamaz Bay Rosmer; hele amaçları konusunda Bay Rosmer'den daha çok şey bildiğimiz Rebekka'nın tutumunun bizler için hiç anlaşılacak yanı yoktur. Ne var ki, evlenme önerisine verdiği hayır cevabının ciddiliğinden kuşkulanmamız için de bir neden bulunmaz ortada.

Peki, özgür ve atak iradesiyle tasarılarının gerçekleşmesine götüren yolu biç bir şeyi umursamaksızın açıp temizleyen bu serüven düşkünü kadın, çabalarının olgunlaştırıp çıkardığı başarı meyvasını koparmaya ne diye yanaşmaz? Bunu dördüncü perdede Rebekka'nın kendisi açıklar: «İşte işin korkunç yanı: dünyadaki tüm mutlulukların avuç avuç bana sunulduğu şu an, öyle birine döndüm ki, kendi geçmişim, eriştiğim mutluluğa el uzatmaktan beni alıkoyuyor.» Demek oluyor ki, aradan geçen zaman bir başka kişi yapmıştır Rebekka'yı; vicdanında bir uyanma başgöstermiş, zevki kendisine haram eden bir suçluluk bilinci ruhunda yuvalanmıştır.

Peki, vicdanındaki uyanışı sağlayan nedir Rebekka'nın? Bu konuda onun kendi sözlerine kulak verelim: bakalım, dediklerine tümüyle inanabilecek miyiz: «Rosmer ailesindeki hayat görüşü, hiç değilse senin hayata bakışın kendi irademe de sıçradı, onu hasta etti, daha önce benim için hiç geçerliği bulunmayan yasalardan yararlanarak onu köle durumuna soktu: Seninle bir arada yaşayışım ve senin kişiliğin bir soyluluk kazandırdı duygularıma.»

Bu soylulaştırıcı etki, Rosmer'le tek başına yaşama olanağını elde eder etmez. Rebekka'da duyurmuştur sesini: «Düşüncelerini hiç saklamadan bana açtığın, gönlünde uyanan pek yumuşak ve pek ince duyguları tümüyle bana ilettiğin o sessizlik ve yalnızlık anlarında bu büyük değişiklik içimde gerçekleşti.»

Az önce Rebekka, bu değişikliğin bir başka yönünden yakınır: «Romersholm varlığımdaki gücü çekip aldı, cesur ira-

demi felce uğrattı, bir paçavraya çevirdi onu. Hiç bir şeyden çekinmeyerek herşeyi göze alabileceğim zamanlar geçti artık. Bir girişimde bulunmamı sağlayacak gücü yitirdim ben, Rosmer!»

Bu açıklamadan önce Rebekka, Bay Rosmer'le birleşip ortadan kaldırdığı Bayan Rosmer'in erkek kardeşi Rektör Krol'a işlediği cinayeti bir dış zorlama olmaksızın kendiliğinden açığa vurmuştur. İbsen, ustalıklı bir incelik taşıyan ufak fırça vuruşlarıyla Rebekka'nın yalan söylemediğini, ama büsbütün açıkyürekli davranmış da sayılamayacağını ortaya kor. Nasıl ki Rebekka, önyargılardan düpedüz bağımsızlığına rağmen, kendini bir yaş küçük gösterebilmişse, bunun gibi iki erkek önünde yaptığı açıklamada, bazı gizleme ve kaçırmalara başvurur ve ancak Kroll'un üstüne düşmesi üzerine kimi önemli noktaları bütünlüğe kavuşur itirafının: Bizce, Rebekka, eriştiği mutluluktan vazgeçmesinin nedenini gizleyebilmek kaygusuyla, gizlediği bir başka şeyi ele verir. Elbet, Rebekka'nın söylediklerine inanmak, Rosmersholm'daki havanın ve ince ruhlu Bay Rosmer'le düşüp kalkmasının ona duyarlık kazandırdığını ve eylem gücünü felce uğrattığını kuşkuyla karşılamak için bir neden yok elimizde. Rebekka yaptığı açıklamada kendisinin bilip hissettiklerini dile getirir. Ama dile getirdiklerinin, ruhunda geçenlerin tümünü içermesi gerekmez; ayrıca ruhunda geçen tüm olaylar üzerinde hesap verecek gücü ille gösterecek diye bir şey de yoktur. Bay Rosmer'in Rebekka üzerindeki etkisi belki bir örtüdür de, bu örtü gerisinde bir başka etki saklı yatmaktadır. Ve gerçek oyunda dikkati çeken bir özellik, böyle bir etkinin varlığını kanıtlar.

Adı geçen itiraftan sonra, oyunun bitimindeki son konuşmada Bay Rosmer yeniden Rebekka'ya evlenme önerisinde bulunur. Sevdiğinden suçunu bağışlar onun. Bu ikinci öneriye Rebekka cevap vermesi gerektiği gibi cevap vermez, enikonu

aldatmacaya kaçar, zavallı Beate'ye yaptığı kötülükten ötürü ruhunda uyanan suçluluk duygusunu hiç bir bağışlamanın silip atamayacağını açıklamaz da, böyle özgür düşünür bir kadında bize yabancı gelen, asla onun kendisine yöneltmeyeceği bir öz suçlamaya başvurur: «Ah, dostum! Sakın bir daha söz açma bundan. Olamaz, yapamam! Şunu bil ki, kötü bir geçmişim var.» Bununla Rebekka'nın üstü kapalı anlatmak istediği şey, geçmişte bir başka erkekle cinsel ilişki kurduğudur. İşte bu ilişki Rebekka'ya, özgür ve hiç kimseye hesap vermek zorunda bulunmadığı bir zamanda, Bay Rosmer'le evlenmesi için bir engel, Bayan Rosmer'e karşı işlediği cinayetten daha güçlü bir engel görünür.

Bay Rosmer, Rebekka'nın adını ettiği kötü geçmişe ilişkin bir şey işitmek istemez. Oyunda gizli kalmasına ve ancak üstü kapalı değinmelerden çıkarılması gerekmesine rağmen, bu geçmişin içyüzünü kestirebiliriz. Üstü kapalı değinmeler oyun içine öylesine ustalıkla yerleştirilmiştir ki, bunların yanlış anlaşılması diye bir şey söz konusu olamaz.

Evlenme önerisini ilk geriye çevirişiyle daha sonraki itirafı arasında Rebekka'nın geleceği için kesin önem taşıyan bir olay yer alır; Rebekka'yı bir ara dolaşan Rektör Kroll, yasa dışı (gayru meşru) bir çocuk, yani doktor West'in kızı olduğunu, annesinin ölümünden sonra doktorun kendisini evlâtlık edindiğini söyleyerek onu küçük düşürmek ister. Kin ve nefret Kroll'un sezgisini bilemiş, ona bir keskinlik kazandırmıştır; ama kanısınca, Rebekka'ya açıkladığı, yeni bir şey değildir. «Sanırım siz de bunları çok iyi biliyordunuz. Yoksa Doktor West'in sizi evlâtlık edinmesine ses çıkarmamanız tuhaf kaçardı doğrusu.» —«Ve Doktor West annenizin ölümünden sonra sizi yanına aldı, size hoyrat davrandı, ama yine de yanından ayrılmadınız. Ölümünden sonra size bir kuruş bile bırakmayacağını da biliyordunuz. Nitekim miras diye hepsi bir sandık dolusu kitap geçti elinize. Öyleyken katlanıp Dr.

West'in yanında kaldınız, kaprislerine boyun eğdiniz, son anına kadar baktınız ona.» —«Dolayısıyla, yaptıklarınız, ancak bir kız evlâdın doğal içgüdüsüyle açıklanabilir. Bunun dışındaki davranışınıza ise, evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelişinizin sonucu diye bakıyorum.»

Ama Kroll yanılıyordu, Dr. West'in kızı olduğundan büsbütün habersiz yaşamıştı Rebekka. Geçmiş yaşamına ilişkin üstü kapalı değinmelerle, Kroll'un, gerçekte kendisinin saklayıp açığa vurmadığı bir başka bir şeyi anlatmak istiyor. sanmıştı. Derken, onun neyi anlatmayı amaçladığını kavramış, bir süre serinkanlılığını korumuş, Kroll'un kafasında yaptığı hesaba, kendisinin daha önceki bir konuşmada yaşını söylerken başvurduğu bir yalanı temel aldığını sanmış ve gerçeği açıklayıp itirazda bulunmuştu. Ancak, itirazını muzaffer bir edayla geri çevirmişti Kroll: «Belki! Ama hesap yine de doğru olabilir. Çünkü sizin kente yerleşmeden bir yıl önce aynı kente yolu düşmüştü Dr. West'in.» İşte Kroll'un bu açıklaması üzerine çileden çıkar Rebekka. «Yalan söylüyorsunuz!» der, ileri geri gezinip ellerini oğuşturur, «Olamaz! Sizin niyetiniz böyle bir şeyi kafama sokmak, buna inandırmak beni. Dünyada doğru değil! Dünyada doğru değil!» Rebekka, söylenen sözlere öylesine içerlemiştir ki, Kroll onun dikkatini az önce yaptığı açıklama üzerine bir türlü çekemez. Kroll: «Ama canım, niçin bu kadar kızıyorsunuz Allahaşkına? Beni bayağı korkutuyorsunuz. Ne diyeceğimi, ne düşüneceğimi şaşırdım!» Rebekka: «Bir şey demenizin de, bir şey düşünmenizin de gereği yok!»

Kroll: «Peki o zaman, söylediğim sözün, adını ettiğim olasılığın neden sizi bu kadar kızdırdığını açıklar mısınız?»

Rebekka (Kendini yine toparlamıştır): «Pek kolay, sayın Kroll! Evlilik dışı bir coçuk gözüyle bakılmaya hiç istekli değilim.»

Rebekka'nın davranışındaki bilmecenin tek çâzümü vardır: Dr. West'in kızı olma ihtimali Rebekka için en büyük bir darbedir; çünkü bu adama yalnız üvey babası değil, aynı zamanda sevgilisi olmuştur Rebekka'nın. Kroll konuşmaya başlayınca, Rebekka, sanmıştı ki, Bay Kroll, üvey babası Dr. West'le bu sevi ilişkisini ima etmek istiyor; böyle bir ilişkinin gerçekten varlığını, davranışlarında özgürlük ilkesini benimsemiş bulunduğunu ileri sürerek hiç çekinmeden doğrulayabilirdi. Ancak, böyle bir şeyi ima etmek gibi bir niyet, Bay Kroll'dan uzaktı; nasıl Dr. West'in babası olduğundan Rebekka'nın hiç haberi yoksa, Bay Kroll da Rebekka ile Dr. West arasındaki sevi ilişkisinden büsbütün habersizdi. Kendisini karısı olmaya lâyık görmekten onu alıkoyan bir geçmişi bulunduğunu ileri sürerek Bay Rosmer'in son evlenme önerisini geri çevirirken de Rebekka'nın kafasında bu sevi ilişkisi vardı kuşkusuz. Belki Rosmer isteseydi, ona da içinde sakladığı sırrın ancak bir yarısını açıklar, daha ağır basan öbür yarısını sükûtla geçiştirirdi. Ama artık bu geçmeşini, Rebekka'nın, evlenmesi için, işlediği ağır cinayetten daha büyük bir engel gördüğünü bilmekteyiz.

Kendi öz babasını sevdiğini öğrenir öğrenmez, aşırı bir güçle ruhunda kendini açığa vuran suçluluk duygusuna boyun eğer Rebekka. Bay Rosmer ve Kroll önünde, kendisini bir katil diye damgalayan itirafta bulunur; izlediği yolda karşılaştığı engeli cinayete başvurarak ortadan kaldırıp sonunda ulaştığı mutluluktan kesinlikle el çeker ve bir gezi hazırlığına girişir. Ama kavuştuğu başarı karşısında da tutunamayıp yıkılmasına yol açan suçluluk bilincinin gerçek nedeni, gizli kalır içinde. Bu nedenin Rosmersholm'daki atmosferle ve Bay Rosmer'in o inceltip soylulaştırıcı etkisiyle hiç bir ilişkisi bulunmadığını daha önce gördük. Bizi buraya kadar izleyen okuyucular, kimi kuşkulara haklılık kazandıracak bir itirazı öne sürmekten geri kalmayacaktır; Rosmer'in ilk ev-

lenme önerisinin Rebekka tarafından geri çevrilmesi, Bay Kroll'un ikinci ziyaretinden, yani Rebekka'nın evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelişinin ortaya çıkmasından, eğer sanatçıyı doğru anlamışsak, Rebekka'nın geçmişte kendi öz babasıyla yasak bir sevi ilişkisini sürdürdüğünü bilmesinden öncesine rastlar. Öte yandan, evlenme önerisinin geri çevrilmesi enerjik bir karakter ve ciddî bir özellik taşır. Yani Rebekka'yı çabalarının ürünü mutluluktan vazgeçmeye zorlayan suçluluk bilincinin etkin duruma geçişi, işlenmiş yasak sevi suçunun öğrenilmesinden çok öncesine rastlamaktadır. Bir kez bunu böyle benimsedik mi, yasaksevi'ye suçluluk bilincinin kaynağı gözüyle belki de hiç bakamayacağımızı düşünebiliriz.

Şimdiye kadar Rebekka'yı sanatçı Ibsen'in eleştirici us tarafından yönetilen hayal gücünün yarattığı oyun kahramanı değil de, sanki yaşayan biri gibi ele aldık. Şimdi yine aynı tutuma başvurarak, okuyucuların aklına geleceğinden söz açtığımız itirazı cevaplandırmaya çalışabiliriz. İtiraz yerindedir, geçmişte sürdürdüğü yasaksevi ilişkisini öğrenmesinden önce, vicdan dediğimiz şey biraz biraz sesini duyurmaya başlamıştır Rebekka'da. Ondaki bu değişimin nedeni olarak, Rebekka'nın bir yandan değerini benimseyip, öte yandan yakınma konusu yaptığı etkiyi ileri sürebiliriz. Ama bu bizi ikinci bir nedenin varlığını benimsemekten alıkoyamaz. Bay Kroll'un açıklaması karşısında davranışı, bu açıklamaya hemen bir itirafla tepkide bulunması, Rebekka'yı kavuştuğu mutluluğa el uzatmaktan alıkoyan daha güçlü ve kesin bir başka nedenin ancak şimdi etkin duruma geçtiği konusunda hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır. Yani Rebekka olayının birden çok nedene dayandırıldığını, yüzeydeki neden gerisinde derinlerde bir başka nedenin daha saklı yattığını görmekteyiz. Sanatsal ekonomi, olayın sanatçı tarafından bu biçimde işlenmesini gerektirmiş, arka plandaki daha köklü

nedenin saklı kalmasını, seyirci ve okuyucuların kolay algılamasından uzakta tutulmasını zorunlu kılmıştır; çünkü bu neden açıkça sergilendi mi, seyircilerin ruhunda alabildiğine tatsız duygular uyanacak, bu duyguların yol açacağı sert karşı koymalar ise oyundan beklenen etkiyi tehlikeye sokacaktır. Ancak, ön planda okuyucu karşısına çıkarılan nedenin arka planda saklanan nedenle ilişkisiz gösterilmeyip bu nedenden doğduğunun belirtilmesini ve arka plandaki nedenin yumuşatılmış bir biçimi olduğunun açığa vurulmasını sanatçıdan istemek hakkımızdır. Sanatçının bilinçli sanat kompozisyonunun mantık kurallarına uygunluk içinde bilinçsiz önkoşullardan kaynaklandığına güvenebilirsek, onun yukarıda sözü edilen gereği yerine getirdiğini kanıtlamaya çalışabiliriz.

Rebekka'daki suçluluk bilinci yasaksevisel özsuçlamadan alır kökenini ve öğretmenin bu yasaksevi ilişkisini güçlü bir çözümleyişle Rebekka'nın bilinç düzeyine çıkarmasından önceki bir tarihe rastlar. Sanatçı tarafından üstü kapalı anlatılan geçmişini bütünlemek istersek diyebiliriz ki, annesiyle Dr. West arasındaki mahrem ilişkiyi Rebekka'nın sezmediği düşünülemez, ayrıca doktorun yanında annesinin yerini almasının kendisini enikonu etkilemiş olması gerekir. Öte yandan, Odipus kompleksini yenememiştir Rebakka; kendisi bilincine varmasa bile bu komplekse özgü düşlem (fantazya), Doktor West'le bir yasaksevi ilişkisini sürdürmeye başlamasıyla gerçekleşme durumuna ulaşır. Rosmerholm'a geldiği zaman ilk yasaksevi yaşantısı Rebekka'yı içten içe zorlamış, ilk kez kendi katkısı bulunmaksızın gerçekleşen bir durumu yeniden diriltmek için enerjik girişimlerde bulunmaya, kadın ve anne diye baktığı Bayan Rosmer'i ortadan kaldırıp, koca ve baba diye baktığı Bay Rosmer'in yanında onun yerini almaya itelemiştir. İradesi dışında bir gücün, kendisini nasıl adım adım Beate'yi ortadan kaldırmaya sürüklediğini inandırıcı ve kesin bir dille açığa vurur bir yerde:

«Ama sanıyor musunuz, serinkanlı düşünüp taşınarak yaptım her şeyi? O vakitler, şimdi karşınızda dikilip bu açıklamalarda bulunan kimse değildim. Hem sanırım iki çeşit irade vardır insanda. Beate'yi temizlemek istiyordum yolumdan! Bir çaresini bulup tasarımı gerçekleştirecektim. Ama işin bu noktaya ulaşabileceği hiç aklımdan geçirmiyor, bir ayartının beni ileriye doğru yılmadan atmaya sürüklediği her adımda sanki içimden bir sesin şöyle bağırdığını işitiyordum: Dur! Bir adım bile atayım deme artık! Gelgelelim, kendimi alıkoyamıyordum. Bir adımcık, bir adımcık daha, hep bir adımcak daha, küçük adımcıklar —işte böyle olup bitti herşey. Zaten bu gibi olaylar böyle gerçekleşir hep.» Yukarıdaki sözler bir bağışlatma değil gerçek bir hesap veriştir. Rosmerholm'da başına gelenler, Bay Rosmer'e gönlünü kaptırışı ve Bayan Rosmer'e düşmanlığı, Ödipus kompleksinin bir ürünü ve annesiyle Dr. West'e karşı ilişkisinin bir iç zorlama sonucu yeniden dirilişidir.

Dolayısıyla Rebekka'ya Bay Rosmer'in ilk evlenme önerisine hayır dedirten suçluluk duygusu, Bay Kroll'un açıklamasından sonra itiraf zorunda kaldığı o daha büyük suçluluk duygusundan gerçekte farklı değildir. Gelgelelim, Rebekka, nasıl Dr. West'in etkisi altında dinsel ahlâkı hor gören bir **özgür düşünür**'e dönüşmüşsse, Rosmer'e karşı duyduğu yeni sevgi onu vicdanlı ve soylu bir insan aşamasına yüceltmiştir. Kendi ruhunda geçenlere ilişkin ancak bu kadar bilgisi vardır Rebekka'nın; dolayısıyla, Rosmer'in etkisini, karkterinde başgösteren değişikliğin kendisince bilinen nedeni diye göstermekte haklıdır.

Hizmetçi, eşlikçi, mürebbiye göreviyle bir aile yanında çalışan bir kızın ne kadar sık ya da ne kadar düzenli gündüz düşleri kurduğunu ve düşlerin içeriğini Ödipus kompleksinden aldığını, yani evin hanımının şu ya da bu yoldan ortadan kalkarak beyin onu kendisine eş yaptığını düşlediğini, ruh-

çözümsel yöntemle hasta tedavi eden tüm hekimler bilir. İşte **Rosmersholm** kızlardaki bu gündüz düşlerini ele alan kendi türündeki sanat yapıtlarının en büyüklerinden biridir. Kurduğu gündüz düşünden önce kahramanın geçmişinde bu düşe düpedüz kaynaklık eden gerçek bir yaşantının yer alışı,[14] İbsen'in oyununa trajik nitelik kazandırmaktadır.

Sanat alanında uzun süre eğleştikten sonra şimdi yine hekimlerin psikanaliz alanındaki tecrübelerine dönecek, ama bunu her iki alanda tam bir uygunluğun varlığını saptamak için yapacağız. Psikanaliz alanındaki uğraşıların ortaya koyduğuna göre, normal olarak, doyumsal yoksunluk değil de başarı karşısında bireyi hastalandıran vicdansal güçler, sıkı sıkıya Ödipus kompleksine ve anne-baba ilişkisine bağlıdır; belki suçluluk bilincinde de genellikle başka türlü değildir durum.

# III

## suçluluk bilincinden suç işleyenler

Çocukluklarına, özellikle önbuluğ dönemlerine ilişkin açıklamalarında, sonradan pek dürüst insanlara dönüşmüş kişiler, bir zaman işledikleri hırsızlık, dolandırıcılık, hattâ kundakcılık gibi yasak eylemlere giriştiklerini belirtmişlerdir. Önbuluğ döneminde bireydeki ahlâksal engellemelerin güçsüzlüğünün bilindiğini düşünerek adı geçen yasak eylemler üzerinde önce pek durmamış, onları daha önemli bir ilişki örgüsü içerisine yerteştirmeye çalışmamıştım. Ama derken söz konusu dönemi geride bırakan ve halen tedavim altında bulunan kimi hastalarımda daha belirgin ve üzerinde durulmaya daha elverişli bir biçimde karşıma çıkışları, bu vakaları inceden inceye gözden geçirmeye götürdü beni. Giriştiğim ruhçözümsel (psikanalitik) uğraşılar sonucu şaşırtıcı bir durumla yüz yüze geldim: Kimi hastalarımın bu gibi suçları işlemesinin başlıca nedeni, onların yasak olması ve kendilerine ruhsal bir rahatlama sağlamasıydı. Bu gibi kişiler, kaynağı bilinmeyen bir suçluluk bilincinin ağırlığı altında eziliyor, bir suç işler işlemez üzerlerindeki ağırlık azalıyordu suçluluk bilinci ruhlarının bir köşesine yerleşmişti.

Ne kadar çelişik görünürse görünsüz, suçluluk bilincinin suçtan önce varlığını, suçluluk bilincinin işlenen suçtan değil, tersine suçun suçluluk bilincinden çıktığını ileri sürmeden duramayacağım. Bu gibi kişileri, haklı olarak, suçluluk bilincinin itisiyle suç işleyenler diye nitelendirebiliriz. Suçluluk duygusunun suçtan önce varlığını, tabiî böylesi kişilerde gözlemlediğim daha başka bir sürü dışavurum ve eyleme dayanarak kanıtlamış bulunmaktayım.

Ancak böyle acayip bir durumun varlığını saptamakla yetinmez bilimsel çalışma, şu iki soruyu da cevaplandırmak zorunluğunu duyor. Birincisi: Acaba suç eyleminden önceki o karanlık suçluluk duygusu hangi kaynaktan geliyor? İkincisi: İnsanların işlediği suçlarda böyle bir kaynağın büyük katkısı yok mudur? İlk sorunun ele alınıp incelenmesi, genel olarak insandaki suçluluk duygusunun kaynağı konusunda aydınlatmıştır bizi.

Ruhçözümsel (psikanalitik) araştırıcılar, bu karanlık suçluluk duygusunun Ödipus kompleksinden doğduğunu ,bu duyguya babayı öldürmek ve anneyle cinsel ilişki kurmak gibi suç sayılan iki büyük isteğe karşı tepki gözüyle bakılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu isteklerden kaynağını alan suçluluk duygusunun fiksasyonunu sağlamak için işlenen suçlar, eza içinde kıvranan hastalara bir rahatlama getirmektedir. Babayı öldürmenin ve anneyle yasak sevi ilişkisi kurmanın insanlar tarafından işlenen iki temel suçu oluşturduğunu, ilkelerde bunlara suç sayılıp cezalandırılan biricik eylemler gözüyle bakıldığını burada anımsatmak isteriz. Ayrıca, araştırı ve inclemelerimizin bizi, eskilerden kalıtım yoluyla gelerek insanda ruhsal güç niteliğiyle kendini açığa vuran vicdanın Ödipus kompleksinden kaynaklandığı gibi bir varsayıma bizi hayli yaklaştırdığını yine belirtmeliyiz.

Daha önce ortaya attığımız ikinci sorunun cevabı, ruhçözümsel çalışmaların dışına taşmaktadır. Karşısındakileri kışkırtıp cezalandırılmalarını sağlamak amacıyla bir takım yaramazlıklarda bulunduğunu, cezalandırılmalarının kendilerini yatıştırıp memnun bıraktığını çocuklar üzerinde açık seçik gözlemleyebilmekteyiz. Başvurduğumuz ruhçözümsel araştırılar çokluk bizi bir suçluluk duygusunun izi üzerine çıkarmakta, bu duygunun suçluları ceza peşinde koşturduğunu ortaya koymaktadır. Bir suçluluk duygusunun dürtüsünü hissetmeksizin suç işleyenleri, kendilerinde ahlâksal engel-

lemeler diye bir şeyin gelişmediği suçluları, topluma karşı savaş açan ve belli eylemlere girişmekte kendilerini haklı bulanları, söz konusu suçlu grubu içinden kuşkusuz çıkarmak gerekiyor. Ama geri kalan suçluların, ceza hükümleri gerçekte kendileri düşünülerek yasalara konmuş bu kişilerin çoğunluğu için bizim suçluluk nedeni pekâlâ söz konusu olabilir; dolayısıyla, bu neden suçlu psikolojisinde şimdiye kadar karanlık kalmış kimi noktaları aydınlığa kavuşturup, cezayı yeni bir ruhbilimsel temele oturtabilir.

Bu konuda sürdürdüğüm çalışmaları gören bir dostum, suçluluk duygusunun dürtüsüyle çok kimsenin suç işlediğinin Nietzsche tarafından da bilindiğine dikkatimi çekmişti. Bir suçluluk duygusunun önceden varlığına ve bu duygunun ussallaştırılmasını (rasyonalizasyon) sağlamak için kimi eylemlere başvurulduğuna ilişkin sözler, Zarathustra'nın **Benzi Uçuk Suçlu** üzerindeki konuşmasında karşımıza çıkmaktadır. Suç işleyenlerden ne kadarının bu **benzi uçuk**'lar arasında bulunduğunu saptamayı, ilerdeki bilimsel araştırılara bırakacağız.

# notlar :

1. Balder (Baldr, Baldur); İskandinav ülkeleri mitolojisinde ışık tanrısı, Odin ile Frigg'in oğlu. Karanlıklar şeytanının kendisinden nefret ettiği Balder, kör Hödr'ün öksa otu dalından okuyla öldürülür (Ç.N.).

2. Alman **Niebulungen lied** destanının başkahramanı. Kuzey efsanelerinde Sigurd olarak geçer adı. (Ç.N.)

3. Macbeth (doğ. ?-öl. 1057); Kenneth III.'ün kızıyla evli olduğundan İskoçya tahtında hak iddiasında bulundu, tahtın asıl sahibi Duncan I.'i öldürerek krallığı ele geçirdi (1040), ancak Duncan'ın oğlu Malcolm III. tarafından Lumphanan savaşında öldürülerek saltanatına son verildi. (1057). (Ç.N.)

   Krş.: (Perde II, sahne 1):
   "Kısır bir altın taç giydirdiler başıma
   "Kuru bir asa tutuşturdular elime
   "Yerimi alacak bir oğuldan yoksunum
   "Kayıp gidecek ilerde başka ellere."

4. Elisabeth I. (doğ. 1533, öl. 1603); Heinrich VIII ile Anna Boleyn'in kızı; 1558'de İngiltere Kraliçesi oldu, bir karışıklık döneminden sonra İngiltere'yi huzur ve barışa kavuşturdu, Anglikan kilisesini yeniden devletin resmi kilisesi yaptı; İngiltere'deki katoliklere karşı akıllıca bir politika izledi, ülkesini Papa ve İspanya'dan bağımbızlığını sağlamaya çalıştı, İskoçya Kraliçesi Maria Stuart'ı 1587'de idam ettirdi, İngiltere'yi büyük bir devlet durumuna getirdi. Elisabeth'in kraliçeliği döneminde sanatın tüm özellikle tiyatro alanında büyük bir gelişme görüldü.

5. James Jakob (1560-1625); Maria Stuart ile Lord Darnley'in oğlu. (Ç.N.)

6. Maria Stuart (1542 - 1587); İskoçya kraliçesi; 1558'de Fransa kralı Franz II. ile evlendi, bu evlilik 1560'a kadar sürdü. Katolik bir temele dayanan ve İskoç - Fransız çıkarlarını gözeten tutumu, Maria Stuart'ı "İngiltere Kraliçesi Elisabeth'le bir çatışma durumuna sürükledi. Ülkesinde Katolikliği egemen kılmak için giriştiği uğraşılar başarısız kaldı. Lord Darnley'la evliliği mutsuzlukla sonuçlandı. Kocasının öldürülmesinden sonra İngiltere'ye kaçtı; burada kendisi aleyhinde bir komploya katıldığı gerekçesiyle Elisabeth tarafından ölüme mahkûm edildi (1587). (Ç.N.)

7. Raphael Holinshed (doğ.? - öl. 1580); İngiliz tarihçisi; İngiltere, İskoçya ve İrlanda tarihlerini kaleme aldı, İngiltere'de

Elisabeth I. döneminde yetişmiş oyun yazarlarının, özellikle Shakespeare'in sık sık başvurduğu önemli kaynak kitapları oluşturdu. (Ç.N.)

8. Darmstetter, J.; **Macbeth.** s. 242-243, y. 1881.

9. Richard III.'ın kendisi tarafından öldürülen kralın tabutu önünde Anna'ya evlenme önerisinde bulunması gibi.

10. **Jekels, L.; Shakespear'in Macbeth'i** adında bir incelemesi 1917'de **İmago** dergisinin 5. cildinde yayınlandı (s. 170). **Güldürünün Psikolojisi** adındaki bir incelemesi ise 1926'da yine **İmago** dergisinin 12. cildinde çıktı (s. 328). Yazar, Shakespeare üzerindeki incelemesini sözü geçen iki incelemeden daha önce kaleme almıştır. (Ç.N.)

11. Bu inceleme öyle görülüyor ki yayınlanmış bulunmuyor. Yazar daha sonra kaleme aldığı **Macbeth** üzerindeki incelemesinde (1917) bu teoriye pek değinmez. Bundan sonra ki **Göldürünün Psikolojisi** adındaki incelemesinde Jekels bir kez daha aynı konuya döner, ama pek durmaz üzerinde.

12. Darmstetter, J.; adı geçen eser.

13. **Ibsen Henrich** (doğ. 1828, öl. 1906); Norveç yazarı tiyatro direktörlüğü de yapan Ibsen özellikle tiyatro alanında kaleme aldığı eserlerle kendine dünyaya ün yaptı. 1886'da aşağıda inceleme konusu yapılan **Rosmersholm** adındaki yapıtı kaleme aldı (Ç.N.)

14. **Rosmersholm**'da bir yasak sevi temasının varlığını, O. Rank, **Das Inzest motiv in Dichtung und Sage** (Şiir ve Efsanede yasaksevi motifi) adlı pek zengin eserinde bizim burada uyguladığımız aynı yönteme başvurarak ortaya koymuştur.

# Kitapta geçen bazı kavramlara ilişkin açıklamalar

**Ambivalens** : Çiftdeğerlik; bireyin ruhunda aynı objeye karşı birbirine karşıt duygu, tutum ve düşüncelerin bir arada varlığını sürdürmesi. Ambivalens deyimi ilk kez Bleuler (1827-1939) tarafından ortaya atılmıştır. Bleuler üç ayrı alanda bir çiftdeğerliğin varlığını benimser. Bunlardan birincisi irade alanındadır (ambitendens): örneğin, süje aynı zamanda hem yemek yemek ister, hem istemez. İkincisi düşünsel alandadır: süje aynı zamanda bir görüşü ve onun karşıtını açığa vurur. Üçüncüsü duygusal alandadır: süje bir kişiyi aynı zamanda hem sever, hem ondan nefret eder.

Bleuler, çift değerliği şizofreninin ana belirtilerinden biri görür, ancak normal bir çiftdeğerliğin varlığını da benimsemezlik etmez. Adı geçen üç alandaki çiftdeğerlikten duygusal çiftdeğerliğe (duygusal çelişki) öncelik verir ve Freud Bleuler, çiftdeğerliği şizofreninin ana semptomlarından biri görür, ancak normal bir çiftdeğerliğin varlığını da benimsemezlik etmez. Adı geçen üç alandaki çiftdeğerlikten duygusal çiftdeğerliğe (duygusal çelişki) öncelik verir ve Freud da ambivalens deyimini Bleuler'den alarak bu anlamda kullanır.

**Derinlik Psikolojisi** : Klasik bilinç psikolojisinin tersine bilinçdışını inceleyen psikolojiye Freud'un verdiği isim. Freud'un **psikanalizinden**, Adler'in **bireysel psikolojisinden** ve Jung'un **analitik psikolojisi**'nden doğmuş ruh hekimliği psikolojisinin günümüzdeki genel adı. Ayrıca, insan ve hayvan davranışını ya da sadece insan davranış ve yaşantısını inceleyen genel psikoloji ya da okul psikolojisinin tersine, ruh'u ve ruhsal'ı konu alan her türlü ruhbilimsel araştırı, derinlik psikolojisi içine girmektedir.

**Gerçeklik İlkesi** : Freud'a göre ruhsal olaylara egemen olan iki ilkeden biri; öbür ilke ise haz ilkesi'dir ve gerçeklik ilkesi ruhsal gelişim sürecinde haz ilkesinin bir modifikasyonu sonucu ortaya çıkar. Freud, bir yazısında, başlangıçta bedenin halüsinasyon yoluyla içgüdüsel gereksinmelerine dolaysız doyum sağlamaya çalıştığını belirtir. Ancak, bu doyumların halüsinasyon yoluyla ele geçirilemeyişi ve bu bakımdan uğranılan hayal kırıklıkları, çocuğa, dış dünyadaki reel durumları dikkate almayı ve isteklerine doyum sağlayabilmek için bu realitede değişiklikler yapabilmeyi öğretir. Böylece gerçeklik (realite)

ilkesi başlangıçta tek başına egemen haz ilkesinden ruhsal olayları düzenleyici bir ilke niteliğiyle doğup çıkar. Ancak bu ilkenin doğuşu, ruhsal aygıtı yönetecek bir dizi uyumsal (yeteneğin) bireyde gelişmesine bağlıdır. -Yine bir başka yazısında Freud, haz peşinde koşan Ben'in gerçeklik ilkesi'ni gözönünde tutarak bir içgüdüsel isteği hemen duyulduğu anda bir doyuma kavuşturmanın mı, yoksa bunu bir başka zamana ertelemenin mi, ya da kısaca söz konusu isteği geriye itip baskılamanın mı yerinde bir davranış olacağına karar verir. **Ben,** bu işi yaparken iç realiteyle dış realiteyi birbirine karıştırmamak için de ruhsal aygıtının gerçeklik kontrolü denen bir mekanizmasından yararlanır.

**Gerçeklik Kontrolü** : Bireye dış dünyadan gelen uyarıları kendi iç dünyasına bağlı uyarılardan ayırma olanağı veren, dolayısıyla onun kendi tasarladığı şeyle algıladığı şeyi birbirine karıştırmasını önleyen ve böylece onu halüsinasyon durumlarına süreklenmekten alıkoyan bensel mekanizma.

**Geriye İtim** : Fr. refoulement; bireyin belli bir içgüdü kapsamına giren tasarımları (düşünce, imaj ve anılar) bilinçdışına itip, orada tutması. Aslında haz sağlayacak bir içgüdünün doyumu, realitedeki birtakım zorunluklardan ötürü elem duygularına yol açma tehlikesi gösteriyorsa, söz konusu içgüdü geriye bilinçdışına itilir. Geriye itim, özellikle isteride açık seçik gözlemlenmekle beraber, diğer ruhsal bozukluklarda ve normallerin psikolojisinde de önemli bir yer tutar. Bilinçdışının temelini oluşturması bakımından evrensel psişik bir olay sayılır. Freud, bireysel savununun hiç değilse bir bölümünü oluşturan geriye itimi, kuramsal bakımdan, bireyin diğer savunma mekanizmalarının modeli görür, dolayısıyla bu deyimi savunmaya yakın geniş bir anlamda kullanır.

**İğdiş Kompleksi** : Kastrasyon kompleksi; çocuklarda Ödipus kompleksine bağlı olarak kendini açığa vurur. Annelerine karşı aşırı cinsel bir eğilim gösterip, babalarına karşı düşmanca duygular besleyen, hattâ bu duygularında babalarının ölmesini dileyecek kadar ileri giden oğlanlar, bu tutumlarından ötürü babalarının kendilerini iğdiş edeceği, yani erkeklik organından yoksun bırakacağı kompleksi ve korkusu içinde yaşarlar. Kızlar ise çokluk bu eylemin daha önce kendileri üzerinde uygulandığına, penislerinin kendilerinden koparılıp alındığına inanırlar

**İllüzyon** : Duyu yanılsaması; gerçek bir nesnenin duyular üzerindeki izlenimlerinin yanlış değerlendirilmesi; halüsinasyon, yalancı halüsinasyon gibi bir duygu yanılsaması. Algılamada realitedeki fiziksel olaylar salt bir nesnellik içerisinde kayda geçirilmez, olaylar sürekli değiştirmelere konu yapılır, kimi düzeltim ve bütünlemelerden geçirilir, örneğin okunan bir kitaptaki kimi dizgi yanlışlarının farkına varılmaması bu yüzdendir. Ama algılamalarda başvurulan değiştirmeler, örneğin

bir çalılığın yırtıcı hayvan olarak görülmesi gibi öznede yanlış bir bilgi ya da yanlış bir yargının doğmasına yol açıyorsa, gerçek anlamda bir illüzyondan söz açılır. Nedenleri öznel ya da nesnel olabilip, bütün normal insanlarda zaman zaman görülebilir. Ancak, dış koşullar bir düzeltme olanağı sağlıyor da, birey daha önce kapıldığı illüzyonda bir düzeltmeye başvurmuyorsa, illüzyon patolojik bir özellik kazanır. Bunun sonucu hallüsyonlar ve hezeyanlar doğabilir.

**Libido** : (Lât.: haz, zevk). Freud'un cinsel içgüdü enerjisini anlatmak üzere psikanaliz diline mal ettiği terim. Freud'a göre, libido, karşıtı olan yok etme (destruksiyon) içgüdüsü gibi biyolojik bir karakter taşır, insan organizmasının hücrelerinde saklı yatar. Sevgi kapsamına giren tüm duygular, bilido'nun içeriğinioluşturur. Freud, hem kendisine doyum sağlama amacı güden cinsel istek, hem de bu isteğin kapsadığı enerji yükü gözüyle bakar libido'ya.

**Masturbasyon** : Os. istimna; cinsel organları daha çok elle uyararak kendi kendine cinsel doyum ve haz sağlama, cinsel özdoyuru.

**Misognie** : Kadın düşmanlığı, kadınlara karşı duyulan nefret. Ruhsal bir bozukluktan ileri gelibeleceği gibi, çokluk bireyin çocukluktaki yaşantılarından, bunların özellikle anne ve babayla ilgili olanlarından alır kaynağını. Gerek erkeklerde, gerek kadınlarda görülebilir. Sıklıkla eşcinselliği (homoseksüalizm) konu alan bir çatışmanın dışavurumudur. Anne ve babanın Ödipus kompleksi çerçevesindeki yanlış davranışı, çocukta sonradan böyle bir tutuma yol açabilir. Örneğin annenin de çocuğun gözünü iğdişle korkutmaları böyle bir tutumun kökeni olabilir. (negatif Ödipus kompleksi). Bir erkeğin kadın olma yolunda duyduğu güçlü istek ve bu isteğin gerçekleşmeyeceğini bilmesi de, bir tepkisel ürün olarak kadın düşmanlığını doğurabilir. Edilgin eşcinsellerde (pasif homoseksüel) kendi erkekliğinden duyulan hoşnutsuzluk, kendi erkekliğine karşı duyulan güvensizlik de böyle bir tutuma kaynaklık edebilir. Kadınlarda rastlanan kadın düşmanlığı, çokluk kadının içinde duyduğu eşcinsel dürtülere karşı bir kendini savunu niteliği taşır. Kimi babalar kız evlâtlarına karşı aşağılayıcı, küçümseyen davranışları, oğlan evlâdını kız evladına üstün tutuşu da, böyle bir tutumu doğuran nedenler arasındadır. Bu tutum, bazan, dişisel tüm nesneleri düşman görecek kadar aşırılığa varabilir.

**Narsizm** : **Bensevi**; terim bir Yunan efsanesinde suda hayalini görerek kendi kendisine âşık olan ve aşkının bir türlü gerçekleşmeyişinden ötürü canına kıyan Narkissos'tan kaynağını almaktadır. Çocuğun yaşamının erken döneminde libidosuna kendi ben'ini libidosuna yaptığı obje primer (birincil) ve bireyin dış objelerden libido yüklemlerini gerisin geri çekip alarak kendi

Ben'ini libidosuna obje yaptığı sekunder (ikincil) narsizm olmak üzere ikiye ayrılır. Primer ve sekunder narsizm deyimleri gerek psikanaliz literatüründe, gerek Freud'un kendi yapıtlarında değişik anlamalara konu yapılmış ve yapılmaktadır. Freud bir yazısında **(Zur Einführung des Narsissmus, 1914)** sekunder narzismi şizofrenik narsizm yerine kullanır, libidosal obje yönelimleriyle doğan narsizmi sekunder narsizm olarak anlamak gerektiğini, bu narsizmin bir primer narsizm temeli üzerinde yükseldiğini belirtir. Freud için sekunder narsizm yalnız aşırı geriye dönüşleri (regresyon) değil, aynı zamanda öznenin sürekli bir yapısını oluşturur. Bir kez ekonomik açıdan obje yönelimleri ben yönelimlerini ortadan kaldırmaz, tersine bu yoldan iki yönelim çeşidi arasında energetik bir denge sağlanır; topik açıdan ise ben ideali asla ortadan kaldırılamayan narsistik bir oluşumdur. Primer narsizm'e verilen anlam değişik yazarlarda birbirinden hayli ayrılmaktadır.

Bu deyimle çocuksal (infantil) libidonun varsayımsal bir dönemi tanımlanmaya çalışılmakta, çeşitli araştırıcılar arasındaki ayrılıklara da böyle bir durumun anlatımı ve zaman bakımından belirlenmesi yol açmakta, hattâ bazı yazarlar tarafından primer narsizm'in varlığı bile tartışma konusu yapılmaktadır. Freud'da primer narsizm'le genel olarak ilk narsizm, yani çocuğun daha dış objelere yönelmediği ve kendi kendini sevi objesi yaptığı narsizm anlatılır. Böyle bir durumun oluşum anı titizlikle belirlenmek istenirse, Freud'da bile birbirinden sapma gösteren açıklamalara rastlanır. 1910-1915 çalışma döneminde primer narsizmin oluşumunu Freud çocuksal yaşamın başlangıcındaki otoerotizmle sonraki obje sevgisi arasına yerleştirir. Bir başka açıklamada ise Freud, yerel (topik) bakımdan primer Narsizm'i, yaşamın ben'in oluşumundan önceki bir durumu ve rahim içi yaşamı da bunun modeli diye gösterir; otoerotizmle (bensevi) narsizm arasındaki ayrım da böylelikle ortadan kalkar. Bugün psikanalitik düşünüde, primer narsizm'le ilgili son görüş daha çok benimsenmektedir. Ancak böyle bir görüşe karşı iki itiraz yöneltilebilir. Birincisi terimle ilgilidir. Primer narsizm teriminde, narsizm deyiminin etimolojisinin gerektirdiği ayna ilişkisi gözden ırak tutulmaktadır. Öte yandan, primer narsizm terimi objesiz diye tanımlanan bir dönemi anlatmaya elverişli değildir. İkinci itiraza gelince, gercek açısından çocukta böyle bir dönemin varlığı pek şüphelidir; kimi yazarlara göre süt çocuğunda daha baştan beri obje yönelimleri, yani primer bir obje sevgisi bulunur. Melanie Klein'a göre çocukta narsistik bir dönemden söz açılamaz, çünkü daha başından beri çocukta obje yönelimlerine rastlanır, dolayısıyle çocukta ancak libidonun içe aktarılmış objelere dönüşü diye tanımlanacak narsistik durumlar söz konusudur.

**Narsist** : Bensever.

**Narsistik** : Bensevisel; duygu, düşünce ve davranışlarına narsizm'i (bensevi) temel alan.

**Ödipus Kompleksi** : Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Ödipus efsanesine bir uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp, içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz biçimde ise durum bunun tersidir. Freud'a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ilâ beş yaşlarında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin arkasından buluğla beraber yeniden canlanma gösterir ve dışta sevisel bir obje seçiminin arkasından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır.

**Özdeşleşme** : İdentifikasyon; bilinçdışında kendi şahsını bir başkasının şahsıyla bir tutma; yabancı kişiyi düşünüş ve davranış biçimleri bakımından bilinçdışında kendine model olarak benimseme.

**Paravana Anı** : Pek belirgin bir özellik taşımaları, ama buna karşılık görünürde önemsiz bir içerikle yüklü bulunmalarıyla karakterize çocuksal (infantil) anılar. Paravan anılar da semptomlar gibi geriye itilmiş öğelerle bunlara karşı başvurulan savunu arasında doğmuş uzlaşma ürünleridir. Çocukluğundaki önemli yaşantılar belleğinden silinip gitmesine karşın, kimi önemsiz yaşantıların birey tarafından pek açık seçik anımsanabilmesi, semptom oluşumundaki kaydırma mekanizmasının bir sonucudur.

**Perseverasyon** : Lât, persevero (ısrarla diretmek); belli sözcüklere belli tasarım ve tasarım gruplarına, belli stereotip davranış ve hareketlere takılıp kalma, bunlardan bir türlü kendini kurtaramama. Geçmiş yaşantı ve anı içerikleri, kendilerine saçma ilişkiler örgüsü içerisinde bir dışavurum sağlamak için bireyi zorlayıp durur. Daha çok dilsel alanda görülür. Sözgelişi bir hasta saat sözcüğünü hem saat, hem bir makas, hem bir kitap, hem de bir el için kullanabilir. Dilsel alandaki perseverasyona bir örnek, v. Soelde tarafından kayda geçirilmiş bir cevaptır: "Ayın oniki ayı var". Bir başka örnek, hastaların daha önce bir başka nedenle söylenmiş bir tarihi kendi yaşları olarak ileri sürmeleridir. Sağlamlarda perseverasyon belirtilerine aşırı yorgunluklarda yarı uykularda ve alkol alımından sonra, kilinikte ise akut ve eksojen reaksiyon tipindeki psikozlarla birlikte seyreden ve bir bilinç bulanıklığına yol açan organik beyin hastalıklarında rastlanır. İlerlemiş durumlarda normal konuşmada perseverasyon belirtileri açık seçik gözlemlenebilir, hafif vakalarda

ise bir perseverasyonu var olup olmadığını saptayabilmek için psikoeksperimentel yöntemlere, bunların içinde de özellikle çağrışım deneyine ve Rorschach testine başvurulur. Perseverasyon, Jung'un ve Riklin'in çağrışım konusuna ilişkin araştırılarında ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

**Rasyonalizasyon**: Usa yaklaştırma, **ussallaştırma**; bireyin gerçek nedenlerini bilmediği kimi davranış, düşünce ve duygularını mantık açısından tutarlı ya da ahlâk yönünden benimsenebilir bir nedene bağlaması. Özellikle savunu mekanizmalarında ve tepkisel ürünlerde karşılaşılan bir olaydır. Ussallaştırma ipnoz'da açık seçik gözlemlenebilir:

Örneğin: ipnoz durumuna geçirilen bir denek'e ceketini çıkarması söylense ve ceketini çıkarırken uyandırılıp da neden böyle yaptığı sorulsa, o an için hiç bir ussal neden bulup açıklayamadığı bu davranışını, denek, ussal bir neden bulup açıklamaya çalışacak, diyelim havanın çok sıcak olduğunu ileri sürecektir.

**Regresyon** : Geriye dönüş, gelişim sürecinde geride bırakılmış evre ve dönemlere özgü olup, ilkel ve çocuksal diye nitelenebilecek davranışların, iç ve dış zorlamalar, birtakım çatışkılar, ruh üzerine binen aşırı yükler sonucu bireyde yeniden kendilerini açığa vurması, bireyin bunlara adetâ gerisin geri dönüşü.

**Saplantı nevrozu** : Hastanın kendini boyuna belli duygulara kaptırmaktan, belli düşünceleri düşünmekten, belli davranışları bir seremoni (tören) havası içerisinde yinelemekten bir türlü yakasını kurtaramadığı nevroz çeşidi.

**Sublimasyon** : Lat. sublimo=yukarı kaldırmak, yüceltmek, T. yüceltim; Freud tarafından psikanaliz diline sokulan bu terim, uygarlığın bireyleri cinsel içgüdü doyumlarından vazgeçilere zorlaması karşısında cinsel içgüdü amacının cinsel olmayan ve toplumsal bakımdan benimsenmeye elverişli bulunan daha yüce bir amaca dönüştürülmesini anlatır. Freud'un varsayımına

**Talion Yasası** : Göze göz, dişe diş yasası; kısâs; öldüreni öldürme, yaralayanı yaralama. Özellikle Ödipus kompleksi dönemini yaşayan çocuklar, yasaklanmış eylemlere girişmelerinin, yasaklanmış içgüdüsel istekleri gerçekleştirmeye kalkmalarının kısâsla cezalandırılacağı korkusunu sık olarak duyarlar içlerinde. Ödipus kompleksi dönemindeki çocuklar, annelerine karşı besledikleri yasaksevisel isteklerden ve bu istekleri gerçekleştirme çabalarından ötürü kısâsla karşılaşacaklarından ürker, yani penislerini kaybedeceklerinden, babalarının kendilerini bir iğdiş eylemine konu yapacaklarından korkarlar, Kaynağını bir nevrozdan alan ölüm korkusunda, ayrıca hastanın kendisini ölüyor hissettiği isteri nöbetlerinde de yine

aynı yasanın etkinliği görülür. Bu korkunun kaynağı da bir başkasına karşı bilinçsiz olarak içte beslenen ölüm isteğidir.

**Tepkisel Ürün** : İng. reaction-formation; bireydeki bilinçsiz savunu mekanizmalarından birine psikanaliz dilinde verilen isim. Bu mekanizma aracılığıyla, nisbeten uzun süren öfke ve saldırganlık gibi duygular tersine dönüştürülerek eylem planında kendilerini açığa vurmaları sağlanır; ancak bu tür eylemler çıktıkları kaynağın şiddet ve enerjisini kendi üzerlerinde taşıdıklarından dıştan bakınca akıl almaz ölçüde aşırı (irrasyonel) bir izlenim bırakırlar. Örneğin, bir kimseye karşı duyulan aşırı nefretin, aşırı sevgi kılığında kendini açığa vuruşu böyle bir tepkisel üründür.

**Üstben** : Çocukluk izlenimlerinin, eğitsel ve çevresel etkilemelerin sonucunda bireyin kazandığı ruhsal mekanizmaya Freud'un verdiği isim. Freud üstben'e vicdan gözüyle bakar.

**Yasaksevi** : Lat. inzest; baba kız, ana oğul, kız ve erkek kardeşler ve sınırı toplumdan topluma değişen yakın kan akrabaları arasında cinsel ilişki kurulması.

BOZAK YAYINLARI'NDAN ÇIKAN ESERLER

1. **ASABİYETTEN KURTULUN** (*2. Baskı*) 25. TL.
   Yazan D.Harold Fink Türkçesi Mehmet Mahir
2. **ÇAĞDAŞ AVUSTURYA EDEBİYATI ANTOLOJİSİ** 25. TL.
   Hazırlıyan B. Arpad Önsöz H. E. Kasper
3. **GENÇ TÖRLESS** 25. TL.
   Yazan Robert Musil Türkçesi Kâmuran Şipal
4. **İPNOTİZMA ve TELKİNLE TEDAVİ** 20. TL.
   Yazan Prof. Dr. Alfred Brauchle Türkçesi Kâmuran Şipal
5. **FREUD ve PSİKANALİZ** 25. TL.
   Yazan Sigmund Freud Türkçesi Kâmuran Şipal
6. **ÇOCUKTA OYUNLA TEDAVİ** 25. TL.
   Yazan Hans Zulliger Türkçesi Kâmuran Şipal
7. **AMATÖR PSİKANALİZİ** 20. TL.
   Yazan Sigmund Freud Türkçesi Kâmuran Şipal
8. **Dilimizde Kullanılan FARSÇA Sözcükler ve Anlamları** 6. TL.
   Hazırlayan Suat İsmail GÜRKAN
9. **PSİKANALİZ NEDİR** 35. TL.
   Yazan Sigmund Freud Türkçesi Kâmuran Şipal
10. **ÇOCUKLARIMIZIN KORKULARI** 25. TL.
    Yazan Hans Zulliger Türkçesi Kâmuran Şipal
11. **EVLİLİKTE CİNSEL UYUMSUZLUK** 35. TL.
    Yazan Michael Courtenay Türkçesi Mehmet Mahir
12. **EYUB** 25. TL.
    Yazan Joseph Roth Türkçesi Burhan Arpad
13. **KİTLE PSİKOLOJİSİ** 25. TL.
    Yazan Sigmund Freud Türkçesi Kâmuran Şipal
14. **ÇOCUK VİCDANI ve BİZ** 35. TL.
    Yazan Hans Zulliger Türkçesi Kamuran Şipal
15. **ANDERSEN MASALLARI I. cilt** 30. TL.
    Yazan Hans Christian Andersen Türkçesi Behçet Necatigil
16. **SUÇLU ÇOCUKLAR ve ÇOCUK MAHKEMELERİ** 35. TL.
    Yazan Hans Zulliger Türkçesi Kâmuran Şipal
17. **SANAT ve SANATÇILAR ÜZERİNE** 50. TL.
    Yazan Sigmund Freud Türkçesi Kâmuran Şipal

**B O Z A K  Y A Y I N E V İ**
**Divanyolu, Biçkiyurdu Sk. 12 A,B,C.**

Kitap isteme adresi;
**P.K. 53 BEBEK—İSTANBUL**

Genel Dağıtım:

**BATEŞ - Bayilik Teşkilâtı** — Cağaloğlu - İstanbul

Freud'un bütün eserlerinin yayınlanmasına, Türk dili okuru çoktan gereksinme duyduğu halde yayınevlerince, yüklenilecek parasal sorunlar ve çekici kazançlılık özelliği bulunmaması nedenleriyle bugüne kadar ne yazık ki girişilmemiştir.

Çeşitli yayınevleri bunun yerine Freud'un bir iki eserini, pek bölük-pörçük ve çoğu kez başka dildeki çevirisinden kısıntılarla aktarabilmiştir.

Freud'un bütün eserlerinin türkçeye tam olarak kazandırılması amacıyla BOZAK YAYINLARI, çok gecikmiş olan bu girişimi Freud'un Bütün Eserleri Dizisi'nin Beşinci cildi olarak "SANAT VE SANATÇILAR ÜZERİNE" kitabıyla gerçekleştirmektedir.

Dizinin bu beşinci kitabı Freud'un eserlerinin önemli bir bölümünü oluşturmakta, okuyucunun psikoanaliz yöntemine yaklaşımına düş yorumu, fantaziler, yaratıcı düşünce ve bunun gibi konularda daha derin ve geniş düşünme olanağı sağlayacaktır.

Bu amaca, titiz çalışması, almanca ve türk dilindeki yetkinliği ile çoğu psikoloji kavramına türkçede açık-seçik karşılıklar da getiren Sayın Kâmuran Şipal katkıda bulunmaktadır.

50 Lira