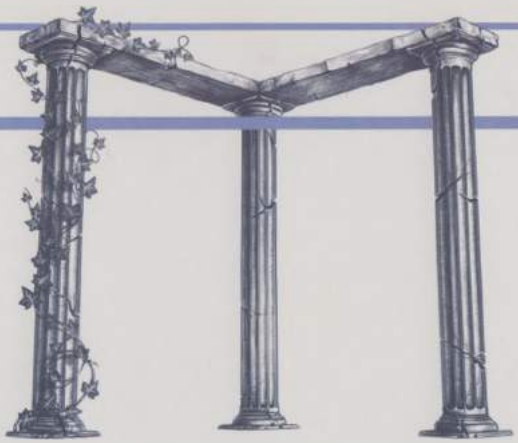
EDEBİYAT
ELEŞTİRİSİ

MİMESİS

BATI EDEBİYATINDA GERÇEKLİĞİN TASVİRİ

ERICH AUERBACH



Çevirenler: Herdem Belen - Hüseyin Ertürk

İthaki

Erich Auerbach

1892'de Berlin'de doğdu. 1929-1936 arasında, kökleri 17. yüzyıla uzanan ve bugünkü Berlin Devlet Kütüphanesi'ne dahil edilmiş olan –o dönemdeki adıyla– Prusya Devlet Kütüphanesi'nde çalıştı. 1936-1947 arasında İstanbul Üniversitesi bünyesinde görev yaptı, başyapıtı sayılan *Mimesis*'i de bu yıllarda kaleme aldı. 1947 yılında ABD'ye yerleşen, 1957'de hayata gözlerini yuman Erich Auerbach'ın makaleleri dışındaki eserleri: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, *Roman Filolojisine Giriş* (çev. Süheyla Bayrav, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1944), *Yabanın Tuzlu Ekmeği-Erich Auerbach'tan Seçme Yazılar* (çev. Sezgi Durgun, Cevdet Perin, Fikret Elpe, Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2010).

Mimesis
Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri
Erich Auerbach

Orijinal Adı: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*

İthaki Yayınları – 1570

Yayına Hazırlayan: *Selçuk Aylar*
Son Okuma: *Selçuk Aylar - Erkal Ünal*
Kapak Tasarımı ve İllüstrasyonu: *Hamdi Akçay*
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: *B. Elif Balkın*
1. Baskı, Ekim 2019, İstanbul

ISBN: 978-605-7762-29-0

Sertifika No: 11407

Türkçe çeviri © Herdem Belen - Hüseyin Ertürk, 2018
© İthaki, 2019
© 2001 A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin tescilli markasıdır.
Caferağa Mah. Neşe Sok. 1907 Apt. No: 31 Moda, Kadıköy-İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Maltepe Mah. Hastane Yolu Sok. No: 1/6, Zeytinburnu-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 denizmatbaamucellit@gmail.com
Sertifika No: 40200

Erich Auerbach

MİMESİS

BATI EDEBİYATINDA GERÇEKLİĞİN TASVİRİ

Çevirenler:
Herdem Belen - Hüseyin Ertürk

ithaki

Yayınevinin Notu

Dönemin ve eserin dil ve üslup teamüllerine uygun olarak, yazarın tercihi gözetilerek, kaynak dillerdeki (çevrilmemiş) alıntılar korunmuş, elinizdeki baskıda renkli verilmiştir. Ancak yazarın XII. Bölüm'den itibaren -analiz etmesine rağmen- çevirisini sunmadığı bir bütün halindeki pasajları kitabın sonunda bir ek şeklinde okurlara sunuyoruz.

Bu pasajlar için çevirilerini kullandığımız yayınevlerine teşekkürü borç biliriz.

Ahmet Cemal Bey'in hatırasına

(1942-2017)

Had we but world enough and time

Andrew Marvell

Mayıs 1942 – Nisan 1945 arasında yazılmıştır.
XIV. Bölüm daha sonra (1949) kaleme alınmıştır.

İÇİNDEKİLER

I	Odysseus'un Yara İzi	13
II	Fortunata	38
III	Petrus Valvomeres'in Tutuklanışı	66
IV	Sicharius ve Chramnesindus	96
V	Roland'ın Frank Ordusu Artçı Birlikler Komutanlığına Atanışı	116
VI	Saray Şövalyesinin Uzaklara Gidişi	146
VII	Âdem ile Havva	167
VIII	Farinata ve Cavalcante	201
IX	Peder Alberto	233
X	Madame du Chastel	265
XI	Pantagruel'in Ağzındaki Dünya	297
XII	L'humaine Condition	321
XIII	Yorgun Prens	351
XIV	Efsunlu Dulcinea	375
XV	Riyakâr	403
XVI	Yarıda Kalan Akşam Yemeği	437
XVII	Müzisyen Miller	474
XVIII	'Hôtel de La Mole'de	495
XIX	Germinie Lacerteux	537
XX	Kahverengi Çorap	568
	Sonsöz	598
	Yayınevinin Eki	605
	Dizin	635

I

ODYSSEUS'UN YARA İZİ

Odysseia destanını okuyanlar, sütannesi yaşlı kâhya Eurykleia'nın, baba ocağına dönen Odysseus'u baldırındaki yara izinden tanıdığı, 19. Şarkı'daki, iyi kurgulanmış etkileyici sahneyi hatırlayacaklardır. Penelope'nin yabancı adama kanı ısınmıştır, onun arzusunu yerine getirerek kâhyaya konuğun ayaklarını yıkamasını söyler. Tüm eski öykülerde yorgun gezginlerin ağırlanmasında konukseverliğin şanındandır bu gelenek. Eurykleia suyu aşlamaya koyulur, o arada da kederle, yıllardır kendisinden haber alınamayan efendisinden söz etmeye başlar. Muhtemelen konukla aynı yaşta olan efendi de kimbilir şimdi nerelerde biçare dolanıp duruyordur. Konuğun şaşırtıcı biçimde efendisini andırdığını söylemeden de edemez. O anda Odysseus yarasını hatırlar, hafifçe yana, loş ışığa doğru kayar, belli ki tanınacaktır, ama henüz buna hazır değildir, en azından Penelope'nin karanlıkta yara izini fark etmemesini umar. Kâhya, Odysseus'un baldırına dokunur dokunmaz sevinçle irkilir, çığlık atmamak için zor tutar kendini, ayağı aniden elinden bırakır, leğendeki su taşar. Odysseus usulca, yarı tatlı dil yarı tehditle yaşlı kâhyayı yatıştırır. Hemen toparlanan kâhya renk vermez. Bu arada devreye giren Athene, Penelope'nin dikkatini dağıtmış, olan biteni fark etmesini önlemiştir.

Tüm bunlar titizlikle mısralara dökülür ve dinginlikle anlatılır. İki kadın, duygularını, ayrıntılı, akıcı, kesin ifadelerle dile getirir. Her ne kadar insan yazgısına bir parça genelgeçer bakışla karışık duygularsa da bunlar, bölümler arasındaki sentaktik bağlantılar hayli durudur; bulanık hiçbir kontura rastlanmaz. Her eklemi gösteren, aletleri, el uzatışları, jestleri, pürüzsüzce yansıtan, ustaca sıralanmış tasvirlere dahi yeterince zaman ve mekân ayrılmıştır. Yara izinin konuğu ele verdiği dramatik anda bile, yaşlı kadını susturmak için boğazına sarılan elin, Odysseus'un sağ eli olduğu, diğeriyle de kâhyayı kendine doğru çektiği hiç

atlanmadan aktarılır okura. Hareket eden insanlar, duran nesneler; sarih bir anlatım, saydam ve düzgün açıklamalar ışığında, net belirlenmiş bir mekânda boy gösterirler. Eksiksiz söze dökülen, heyecanların dahi ustaca örüldüğü duygu ve düşünceler de bir o kadar berraktır.

Buraya kadar, sahneleri aktarırken süreci bölen bir dolu dizenin içeriğinden söz etmedim hiç. Bu dizelerin sayısı yetmişi geçiyor. Olayın akışıysa kırkı bu yetmiş dizeden önce, kırkı sonra olmak üzere toplam seksen dizeden oluşuyor. Ayak yıkama sahnesi, tam da kâhyanın yara izini fark ettiği kritik anda kesilir ve yara izinin oluşumu – gençliğinde Odysseus'un büyükbabası Autolykos'u ziyareti sırasında çıktıkları domuz avında kazayla yaralanışı – anlatılır. Bu vesileyle okura, Autolykos'un mizacı, oturduğu yer, akrabalığın derecesi hakkında bilgi verilir. Bir o kadar ayrıntılı ve enfes bir anlatımla, büyükbabanın, torununun doğumundan sonraki ruh hali betimlenir. Derken serpilip gençliğe adımını atmış Odysseus'un dedesini ziyareti, karşılanışı, onuruna düzenlenen şölen, çekilen uyku, uyanma anı, av hazırlıkları, erkenden yola koyuluş, av hayvanının izinin sürülmesi, Odysseus'un bir yaban domuzuyla mücadeleye girmesi ve onun sivri dişlerine hedef olması, yaranın sarılması, iyileşme süreci, Ithaka'ya dönüş, yarayı görünce telaşlanan anne-babanın soru yağmuru, yine hiçbir noktayı karanlıkta bırakmayan dört dörtlük ifade biçimleriyle, tüm bağlantılar gözetilerek art arda söze dökülür. Anlatıcının yeniden Penelope'nin konağına dönüşü; yarayı bu yetmiş dizeden önce tanımış Eurykleia'nın, kavradığı ayağı irkilerek elinden bırakması o dizeler sonrasındadır.

Buradaki amacın gerilimi artırmak olduğu düşüncesi çağdaş okura mantıklı gelecektir ki büsbütün yanlıştır denemez ama bu, Homeros'un anlatım yöntemini açıklamaktan uzaktır. Homeros destanlarında gerilim unsuru cılızdır, okurun ya da dinleyicinin soluğunu kesecek bir anlatım tarzına başvurulmaz. Çünkü o tür bir anlatımın başat özelliği, okuru "germektir", okurun ya da dinleyicinin "rahatlaması" öngörülmez. Oysa Homeros, örneğimizde de olduğu gibi, eserlerinde çoğunlukla gerilimden uzak durur. Çok sözle anlatılan, sevimli ve ince işlenmiş av hikâyesi, tüm o

zarif hoşluğuyla, doğadaki armoninin tasvirindeki zenginliğiyle, kulak veren her dinleyiciyi kazanmaya, ayak yıkama sahnesini unutturmaya çalışır. Olayın akışını yavaşlatıp geciktirerek gerilimi artıran parantezlerin özelliği ise, yaşanılan anı bütünüyle kaplamamaları, heyecanla çözüme kavuşturulması beklenen krizi bilince yabancılaştırmamaları ve böylelikle "gergin" havayı dağıtmamalarıdır. Kritik anlar ve yükselmiş tansiyon kaybolmamalı, arkaplanda varlığı hissedilmelidir. Ne var ki Homeros, arkaplan diye bir şey bilmez – bu konuya yeniden döneceğiz. Anlattığı her şey salt şimdiki zamandır; sahneyi de bilinci de doldurur. Baştan beri sözünü ettiğimiz dizeler için de geçerlidir bu. Genç Eurykleia'nın (401. dize vd.) yeni doğmuş bebeği şölen sonrası büyükbaba Autolykos'un kucağına verişi okunurken, birkaç mısra önceki, konuğun ayağını ellerinin arasına almış yaşlı kadın sahneyi ve bilinci tamamen terk eder.

1797 Nisanı'nın sonunda, ele aldığımız epizodu olmasa da Homeros destanlarındaki "ağırdan alan" üslubu resmen yazışmalarına konu eden Goethe ve Schiller, bu stili merak ve gerilim uyandıran yapıtlardaki anlayışın doğrudan karşısına koymuş ve aynı terimi kullanmasalar da trajik olanı değil de "ağırdan alan" usulü asıl epik unsur olarak gördüklerini açıkça dile getirmişlerdir (19, 21 ve 22 Nisan tarihli mektuplar). Homeros destanlarındaki, acelesi olmayan, arasözlerle bir ileri bir geri kaydırılan anlatımın, bir hedef gözeten soluk kesici üslupların karşıtı olduğu bana kalırsa da doğru; Homeros'un "dingin varoluşu, eşyanın tabiatına uygun işleyiş ve etkileri" tasvir ettiğini ve "uğraşının her aşamasındaki ayrıntılarda" aynı ereğin yattığını söyleyen Schiller'e hak vermemek elde değil. Herkesten çok Schiller'le Goethe, Homeros üslubunu destansı anlatımın yasası mertebesine çıkarmışlardır. Schiller'in yukarıda aktardığımız sözleri ise trajedi yazarlarındansa epik şiirin temsilcileri için geçerli sayılmalıdır aslen. Yine de gerek eski çağlarda gerek son dönemlerde yazılmış, sözünü ettiğimiz anlamda yavaş tempoda seyretmeyen, aksine pekâlâ sürükleyici bir dile sahip, Schiller'in yalnızca tragedya yazarlarına mal ettiği "duygularımızın rahatını kaçıran" akışta epik eserler var. Ayrıca bana kalırsa Homeros destanlarına özgü usulde estetik kaygıların ya da

Goethe ve Schiller'in kastettiği anlamda bir estetik duygusunun önplanda olduğunu söylemek çok zor, üstelik bunun dayanağı da yok. Destanların yarattığı etki kuşkusuz tanımladıkları gibidir ve gerek kendilerinde gerek klasik, Antik dönemin hayli etkisi altında kalmış tüm diğer yazarlarda baskın olan epik tarz kavramı da bu perspektiften açıklanabilir. Ancak kanımca ağırdan alma şeklinde tezahür eden şeyin kaynağını, Homeros üslubundaki hiçbir şeyi atlamama, karanlıkta ve sürüncemede bırakmama hassasiyetinde aramak gerekir. Yara izinin nasıl oluştuğuna dair açılan parantezin, aslen boy gösteren yeni bir karakterin ya da ilk kez devreye giren bir nesne ya da gerecin, bir sıcak çatışmadaki kargaşanın göbeğinde dahi olsa türüne ve kökenine göre betimlenişinin yer aldığı pasajlardan farkı yok. Keza destanda tezahür eden herhangi bir tanrının daha önce nerede bulunduğunun, nelerle uğraştığının, hangi yollardan sürece dahil olduğunun anlatılışı, hatta kullanılan sıfatlar dahi kanımca aynı dürtüden, olguları algısal anlamda şekillendirme ihtiyacından kaynaklanıyor. Örneğimizde olayın akışı sırasında önplana çıkan şey yara izi. Bu yara izinin aydınlatılmamış bir geçmişten gelip konuya dahil olmasına seyirci kalmak, Homeros duyarlığına ters düşer; muğlaklık giderilmeli, bu arada kahramanın gençlik yıllarının panoramasından bir kesit de sunulmalıdır. *İlyada*'da da durum farklı değildir. İlk geminin alev almasının ardından, Mirmidonlar nihayet yardıma koşmaya karar verdiklerinde bile kurtlarla nefis bir teşbihe, Mirmidonların savaş düzenine dair bilgilere, dahası bazı alt rütbeli savaşçıların geçmişinin ayrıntılı anlatımına yeterince zaman ayrılır (*İlyada*, 16, 155 vd.). Homeros muhtemelen, yarattığı estetik duygunun kısa zamanda farkına varmış ve bu yönteme sık başvurur olmuştur. Yine de görünen o ki asıl orijinallik, fenomenleri bütünüyle biçimlenmiş, her parçasıyla algılanabilir ve görünür, mekânsal ve zamansal koşullarından çözmeden net şekilde bilince yansıtmak diye tanımlanabilecek Homeros üslubunun temel itkisinde yatar. Hiçbir şeyin gizlisi saklısı kalmamalı, her şey iç dünyalara özgü süreçlerdeki gibi açıklıkla ortaya konmalıdır. İnsanlar, tek bir şeyi dahi alıkoymadan, duygusal çalkantıları dahi özenle sıralayarak, iç dünyalarını, söze dökmesi için Homeros'a amade kılarlar; des-

tanın diğer kahramanlarından sakındıklarını, kendi içlerinde dile getirirler; bu sayede okur her şeyi bilir. Homeros destanlarında bir dizi korkunç olay vardır ancak hiçbiri sessiz sedasız gerçekleşmez. Polyphemos Odysseus'la konuşur; Odysseus, Penelope'nin taliplerini öldürmeden önce onlara bir şeyler söyler; kavgaya tutuşmalarından önce Hektor ve Akhilleus arasında yaşanan ayrıntılı diyalog kavga sonrasında da sürer. Üstelik hiçbir konuşmada dilsel-mantıksal yapının ögelerinde eksiklik görülmez, dağınıklığa yol açabilecek korku ya da öfke sinmemiştir tümcelere. Salt konuşmalar değil, tüm tasvirler derli topludur. Tüm bölümlerde olay halkaları arasındaki bağlantılar tam bir saydamlıkla kurulur. Sayısız bağlaç, zarf, ilgeç ve diğer sentaktik gereçler semantik düzlemde net ifadelerle işlenip narince kademelendirilir. Kişilerin, nesnelerin, olayların ayrıntılarının hatları, bir yandan keskinleştirilir diğer yandan yakınlaştırılır; sürekliliğini ve hafifliğini yitirmeyen akıcı bir bütünlük sağlanır. Hem tek tek gelişmeler hem aralarındaki ilişkiler; zamansal, mekânsal, nedensel, amaçsal, tamamlayıcı, kıyaslayıcı, ayırıcı, antitetik ve koşullandırıcı iç içe geçmeler, harikulade bir kurguyla sergilenir; öyle ki fenomenlerde kesintisiz, ritmik bir geçiş sağlanır; hiçbir satırda bölük pörçük ya da loş bir kompozisyona, bir boşluğa, kopukluğa, el değmemiş bir derinliğe rastlanmaz.

Dahası olayların akışı hep yakın planda, başka deyişle hep uzamsal ve zamansal bir şimdide gerçekleşir. Bir dizi arasözün, bir dizi geçmişe ve ileriye sıçrayışın normalde bir tür zaman ve mekân perspektifine maruz kalması gerektiği akıldan çıkarılmamalıdır. Oysa Homeros'un üslubu asla böyle bir duygu uyandırmaz. Perspektivist izlenime set çekme biçemi, tam olarak parantezleri devreye sokma metodunda gözlemlenebiliyor; bu, her Homeros okurunun aşinası olduğu, gerek bizim ele aldığımız bölümde gerek daha kısa diğer arasözlerde kullanılan sentaktik yapıdır. "Yara izi" (393. dize) sözcüğünü ilk önce bir ilgi tümcesi (bir zamanlar bir yaban domuzunun neden olduğu...) izler, ardından bu ilgi tümcesi geniş kapsamlı, sentaktik bir paranteze evrilir. Parantezde araya beklenmedik biçimde bir temel tümce girer (396. dize: Ona bizzat bir tanrı tarafından verilmiştir...), bu temel tümce sentaktik

hiyerarşiden usulca sıyrılır; derken 399. dizeyle birlikte keza sentaktik açıdan tamamen serbest bir işleyişle yeni içerikler, yeni bir şimdiki zaman boy gösterir, ta 467. dizeye, yarıda kesilen konuya yeniden dönülene (işte bu yaraya dokunan yaşlı kadın...) dek hükmünü sürdürür. Böylesine uzun parantezlerde sentaktik bir düzenleme zaten neredeyse olanaksızdır. Farklı bakış açılarından beslenen bir kurguyla, içerikleri, bu perspektifi hedefleyen bir sıralamayla temaya yerleştirmek daha kolay bir çözümdür, şöyle ki yara izinin hikâyesini o anda Odysseus'un belleğinde canlananlar olarak aktarmak, "Odysseus" ve "anımsama" motifleri hazır el altındayken sadece iki dize önce "yara izi" sözcüğünün ilk geçtiği yere hikâyeyi sığdırmak vardır. Ancak bir ön ve arkaplan yaratıp; şimdinin, geçmişin derinliği temelinde aralanmasını sağlayan bu türden öznel-görüngüsel metotlar Homeros'un tarzına tamamen yabancıdır. Homeros, yalnızca önplanı, yalnızca tüm konturları eşit aydınlatılmış, eşit oranlı nesnel şimdiyi bilir; öylelikle de geçmişe yapılan gezinti iki dize sonra, Eurykleia yara izini fark ettiğinde başlar. Perspektivist bir düzenleme mümkün değildir artık; yara izinin öyküsü bağımsız ve dolu dolu bir güncelliğe dönüşür.

Yine Antikçağ'dan, farklı biçimlendirilmiş keza epik bir metinle karşılaştırıldığında Homeros üslubunun kendine özgülüğü iyice belirginleşir. Ben, Elohist diye bilinen metin üzerinde çalışanlarca son şekli verilip bütünlüğe kavuşturulmuş İshak'ın kurban edilmesi öyküsüyle deneyeceğim böyle bir karşılaştırmayı. Luther, öykünün girişini şu şekilde tercüme eder: "Bu anlatılanlara göre Tanrı, İbrahim'i sınamak ister ve ona seslenir: İbrahim! O da yanıt verir: Buradayım!" Bir önceki uğrağımız Homerossa bu giriş dahi bizi baştan duraksatır. Diyaloğun taraflarının nerede olduğu açıklanmaz. Okur ise onların Dünya üzerinde herhangi bir noktada her daim birbirlerinin yakınında olmadıklarını, bir taraftın, Tanrı'nın, İbrahim'e seslenmek için gaipten, yücelerden ya da derinlerden Yeryüzü'ne uzanması gerektiğini bilir. Tanrı'nın daimi konumu, İbrahim'e nereden hitap ettiği belirtilmez oysa. Zeus ya da Poseidon gibi Etiyopya'dan bir yerlerden geldiği, kurban şöleninde hoşça vakit geçirdiği gibi bir şey söylenmez. İbrahim'i böyle ürkütücü biçimde sınamak istemesinin nedeni de açıklanmaz.

Zeus'un diğer tanrılarla bir araya geldiği meclisteki gibi sistematik bir konuşmadan eser yoktur. Tanrı'nın meramını, içinden geçeni de öğrenemeyiz. Hiç beklenmedik bir anda ve gizemli biçimde, bilinmeyen yücelerden ya da derinlerden devreye girer ve "İbrahim!" diye seslenir. Denecektir ki Yahudilerin kendine özgü Tanrı tasavvurunun Yunanlarınkinden çok farklı olmasıyla açıklanabilir bu. Doğru olmakla birlikte argüman sayılamayacak bir saptama. Öyle ya, Yahudilerin Tanrı tasavvuru nasıl betimlenebilir ki? Eskiden inandıkları çöl tanrısının da şekli şemaili, yeri yurdu belli değildi; o da bir başınaydı. O Tanrı'nın soyutluğu, mekânsızlığı, tek başınalığı, sonuçta Ön Asya'nın nispeten daha somut tanrılarına galebe çalmıştır; bunun da ötesinde Tanrı daha keskin bir profille önplana çıkmıştır. Yahudilerdeki Tanrı anlayışı, onlardaki kavrama ve betimleme tarzının kaynağı olmaktan çok semptomuydu. Diyaloğun diğer muhatabı olan İbrahim'e baktığımızda mesele daha iyi anlaşılacaktır. İbrahim'in nerede olduğunu bilmeyiz. Her ne kadar "Buradayım" dese de İbranicede bu sözcük en fazla "Görmüyor musun?" ya da Gunkel'ın çevirisiyle "Seni dinliyorum" anlamına gelir, her halükârda İbrahim'in o anda bulunduğu yeri ifade etmekten uzaktır, daha ziyade kendisine seslenen Tanrı'yla ahlaki yakınlığına işaret eder, buyruğuna itirazım olmaz gibi bir şey demektir. Gerçekte nerede bulunduğuna, Beerşeba'da mı yoksa başka bir yerde mi, evinde mi yoksa dışarıda bir yerlerde mi olduğuna dair bilgi verilmez. Okur bunu öğrenemez, onu ilgilendiren bir şey değildir bu. Tanrı kendisine seslendiği sırada İbrahim'in neyle uğraştığı da karanlıkta kalır. Farkı kavramak için örneğin Kalypso'yu ziyaret eden Hermes'i; ona yüklenen misyonun, yolculuğun, varışın, ziyaretçinin karşılanışının, ev sahiplerinin konumlarının, uğraşlarının bir dizi mısraya yayılarak anlatılışını; hatta tanrıların – bir anlığına arka çıktıkları birine yardım etmek için olsun, haz etmedikleri bir faniyi kandırmak ya da belaya sürüklemek için olsun – devreye girdikleri yerlerde bile hiç atlanmadan görünümlerinin, ortaya çıkış ve kayboluş tarzlarının çoğu kez ayrıntılarla aktarılışını anımsamak yeterlidir. İbrahim'in öyküsünde ise Tanrı soyuttur (yine de "ortaya çıkar"), yeri belirsizdir, yalnızca sesini işitiriz, o da çağırdığı isim dışında

bir şey içermez, Homeros'taki gibi her hitap edilen şahsa temas etmeye ve figürün kafada canlandırılmasına yönelik bir tasvir yoktur. İbrahim'e dair de elle tutulur başka bir şey aktarılmaz, sırf Tanrı'ya verdiği yanıttan haberdar oluruz: "Hinne ni – buradayım işte." Bu yanıtla ziyadesiyle vurgulu, itaati ve isteği karşılamaya hazır olmayı anlatan bir jest telkin edilir kuşkusuz, ancak çağrıştıracağı görüntü okurun inisiyatifine bırakılır. Dolayısıyla hiçbir hazırlığı yapılmamış, sert biçimde birbirine toslayan sözler dışında, diyaloğun iki tarafına dair elle tutulur hiçbir şey yoktur ortada. En fazla bir sebat jestini imgelemek mümkündür, diğer her şey karanlıkta bırakılır. Dahası, diyaloğun tarafları aynı zeminde değillerdir. İbrahim'i önplanda varsayıp, yere kapanmış ya da diz çökmüş yahut kollarını iki yana açarak eğilmiş veya göğe bakan bir figür olarak hayal etmek mümkünken Tanrı'yı aynı yerde düşünemeyiz. İbrahim'in sözleri ya da jestleri imgenin özüne yöneliktir ya da göğe, belirsiz, karanlıkta, her halükârda görünür olmayan bir yere, sesin geldiği tarafa dönüktür.

Hikâyenin başı bu şekilde; sonra Tanrı buyruğunu iletir ve hemen herkesin bildiği anlatı başlar; hiçbir arasöz girmez devreye; sentaktik bağlantıları hayli cılız, sınırlı sayıda ana tümceyle akar gider. İhtiyaç duyulan herhangi bir gerecin, üzerinden geçilip gidilen bir toprak parçasının, kölelerin ya da kervana eşlik eden bir eşeğin tasvirine, eşeğin uygun fiyata alınışı bahsine, saydıklarımızın ait oldukları kökene, hangi malzemeden yapıldıklarına, görünümlerine, yararlılıklarına dair övgüye yer yoktur; bir sıfatı bir lakabı dahi kaldıramazlar. Köleden, eşekten, tahtadan ve bıçaktan başka bir şey değildirler. Tanrı'nın buyurduğu amaca hizmet etmekle yükümlüdürler; o anki özellikleri, eskiden ne oldukları, gelecekte ne olacakları muğlaktır. Katedilen bir yol vardır, Tanrı kurban töreni için yer belirlemiştir, yola dair bir şey anlatılmaz, üç günlük olduğu bilinir lakin o da bir sis perdesinin ardındadır. İbrahim, Tanrı'nın söz ettiği yere doğru kervanıyla "erkenden" yola koyulur. Üçüncü gün kafasını kaldırıp bakar ve uzaktaki yerleşim yerini görür. Bu kafa kaldırma, yolculuktan aktarılan tek jesttir, her ne kadar gidilecek yerin yükseklerde olmasıyla açıklanabilirse de biricikliği nedeniyle yolculuk sırasındaki boşluğa dair izlenimi

yoğunlaştırır. İbrahim'in yol boyunca bir kez olsun sağına soluna bakmadığı, gerek kendindeki gerek yol arkadaşlarındaki hayat belirtilerinin tümünü bastırdığı, adım atmak dışında bir şey yapmadıkları duygusuna kapılırsınız. Sefer, baştan sona geçiciliğin ve belirsizliğin hâkim olduğu suskun bir yürüyüş; soluk alınıp verilmeyen, şimdiki zamandan arınmış, geçmişle, gelip çatacak olan arasında yuvalanmış, içi doldurulmamış bir süre gibidir. Ancak yine de ölçülmüştür: Üç gün! Bu üç gün, daha sonra kavuştuğu sembolik anlamı çağrıştırmakla kalır âdeta. Yola "sabah erkenden" çıkmışlardır. Üçüncü gün İbrahim ne vakit kafasını kaldırıp varış yerini görmüştür, metinde bu belirtilmez. Anlaşılan gün kararmadan öncedir ki tepeye tırmanmaya ve kurban törenine zaman bulabilmişlerdir. O halde "sabah erkenden" sözü vakti belirtmek için değil, ahlaki içeriği ortaya koymak amacıyla seçilmiştir. Neye uğradığını şaşırmış İbrahim'in tereddütsüz, dakik ve kusursuz itaatini anlatır. Tan ağarırken eşeğine kolan vurduğu, uşaklarına ve oğlu İshak'a seslendiği, yola koyuldukları anlar sancılıdır, ne var ki buyruğa karşı gelmeyi düşünmez. Üç gün boyunca yürür, hedefe vardığında kafasını kaldırır ancak ve etrafı görür. Nereden geldiğini bilmeyiz ama gittiği yer açıkça belirtilir: Moriya Dağı'nda Jerüel. Nasıl bir yer olduğu ise belli değildir, ayrıca "Moriya"nın daha sonra başka bir sözcüğün yerine geçmiş olması mümkündür. Sonuçta bildirilen yer orasıdır ve her hâlükârda kutsal bir yerdir. İbrahim'in kurban töreniyle ayrı bir kutsanmışlık havası kazanması öngörülür. Tıpkı "sabah erkenden" ifadesinin zamanı belirtmek için kullanılmaması gibi "Moriya'daki Jerüel" de yer belirtmeye yönelik bir seçim değildir; iki veri de kontrast oluşturan hatlardan yoksundur açıkçası; İbrahim'in yola koyulduğu yerin neresi olduğu da kafasını kaldırıp baktığı zaman dilimi de belirtilmez. Jerüel, dünyevi bir yolculuğun varış noktası olarak diğer yerler karşısındaki coğrafi konumuyla değil, özellikle seçilmişliğiyle, orayı kurban töreninin gerçekleşeceği yer olarak belirleyen Tanrı'yla ilişkisi nedeniyle önemlidir, o nedenle adının geçmesi zorunludur bir bakıma.

Anlatıda olayın üçüncü bir kahramanı da vardır: İshak. Tanrı'nın, İbrahim'in, kölelerin, eşeğin ya da aletlerin sadece adı

geçiyorken ve hiçbiri herhangi bir sıfata ya da unvana layık görülmezken İshak'a bir nitelik atfedilir. Tanrı, çok sevdiğin biricik oğlun İshak'ı yanında götür, der. Lakin bu tümcede İshak'ın kişisel özelliklerine dair bir ipucu yoktur. Babasıyla ilişkisi dışında ve anlatının ötesinde ne tür bir insandır belirtilmez. Anlatıyı yarıda kesen, tasvir amaçlı çıkmalar, İshak'ı tanımlayan, yaşamının ayrıntılarına değinen betimlemeler yoktur; yakışıklı mı çirkin mi, zeki mi aptal mı, iri yapılı mı ufak tefek mi, sevimli mi itici mi, belirtilmez. Sadece öykünün o anki bağlamında hakkında bilinmesi gereken şey açıklığa kavuşturulur; İbrahim'in kalkıştığı şeyin korkunçluğuyla, Tanrı'nın muhtemelen durumun farkında oluşunun önplana çıkması sağlanır. Bu karşıt örnek, Homeros destanlarındaki tasvirlerin, konudan sapmaların oynadığı rolü gözler önüne seriyor. Bunlar, betimlenen şeye ilişkin, o esnada anlatılan durumun kapsamadığı ama aslen bütünsel önemdeki ayrıntılara göndermeyle okurun anlık gaileye tek yanlı bir biçimde odaklanmasının önüne geçerler; en büyük belalarda dahi boğucu bir gerilimin oluşmasına ket vururlar. İbrahim'in oğlunu kurban edişindeyse bu tür bir gerilim vardır. Schiller'in tragedya ozanlarına mahsus gördüğü şey – duyumsama özgürlüğümüzü gaspetme, ruhsal hareketliliğimizi (Schiller'in "etkinliğimiz" dediği) tek bir yöne sevk etme ve sabitleme – Kutsal Kitap'taki, rahatlıkla epik olarak nitelendirilebilecek anlatıda karşımıza çıkar.

Aynı karşıtlığı, diyalog tercihlerini kıyasladığımızda görüyoruz. Kutsal Kitap'taki öyküde de konuşulur; ancak konuşma Homeros'taki gibi akıldan geçenlerin düzgünce beyanına hizmet etmekten öte âdeta dile getirilmeyen bir düşüncenin iması işlevi görür. Tanrı, buyruğunu doğrudan bildirir ancak gerekçesinden ve niyetinden söz etmez; İbrahim, buyruk kendisine iletildiğinde sessiz kalır ve denileni yapar. Kurban töreninin yapılacağı yere yürürlerken İbrahim'le İshak arasında geçen konuşma çetin bir suskunluğa verilen aradır sadece; diyalogsuzluğu daha bir katmerli hale getirir. Odun taşıyan İshak'la ateş yakmak için edevat ve bıçak taşıyan İbrahim "yan yana yürürler." İshak, çekinerek koyunu soracak gibi olur; İbrahim, bilinen yanıtı verir. Sonrasıysa metnin tekrarıdır: "Yan yana yürürler." Akıllarından geçenleri söze dökmezler.

Aynı ölçüde eski ve epik bu iki metin arasındaki üslup zıtlığından daha esaslı bir farklılık tasavvur edilebilir mi bilemiyorum. Bir yanda iyi tasarlanmış, her ayrıntısı gözetilmiş, mekân ve zaman faktörleri ölçülmüş, gedik bırakılmadan önplanda birbirleriyle ilişkilendirilmiş süreçler; dile getirilmiş akıl gönül değerlendirmeleri; tatlı bir dinginliğin yön verdiği uzun soluklu olay dizileri yer alır. Diğer yanda yalnızca öyküdeki seyrin hedefi açısından önemli olan görüngüler seçilip saydamlaştırılır, diğer her şey karanlıkta kalır; öykünün önemli dönemeçleri vurgulanır salt, arada olup bitenler uçucudur; yer ve zaman tanımsızdır, yoruma muhtaçtır; zihinlerdeki ve iç dünyalardaki hareketlenmeler dışa vurulmaz, sadece diyalogsuzlukla, bölük pörçük konuşmalarla telkin edilir; olup biten her şey kesintisiz ve masif bir gerilimle hedefe yönlendirilmiştir, bu açıdan çok daha yekparedir, bir gizemi ve arkaplanı vardır. Yanlış anlaşılmaması için bu arkaplan ifadesini biraz ayrıntılı ele almak istiyorum. Yukarıda Homeros'un üslubunda önplanın ağırlığı diye bir şeyden söz etmemin nedeni, onun geçmişe onca gidiş gelişe rağmen o anda anlattığını daima biricik şimdiki zamanda, katışıksız ve perspektiften uzak bir izlenim yaratarak sunuşudur. Elohist metne göz attığımızda terimin daha geniş ve derin boyutta kullanılabileceği sonucunu çıkarıyoruz. Hatta tek bir bireyin "derinlikli" tasvirinin dahi mümkün olabileceğini görüyoruz. Tanrı hep Kutsal Kitap'tadır, çünkü varlığıyla Zeus gibi somutlaşmamıştır, sadece sınırlı "bir şeyler" okuruz hep hakkında, tasvirlerde hep derinlere uzanır. Kutsal Kitap'taki anlatılarda insanlar dahi Homeros'un destanlarındaki karakterlerden daha fazla "arka plana" sahiptir; zaman, yazgı ve bilinç açısından derinlikleri daha fazladır; hemen hep kendilerini çembere almış bir olayın girdabında olmalarına rağmen, işi, geçmişte ve başka yerlerde başlarından geçmiş şeyleri bilinçlerinden itmeye vardıracak kadar tüm benlikleriyle olayın akışına kapılmazlar, düşündükleri, hissettikleri daha geniş bir yelpazededir ve girifttir. İbrahim'in davranış biçimi o anda başına gelenlerle ya da (örneğin Akhilleus'un tavırlarının dayanağı olan gözüpeklik ve gurur, Odysseus'u anlatan maharet ve öngörü gibi) karakter özellikleriyle değil, geçmişte yaşadıklarıyla açıklanabilir. Belleği canlıdır,

Tanrı'nın ona vadettiği ve gerçekleştirdiği şeyler sürekli aklının bir köşesindedir. İç dünyası, umarsız bir kızgınlıkla umutlu bir bekleyiş arasında dalgalanır; sessiz itaati çok boyutlu ve karmaşıktır. Yazgıları net belirlenmiş, her yeni güne yeni doğmuş gibi uyanan Homeros figürlerininse böylesine çapraşık ruh hallerine sürüklenmeleri olanaksızdır; onların duygusal iniş çıkışları dizginsiz ama yalındır, hemen dışa yansır. Kıyaslandığında Talut ve Davut, ne kadar derinlikli karakterlerdir; Davutla Abşalom, Yakupla Davut arasındaki insani ilişkiler ne kadar dolaşık ve façetalıdır. Abşalom'un ölümünün öyküsünde ve sonrasındaki gelişmelerde (Yehovist, 2. Sam. 18 ve 19) dile getirilmekten çok ima edilen psikolojik "derinliğe" Homeros'ta asla rastlanmaz. Tema ettiğimiz öyküde söz konusu olan, sadece derinlikli, hatta gizemli karakterler değil, aynı zamanda salt coğrafi bir arkaplandır. Davut, muharebe meydanının uzağındadır; ama iradesinin ihtişamı ve duyarlığı her şeye yön verir; dik kafalı ve saygısız Yoav dahi bu iradenin etkisinden kurtulamaz; iki ulağın çıkıp geldiği olağanüstü sahnede mekânsal – ve açıkça söze dökülmemesine rağmen – ruhsal motifler bütünüyle açığa vurulur. Bir de Patroklos'u önce keşfe sonra savaşa yollayan Akhilleus'un bizzat boy göstermediği durumlarda nasıl 'gözden yittiğini' hatırlayalım. Bireylerin iç dünyalarında heterojenlik hayli önemlidir. Oysa Homeros yazınında bu hemen hiç görülmez; en fazla iki olası inisiyatif arasındaki bilinçli duraksamalarda izine rastlanır; bunun dışında ruhsal çok yönlülük sadece ardışıklıkta, birbirini izleyen duygusal reaksiyonlarda vardır. Yahudi yazarlarsa bilincin eşzamanlı üst üste yığılmış katmanlarını ve bu katmanların çatışmasını söze dökmeyi bilmişlerdir.

Homeros destanları, anlam, dil, özellikle de sentaktik kültür açısından sanki çok daha üst düzeydedir ancak insan tasvirleri bu düzeyin gerisindedir, sıradandır. Destanların, dile getirilen yaşamın gerçekliğiyle ilişkilerinde de geçerlidir bu. Yaşamdaki hazları her şeyin üstünde tutan bu destanlar, o hazları bize yansıtmayı misyon edinmişlerdir. Savaşların ve tutkuların, serüvenlerin ve tehlikelerin orta yerinde çıkılan avlar, şölenler, saraylar, çoban barınakları, yarışlar, çamaşır günleri anlatılır. Öylelikle kahraman-

ları somut doğal ortamlarında gözlemleyip, örf, doğa ve gündelik ihtiyaçlarca adamakıllı sarmalanmış çeşnili yaşamlarının tadına varmamız sağlanır. Destanlardaki figürler, ağzımıza bir parmak bal çalıp bizi büyülerler, bir de bakmışız ki yaşamlarına ortak olmuşuz; bu destanları dinler ya da okurken efsane ya da "yalan" olmalarıyla ilgilenmeyiz artık. Homeros'un her şeyi uydurduğu suçlaması onun yarattığı etkiyi zerrece azaltmaz. Anlatısının tarihsel gerçekliğine dair bir vurguya ihtiyacı yoktur ozanın, kendi gerçekliği yeterince güçlüdür. Bizi hipnotize eder ve hikâyenin içine çeker, bu da ona yeter. Büyülenip içine sürüklendiğimiz, kendisi için var olan bu "gerçek" dünya başka bir şey içermez; destanların gizlisi saklısı yoktur; bir şey öğretmezler, derinlerde ikinci bir anlam barındırmazlar. Homeros, bizim de burada yaptığımız gibi analiz edilebilir ama yorumlanamaz. Sonraki dönemlerde alegorik olanın peşindeki akımlar, yorum maharetlerini Homeros'un yapıtları üzerinde göstermeyi denemişlerse de başarılı oldukları söylenemez. Homeros bu türden değerlendirmelere direnir; yorumlar zorlamadır, cinstir; bir türlü bütünlüklü bir bilgi oluşturacak şekilde kristalize olamazlar. Ara sıra görülen genel değerlendirmeler – işlediğimiz epizotta "çünkü bahtsızlık insanı çabuk yaşlandırır" şeklindeki 360. dize örneğin – insan yaşamının fenomenlerini usulca kabullenmeyi anlatır ama üzerinde düşünüp taşınma ihtiyacına yönelik bir ipucu yoktur. Hele tutkulu bir dürtüye, bu ister dile getirilen gerçeğe kafa tutma ister mest olup kadere razı gelme olsun, hiç rastlamayız.

Kutsal Kitap'taki hikâyelerdeyse durum çok farklıdır. Estetik cazibe hedefi güdülmez. Buna rağmen duyumsal açıdan hatırı sayılır bir canlılık sergilerler, çünkü hedefledikleri etik, dinsel ve ruhsal süreçler yaşamın duyumsal ögelerinde vücuda gelir. Öte yandan dini erek, tarihsel hakikat emeli olmadan yapamaz. İbrahim'le İshak'ın öyküsü, Odysseus, Penelope ve Eurykleia'nın öyküsünden daha gerçek değildir; okuduklarımızın hepsi efsane sonuçta. Yalnızca Kutsal Kitap'taki Elohist anlatıcı, İbrahim'in kurban hikâyesinin objektif hakikati içerdiği varsayımının dışına çıkamaz. Yaşamın dinsel yapılarının varlığı, dayanağını bu ve benzeri anlatıların hakikat olduğu esasından alır. Anlatıcı açı-

sından gözü kapalı inanmak önemlidir. Aksi takdirde, Aydınlanmacı yorumcuların bir zamanlar – ve belki de hâlâ – işaret ettiği gibi, planlı bir yalancılığa soyunmadan edemezdi. Yazdıklarını beğendirmek için yalana başvuran Homeros gibi zararsız değil, egemenlik çıkarlarını gözeten, ne yaptığını bilen siyasi bir yalancı konumuna düşerdi. Aydınlanmacı görüşü psikolojik anlamda absürd buluyorum ama değerlendirmemizde bu görüşü hesaba katsak dahi anlatıcının, aktardığı öykünün gerçekliğiyle ilişkisi, Homeros'unkine oranla çok daha tutkulu, çok daha duru bir eksendedir. Rivayetin içeriğini inandığı gibi ya da – Aydınlanmacı açıdan da baksak – içeriğin gerçek kabul edilmesindeki çıkarı nasıl gerektiriyorsa öyle aktarmak zorundadır. Her halükârda anlatıcıdaki düş gücünün, elini kolunu sallayarak uydurmasına ya da yaratıcılığını kullanmasına set çekilmişti. Yazıya dökme uğraşı, dinsel miti etraflıca elden geçirmeyle sınırlıydı. Ortaya çıkan metnin ilk planda "gerçekliği" gözetmek gibi bir derdi yoktu – yanı sıra bu açıdan da alınan yol, amaç olmaktan ziyade araçtır – önemli olan hakikatti. Sıkıysa bu hakikate inanmayın! İnsan, Truva Savaşı'na ve Odysseus'un serüven dolu yolculuğuna tarihsel açıdan eleştirel bakıp kuşkuyla yaklaşarak destanları okurken yine de Homeros'un yaratmak istediği etkiden nasibini alabilir. İbrahim'in kurban hikâyesini inandırıcı bulmayansa okuduklarından hikâyenin yazılış amacına uygun bir sonuç çıkaramaz. Hatta daha da ileri gitmeli. Kutsal Kitap'ın hakikat iddiası Homeros'a oranla çok daha ısrarlı olması bir yana despotçadır da; tüm diğer iddiaları dışlar. Kutsal metinlerdeki öyküler âlemi, özlü tarihsel hakikat olma emeliyle yetinmez; mutlak egemenlik için tayin edilmiş biricik hakikat olma iddiası taşır. Diğer platformların, süreçlerin ve düzenlerin hiçbiri bu âlemden bağımsız hareket etme hakkına sahip değildir. Her şeyin, tüm insanlık tarihinin, Kutsal Kitap'ın çizdiği çerçevede düzenlenmesi ve ona tabi olması gerektiği öngörüsünden yola çıkarlar. Kutsal Kitap'taki öyküler, Homeros'unkiler gibi gözümüze girmek, gönlümüzü okşayıp hoşumuza gitmek ve bizi büyülemek peşinde değildir, istedikleri şey boyunduruk altına girmemizdir, öyle ki direnirsek isyancı damgası yeriz. Fazla ileri gittiğimiz, öykünün değil, dini öğretinin

egemenlik iddiasında olduğu söylenmesin. Çünkü Homeros'unkiler gibi öylesine anlatılan "gerçeklikten" ibaret olmayan bu öykülerde öğreti ve ilahi vaat vücuda gelir; dahası bu ikili öykülerin ayrılmaz parçasıdır, o yüzden de anlatılanlar derin ve gizemlidir, üstü örtülü ikinci bir anlam içerirler. İshak'ın öyküsünde sadece Tanrı'nın başta ve sondaki müdahalesi değil, aradaki gerek somut gerek psikolojik ögeler de puslu, sarsıcı ve gizemlidir; üzerlerinde kafa yorularak derinleşilmesi ve irdelenmeleri gerekir; bu yönde davetkârdırlar. Tanrı'nın sofu mu sofu birini dahi dehşet verici biçimde sınaması, koşulsuz itaati geçerli biricik tavır sayması, iradesi kuşkuya ve çaresizliğe itermiş gibi gözükmesine rağmen sınama kararının kesinliği – İshak'ın öyküsünden çıkarılacak en önemli dersler bunlardır. Ancak bu boyutuyla metin öylesine ağırlaşır, öylesine içerikle yüklenir, Tanrı'nın niteliğine ve sofuluğun gereğine dair öylesine masif imalar taşır hale gelir ki inançlı birini her seferinde okuduklarına gömülmeye, her ayrıntıda gizlenmiş olabilecek bir esin kaynağı aramaya özendirir. Metnin muğlak ve aydınlatılmamış bir sürü yanı olması ve kaleme alanın Tanrı'nın gizlenmişliğini bilmesi dolayısıyla, yorum çabası hep beslenecek bir zemin bulur hakikaten. Öğreti ve ruhen aydınlanma çabası anlatının somutluğuyla sıkı sıkıya ilişkilidir. Somutluk öylesine bir "gerçeklik" olmanın çok ötesindedir. Diğer yandan kendi gerçekliğini gözden yitirme olasılığı da anlatının tepesinde Demokles'in kılıcıdır. Nitekim yorum bazı yerlerde öyle dallanıp budaklanır ki gerçeklik ayrışıp bozulmaya yüz tutar.

İçeriğinden yola çıkıldığında yoruma muhtaç Kutsal Kitap metnini, egemenlik iddiası daha da yoruma muhtaç bir çizgiye taşır. Metin, Homeros gibi bize birkaç saatliğine kendi gerçekliğimizi unutturmaktan çok bu gerçekliği boyunduruk altına almak ister. Yaşamımızı bütünüyle, inşa ettiği o dünyaya eklememizi, kendimizi anlatının kurguladığı tarih akışının halkaları olarak hissetmemizi öngörür. Öte yandan yaşam biçimimiz farklı bir seyir izledikçe Kutsal Kitap'ta yazılanlara uyum zorlaşır. O metinler, her şeye rağmen egemenlik talebinden vazgeçmedikleri sürece de yorumun yol açtığı değişiklikler eşliğinde kaçınılmaz biçimde yeni koşullara ayak uydurmak zorunda kalırlar. Bu uyum çağlar

boyunca nispeten kolaydı. Ortaçağ Avrupası'nda dahi Kutsal Kitap'taki içerikleri o dönemin gündelik yaşam süreçleri formunda tasvir etmek mümkündü; bunun dayanağını ise yorum pratiği oluşturuyordu. Yaşam koşullarının esaslı bir değişime uğraması ve eleştirel bilinçteki canlanma sonucu yorum yakışıksız hale geldiğindeyse hegemonya iddiasının altı oyulur; yorum metoduna dudak bükülür ve uzak durulur. Kutsal Kitap anlatıları eski efsanelere dönüşür; bu efsanelerden kopan öğreti, içeriksiz bir yapı olur çıkar, algısal ve somut olana nüfuz edemez hale gelir ya da bireysel coşkuya hitapla uçuklaşıp cılızlaşır.

Egemenlik tutkusunun getirdiği yorum yöntemi Yahudi mitleri dışındaki mitlerde de görülür. Homeros destanları, belirlenmiş, mekânsal ve zamansal açıdan sınırlanmış bir olay bütünlüğü sunarlar. İşlenen olayların öncesindeki, paralelindeki ya da sonrasındaki bağımsız diğer örgüler çatışmasız ve zahmetsizce sıralanabilir. Eski Ahitse tarih anlatır; Evrenin yaratılmasıyla, zamanın başlangıcıyla çıkar yola ve ahir zamana, "vaat"in gerçekleşmesine dek uzanmak ister. Diğer tüm olup bitenler bu bağlamın yapı taşları olarak tasavvur edilmelidir. Bilinen her şey, hatta Yahudi tarihine temas eden tüm gelişmeler, ilahi senaryonun bir parçasıdır, Eski Ahit'te yankısını bulmalıdır. Bu ise yine ancak yeni malzeme akışının yorumlanması sayesinde mümkün olduğundan yorumlama sevdası aslen Yahudi-İsrail geleneğinin kapsadığı gerçeklik alanlarının dışına çıkar; Asur, Babil, Pers, Roma tarihine dek uzanır. Yorum, belirli bir çizgideki genel gerçeklik anlayışının genel metodu olur çıkar. Görüş alanına giren ve çoğunlukla kendini doğrudan sunuşuyla Yahudi inanışında yer bulamayan başka dünyaların bu çerçeveye entegre olabilecek şekilde yorumlanmaları gerekir. Bu arada bu başka dünyalar da genellikle yeni perspektiflere ve dönüşüme ihtiyacı olan Yahudi inanışını etkilemişlerdir. Bu türden yorumlama çabaları içinde en dikkat çekici olanı, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarına aittir. O dönemde, Paulus ve Kilise Babaları, Havariler Konsili'nde karara bağladıkları, Paganlara yönelik misyonun sonucunda, Yahudi geleneğindeki tüm mitleri İsa'nın ortaya çıkışının hazırlığını üstlenmiş bir dizi figüre dönüştürecek şekilde tahrif etmiş, böylelikle Roma İmparatorluğu'na ilahi senaryonun

bir parçası olma rolünü biçmişlerdir. Eski Ahit'teki gerçeklik bir taraftan mutlak egemenliğe soyunan hakikat olma iddiasıyla boy gösterirken diğer taraftan kendi içeriğini bu iddianın zorunlu kıldığı, kesintisiz yoruma dayalı değişikliklerden kurtaramaz. Hakikat olma iddiası iki bin yıldır hiç ara vermeden gelişme göstererek Avrupa insanının yaşamında canlılığını korumuştur.

Tarihe damga vurma iddiası ve biricik, gizli ama yine de varlığını ortaya koyan, vaat ve talepleriyle Dünya'nın kaderini belirleyen bir Tanrı karşısında sürekli sorgulayan, kendini hep bir çatışmada tanımlayan konum, Kutsal Kitap'taki anlatılara Homeros'takinden hayli farklı bir perspektif kazandırır. Kutsal Kitap'ın kompozisyonu Homeros destanlarına oranla mecalsiz bir bütünlük sergiler; derlenişindeki gelişigüzellik daha bir göze çarpar. Yine de tüm ögeler tarihsel ve tarihe yorum getiren bir bütünselliğin parçasıdırlar. Bazı anlatılar eğreti dursalar da yorum tarafından zaptedilirler. Böylelikle okur, tek tek anlatılara bütünsel anlamını ve tüm ereğini kazandıran dinsel-tarihsel perspektifi her an duyumsar. Öyküler ve öykü kümeleri, *İlyada* ve *Odysseia*'yla kıyaslandığında dağınıklık ve yatay bir kopukluk arzederlerse de bu öyküleri bir sembol altında toplayıp kaynaştıran ve Homeros'ta hiç görmediğimiz dikey bağıntı, aksine çok güçlüdür. Eski Ahit'in Âdem'den başlayıp peygamberlere dek uzanan tüm önemli figürleri, söz konusu dikey bağıntının bir lahzasını temsil eder. Tanrı, tüm bu kişilikleri kendi varlığını ve iradesini yansıtmaları için belirlemiş ve şekillendirmiştir. Lakin seçim ve şekillendirme çakışmaz; figürlerin bir kontura kavuşması zaman alır, karakterlerin dünyevi yaşamına eşlik eden tarihsel bir seyir izler. Sürecin evrelerini, bu tür bir şekillenmenin dayattığı ürkütücü sınamaları, ele aldığımız kurban töreni anlatısında görüyoruz. Eski Ahit'teki önemli karakterlerin, Homeros'un kahramanlarından daha olgun, kendi yaşamöykülerinin izlerini daha fazla taşıyan, kişilik özellikleri daha belirgin figürler olmasının nedeni budur. Akhilleus ve Odysseus, bir dolu zarif tümceyle enfes betimlenirler, sıfatlar üzerlerine yapışmıştır, konuşma ve jestleri duygu dünyalarını açığa vurur. Ama hiçbirinin ardında bir gelişme süreci yer almaz, yaşamöyküleri net biçimde sabitlenmiştir. Homeros'un kahramanlarının

gelişimlerine ve biçimlenmişliklerine dair ipuçları öylesine azdır ki çoğu – örneğin Nestor, Agamemnon, Akhilleus – baştan belirlenmiş bir yaştadır. Konu edilen zaman diliminin uzunluğu ve gerçekleşen bir dolu olay sayesinde yaşamın gelişme evrelerinden çokça söz ettirecek bir zemin sunan Odysseus'un kişisel tarihinin ayrıntılarından dahi az şey aktarılır. Yokluğunda Telemakhos büyümüş, her çocuk gibi ergenliğe adım atmıştır; Odysseus'un çocukluğunun ve ilk gençliğinin anlatıldığı yara izine ayrılan bölüme de romantik bir hava hâkimdir. Ama işte Penelope, yirmi yılda neredeyse hiç değişmemiştir. Odysseus'un salt bedensel yaşlanmışlığıysa tanrıça Athene'nin onu duruma göre yaşlı ya da genç gösteren sık müdahaleleriyle perdelenir. Fiziksel değişim dışında herhangi bir farklılığa işaret eden hiçbir tanım yoktur; Odysseus, âdeta yirmi yıl önce Ithaka'dan ayrıldığı gibidir. Oysa ilk oğulluk statüsünü hileyle elde eden Yakup'tan en sevdiği oğlu vahşi bir hayvan tarafından parçalanan yaşlı adama giden yolda ne mesafeler katedilmiş, ne devasa bir yazgı sığmıştır o hayata. Yine efendisinin nefretle karışık sevgisine maruz kalmış arp sanatçısı Davut'la, koynuna giren Sunemli Abisag'a el sürmeyen, ihtiraslı entrikaların ortasında kalmış yaşlı Kral arasında ne uzun bir yol, ne meşakkatli yıllar vardır! Biçimlenmiş kişiliğinin temelinde ne yattığını bildiğimiz yaşlı figür, gençlik halinden daha akılda kalıcı, karakter özellikleri daha çarpıcıdır. Yalnızca görmüş geçirmiş bir insan tam anlamıyla özgünlüğe kavuşabilir çünkü. İşte bu türden kişisel tarihleri, Tanrı'nın örnek roller için seçtiği figürlerin gelişimini sunan Eski Ahit'te buluruz. Omuzlarına gün görmüşlüklerinin yükü binmiş, bazen de ahı gitmiş vahı kalmış halleriyle, Homeros kahramanlarında hiç rastlanmayan bireysel bir karakteristiğin dışavurumudur bu figürler. Zaman, Homeros'un kahramanlarına diş geçiremez, en fazla, küçük çapta ve pek öyle kolay seçilemeyen biçimsel değişiklikler yaratabilir. Oysa Eski Ahit'teki figürler Tanrı'nın sıkı ve aralıksız gözetimi altındadırlar; Tanrı onları yaratmakla ve seçilmiş kılmakla kalmamış, eğitip olgunlaştırmaya, eğip bükmeye devam etmiş; mizaçlarına hasar vermeden, gençliklerinde öngörülmesi zor niteliklerini açığa çıkarmıştır. Eski Ahit'teki yaşamöykülerinin çeşitli efsanelerdeki

figürlerin harmanlanması ile oluştuğu yönündeki itiraz bizi ilgilendirmiyor, çünkü metinlerin oluşumundaki unsurlardan biri de bu iç içe geçişlerdir. Bu yaşamöykülerindeki yazgıların gelgitleri Homeros kahramanlarında tanık olduklarımızı fersah fersah aşar. Figürler Tanrı'nın iradesini temsil ederler çünkü. Öte yandan yanılgılarla kol koladırlar, bahtsızlıkların ve dışlanmaların boyunduruğundadırlar. Bütün bunların orta yerinde eyledikleri ve konuştukları ise Tanrı'nın ululuğunun tezahürüdür. İçlerinde onur kırıcı durumlara düşmüş Âdem'in yazgısını paylaşmayan yok gibidir; yine bizzat Tanrı'nın özel muamelesi ya da vahiyleriyle onurlandırılmamış bir figüre de neredeyse hiç rastlanmaz. Dışlanma ve yüceltilme Homeros'takinden daha derin boyutlardadır, ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Yoksul dilenci Odysseus sadece kılık değiştirmiştir; oysa Âdem düpedüz kovulmuştur, Yakup sahiden mültecidir, Yusuf da sahiden kör kuyulara atılmıştır, satılık bir köledir. Ancak yücelikleri dışlanmışlıklarının üzerinde yükselir, neredeyse insanüstü boyutlardadır ve Tanrı'nın ululuğunu yansıtır. Yazgılardaki gelgitlerin boyutunun bireysel tarihlerin yoğunluğuyla nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğu kesinlikle hissedilir. Aslında özellikle de kendimizi sözcüğün tam anlamıyla bir başına ve çaresiz ya da bir o kadar bahtiyar ve keyifli hissettiğimiz, sıradışı koşulların üstesinden geldiğimiz takdirde kişiliğimiz yoğrulur; bu yoğrulmayı zengin bir biçimlenmişliğin, çok yönlü bir olgunlaşma sürecinin sonucu olarak algılarız. Eski Ahit'teki anlatılar, işte bu yol alışlardaki basamakların betimlenişiyle, sıklıkla, neredeyse her bölümde, hatta katışıksız efsanevi olanların aktarıldığı yerlerde dahi, tarihsel bir içerik kazanır.

Homeros tüm temalarıyla efsanevi olanın alanında kalırken, Kutsal Kitap'ın içeriği anlatı ilerledikçe tarihsel bir zemine doğru seğirtir. Davut'un öyküsünde tarihsel dokümantasyon ağır basar. Her ne kadar öykünün efsanevi unsurları, Davut-Golyat düellosunda olduğu gibi hatırı sayılır nicelikteyse de, çoğu tema, hatta asıl unsurlar anlatıcıların bizzat yaşadıklarından ya da dolaysız tanıklıklarından oluşur. Belirtmek gerekir ki deneyimli okur, söylenceyle tarih arasındaki farkı çoğu durumda rahatlıkla keşfeder. Tarihsel bir döküm çerçevesindeki ayrıntılarda gerçeği, çarpıtıl-

mış ya da tek yanlı açıklanmış olandan ayırt etmek ne denli çetinse ve tarihsel-filolojik donanıma dayanan bir titizlik gerektiriyorsa da söylenceyi tarihten ayıklamak kolaydır. Dokuları farklıdır çünkü. Mucizevi ögelerle, bilinen motiflerin tekrarıyla, mekânsal ve zamansal kriterlerin göz ardı edilmesiyle ya da benzeri şeylerle kendini hemen ele vermediği yerlerde bile çoğu kez örgüsüne bakıp efsaneyi çabucak teşhis etmek mümkündür. İzlediği seyir fazlasıyla düzdür. Aykırı her şey, sürtünme yaratan tüm dirençler, odaktaki olaylarla ve motiflerle bütünleşen tüm ikincil unsurlar, süreçlerin duru akışını ve söz sahibi figürlerin yol alışlarındaki yalınlığı karmaşık hale getirecek, sonuçlanmamış, kırılmış ve sallantıda ne varsa elenmiştir. Başımızdan geçen ya da kahramanlarından dinlediğimiz bir olayın akışı homojenlikten uzaktır, daha çelişkili ve daha bir kaotiktir; olan biteni az çok düzenlememiz, belli bir alandaki sonuçlarıyla karşılaştıktan sonradır. Üstelik kotardığımızı düşündüğümüz kompozisyonu yeniden sorguladığımız olur. Vardığımız sonuçların bizi, aslen yaşananları tasnifte işin kolayına kaçmaya sevk edip etmediğini sorarız sıklıkla! Efsane ise malzemesini radikal tarzda ve netlikle derleyip şematize eder; temalarını yaşamın geri kalan kontekstinden sıyırır; dıştaki dünyanın dikkatleri dağıtmasının önüne geçer; yalnızca net biçimde tanımlanmış, birkaç yalın motifle belirlenmiş, duyguları ve eylemleri sekteye uğramayan insanlara yer verir. Şehit efsanelerinde örneğin takibata uğrayanların inatçı ve fanatik karakterleri karşısında bir o kadar inatçı ve fanatik takipçi vardır. 'Takipçi' Plinius'un, Hıristiyanlara ilişkin olarak Traianus'a yazdığı mektuptaki gibi karmaşık ve dolayısıyla tam anlamıyla tarihsel durum hiçbir efsanenin işine yaramaz. Üstelik nispeten girift olmaktan uzak bir vakadır bu. Bizzat parçası olduğumuz tarih sürecini düşünelim bir; örneğin Almanya'da nasyonal sosyalizmin sahneye çıktığı günlerde tek tek bireylerin ve insan topluluklarının takındığı tavrı ya da çeşitli toplumların ve devletlerin savaş öncesindeki ve sırasındaki (1942) duruşunu tartanlar, tarihsel temaların ne denli zor betimlendiği ve söylencelere uygun olmadığı gerçeğini hissedeceklerdir. Tarihsel gelişme her bireyde görülen bir dolu çelişkili güdüyü, toplulukların bocalayışlarını ve belirsizlikler-

le örülü arayışlarını barındırır. Her koşulda net, nispeten yalın biçimde betimlenebilecek (örneğin şu sıralar savaşın yol açtığı) durumlar nadirdir. Kaldı ki bunlar da örtülü, çok kademelidirler, hatta yalınlıkları çoğunlukla tehdit altındadır; tüm aktörlerinde güdüler geniş bir yelpazeye yayılmıştır, propaganda sloganları salt en kaba indirgeyişlerle hayata geçer ancak. Öylelikle de dost-düşman çok kez aynı klişe sözleri kullanır. Tarihyazıcılığı öylesine çetin bir uğraştır ki çoğu tarihçi söylence üslubuna ödün vermek zorunda kalır.

Samuel kitaplarının hatırı sayılır bir bölümü efsaneden ziyade, tarihtir hâsılı. Absalom'un hiddetinde ya da Davut'un son günlerini anlatan sahnelerde paradoksallık ve gerek tek tek figürlerde gerek anlatının bütününde çapraşan ögeler öylesine somuttur ki aktarılanların tarihsel açıdan sahiciliğini sorgulamak zorlaşır. Bu arada tek yanlı bakışların olan biteni ne düzeyde çarpıttığı, işin bizi ilgilendirmeyen kısmı. Her halükârda söylenceden tarihsel aktarıma geçişin başladığı noktadır burası; Homeros destanlarında hiç yer almayan tarihsellik burada boy gösterir. *Samuel* kitaplarının tarihsel bölümlerini kaleme alanlarla eski söylenceleri derleyip düzenleyenler genelde aynı kişilerdir. Yine de kendilerine özgü, insanoğlunun tarihselliğine ilişkin, yukarıda betimlemeye çalıştığımız dinsel bakış onları epizotları basitleştirip efsaneye dönüştürmeye sevk etmemiştir. O nedenle Eski Ahit'in efsane özellikleri taşıyan anlatılarında da tarihsel örgünün sıklıkla görülmesi doğaldır. Rivayetlerin inandırıcılıklarının bilimsel ve eleştirel bir yaklaşımla değerlendirildiği anlamına gelmiyor bu elbette. Daha ziyade mitlerin örgüsüne özgü, vakadaki pürüzleri gidermeye yönelik uyumu yakalamayı, temaları yalınlaştırmayı, çatışmalara, sallantılara ve gelişmeye ayak bağı olabilecek tamamlanmış karakterler belirlemeyi gözeten statiklik eğiliminin, Eski Ahit'teki efsane dünyasına hâkim olmadığının ifadesidir. İbrahim, Yakup, hatta Musa, Homeros'un yarattığı dünyanın figürlerinden daha sahici, daha yakın ve tarihseldirler sanki. Duyusal anlamda daha iyi tasvir edildiklerinden değil – hatta tersi geçerlidir – gerçek tarihin sergilediği, karmaşık, zıtlıklarla dolu geniş yelpazedeki iç ve dış süreçler silileşmemiş ve seçilir oldu-

gundan böyledir. Bunun başlıca nedeni Yahudilikteki insan kavramıdır; öte yandan yazarların, mitolojik öykülerin ozanları değil de tarihyazıcıları olmaları, insan yaşamının örgüsüne dair tahayyüllerinin tarihsellikle yoğrulmuş olması da etkendir. Bu arada ruhani-dikey çatıdaki bütünsellik sonucunda edebi türler arasında bilinçli bir ayrımın billurlaşamaması, olanca netliğiyle göze çarpar. Hepsi aynı genel sistematik kapsamındadır. Uyumsuz, en azından yoruma entegre edilemeyecek hiçbir şey bu düzenlemede kendine yer bulamaz. Bizim açımızdan ilginç olan, örneğin Davut'un öyküsündeki efsanenin hiç dikkat çekmeksizin – ancak daha sonraki bilimsel değerlendirmelerde ayırdına varılabilecek şekilde – tarih safına geçmesidir; efsanevi olanda dahi insanın yaşam serüvenine dair öncelikler ve yorum sorununun tutkuyla nasıl ele alındığıdır. Bu sorun daha sonraları tarihyazıcılığının sınırlarının dışına taşmış, kehanetler aracılığıyla tüm tarih geleneğini sarmıştır. İnsan yaşamını konu ettiği bölümlerde Eski Ahit, efsane, tarihyazıcılığı ve yorumlayıcı tarih teolojisi alanlarının her birinin üzerinde yükselir.

Yarattığı karakterler ve bu karakterlerin stratejik davranışları açısından da Eski Yunanca metin, demin ele aldığımız bağlamda daha dar kapsamlı ve daha statik bir görüntü sunar. Çıkış noktamız olan tanınma sahnesinde Odysseus ve Penelope dışında, vaktiyle Odysseus'un babası tarafından satın alınmış bir köle olan kâhya Eurykleia vardır. Domuz çobanı Eumaios gibi yıllar boyu Laertes'in ailesine hizmet etmiş ve yazgısı ailenin yazgısıyla birleşmiş kâhya, onlara sevgiyle bağlıdır, ailenin merak ve duygularını paylaşır hep. Kendine ait bir yaşamı ve iç dünyası yoktur, efendilerinin dertlerini kendi derdi bilir. Yine Eumaios da özgür bir yurttaş olarak doğduğunu, hatta soylu bir aileden geldiğini hayal meyal anımsamasına rağmen (çocukken kaçırılmıştır) sadece pratikte değil, duyumsayışlarında da özerklikten uzaktır, daha ziyade efendilerinin yaşamına tabidir. İşte bu figürler, üst tabakaya ait olmadıkları halde Homeros'un hayat verdiği yegâne kişiliklerdir. Hâsılı Homeros destanlarının sadece üst tabakanın yaşamını konu ettiği gözden kaçmaz. Diğer canlı varlıkların rolü hizmet etmekle sınırlıdır. Efendiler sınıfı, öylesine güçlü ataerkil özellikler taşır

ve ekonomik yaşamın gündelik faaliyetleriyle öylesine içli dışlıdır ki hiyerarşik yapısı sıklıkla unutulur. Oysa anlatılan başlı başına bir feodal aristokrasidir. Bu aristokrasinin beylerinin yaşamı savaşlardan, av partilerinden, çarşı-pazar müzakerelerinden ve şölenlerden ibarettir; kadınlarsa evlerde hizmetçilerle uğraşır. Bu toplumsal yapı büsbütün sabit bir dünyadır. Çatışmalar farklı üst tabaka grupları arasındadır. Aşağıdan yukarı nüfuz eden hiçbir şey yoktur. *İlyada*'nın ikinci bölümündeki, Thersites epizoduyla son bulan gelişmeler, halk hareketi olarak değerlendirilse dahi – sosyolojik anlamda bu mümkün mü, tartışılır doğrusu, ne de olsa savaşçılar yönetim kadrosunda yer alabilecek, önde gelen kişilerden olmasalar da üst tabaka mensuplarıydılar – toplanmış halka rağmen aslen inisiyatifi ele alma aczini ve bağımlılığı sergilemekten öteye gidemez. Kutsal Kitap'taki yaratılış öykülerinde de ataerkil anlayış egemendir ama göçebe ve yarı göçebe kabile reislerinin yaşamı aktarıldığı için toplumsal tablo istikrardan uzaktır; sınıf farkları hissedilmez. Topluluk, bütünüyle sahne alışından, yani Mısır'dan çıkış anından itibaren devinimlerini hissettirir, çalkantılar hiç bitmez, gelişmeler karşısında gerek topyekûn gerek gruplar ya da öne çıkan bireylerce müdahalelere tanık oluruz. Kehanetin kökleri topluluğun dizginlenemeyen siyasi-dini spontaneliğinde yatıyordur âdeta. İsrail-Yehuda halkının dürtülerinin, sonraki Antikçağ demokrasi toplumlarındakinden çok farklı ve çok daha sağlam temellere oturmuş olduğu izlenimine kapılmamak mümkün değil.

Eski Ahit metinlerinin tarihselliğinin ve toplumsal hareketliliğinin derinliğiyle ilişkili önemli son bir fark daha var. Homeros'un yapıtlarından farklı bir üst düzey üslup ve yücelik kavramı ortaya koyar bu metinler. Homeros, sıradan ve yaşamın içinden olanı patetik-trajik içeriğe büründürmekten çekinmez gerçi; bu tür bir çekingenlik onun üslubuna yabancıdır, bağdaşmaz da ayrıca. Konumuz olan yara izi epizodundaki ayak yıkama sahnesinde resmettiği sakin ortamı, ozanın nasıl anlamlı ve görkemli bir yuvaya dönüşe dokuduğunu görüyoruz. Sonraki dönemlerde hemen her yerde başat hale gelen stiller ayrılığı ilkesinden, bir bakıma gündelik yaşamın gerçekçi tasvirinin yüce olanla bağdaşmayacağı ve

komedinin sınırları dışına çıkmaması gerektiği – titizlikle stilize edilirse belki idilin alanında yer bulabileceği – anlayışından çok uzaktır Homeros; lakin Eski Ahit kadar uzak olmadığı da bir gerçek. Önemli ve ihtişamlı vakalar Homeros yapıtlarında, bariz biçimde ve çok daha fazla, üst tabaka mensupları arasında cereyan eder. Destanlardaki bireyler kahramanlıkları ve aristokratlıklarıyla Eski Ahit'teki figürlerden çok daha kusursuzdur; ikinciler – Âdem, Nuh, Davut, Eyüp örneklerinde olduğu gibi – payelerinden çok şey yitirebilirler. Bir diğer nokta da Homeros'ta ailevi ortamın gerçekçiliğinin ve gündelik yaşam tasvirinin hep romantik huzurlu bir düzlemde kalması; buna karşın Eski Ahit anlatılarında ulvi, trajik ve çetrefil olanın özellikle de huzur ortamında ve sıradan yaşamda kendine yer bulmasıdır. Habil ve Kabil; Nuh ve oğulları; İbrahim, Sara ve Hacer; Rebeka, Yakup ve Esav vb. arasında yaşananlar Homeros'un üslubunda tahayyül edilemez. En başta çatışma süreçlerinin temeldeki önemli farklılıkları dolayısıyla mümkün değildir bu. Eski Ahit anlatılarında, Tanrı'nın seçimi ve bereket vaadi etrafında dönen kıskançlıklarca, ev yaşamının gündelik akışındaki, tarla ve ocak uğraşlarındaki sükûnetin altı oyulur. Homeros kahramanlarının yaşamında, bu türden çetrefil süreçlere asla rastlanmaz. Destanlarda anlaşmazlığa ve husumete elle tutulur, açıklıkla ifade edilebilen nedenler yol açar; bunun tezahürü de doğrudan çatışmalardır. Eski Ahit metinlerindeyse hep için için kaynayan bir kıskançlık vardır; maddiyat ile maneviyatın, baba figürünün kutsadıklarıyla Tanrı'nın kutsadıklarının kombinasyonu, gündelik yaşamın, çatışma temalarına boğulmasını ve sıklıkla da kirlenmesini beraberinde getirir. Tanrı'nın azameti gündelik yaşamı öylesine derinden etkiler ki yüce ile sıradan, somut biçimde birbirinden ayrılmazlık ötesinde, temelde de ayrılmaz bir bütün oluştururlar.

Burada iki metni, ardından da simgeledikleri üslupları karşılaştırdık. Amacımız Avrupa kültüründe gerçekliği edebi açıdan betimleme çabalarına bir çıkış noktası yaratmaktı. Bu iki üslup, zıtlıkları açısından bakıldığında temel türlerdir. Bir metinde işleyip şekillendiren bir anlatı, simetrik tasvirler, eksiksiz bağıntılar, serbest diyaloglar, önplandalık, açıklık, tarihsel gelişmelerin ve

insana özgü sıkıntıların sınırlılığı; diğerinde özel vurgularla düzenlenmiş olanların yanı sıra karartılmış bazı bölümler, temaların kaderine terk edilmişliği, satır aralarının telkine dayalı etkileri, arkaplana yöneliş, çok anlamlılık ve yoruma muhtaçlık, tarihselliğe özeniş, tarihe geçecek olanın tasavvurunu kalıba dökme ve netameli olanın derinleştirilmesi söz konusudur.

Homeros gerçekçiliğini klasik-antik türlerdekiyle aynı kefeye koymak zordur doğrusu. Zamanla şekillenen stiller ayrılığı, yücelik ekseninde gündelik vakaların tatlı bir sükûnetle betimlenmesine izin vermemiştir. Kaldı ki trajedide buna yer kalmamıştır. Öte yandan Antik Yunan uygarlığı çok geçmeden tarihsel gelişmeye ait fenomenleri, insani açmazların külfetini keşfetmiş ve kendine has yöntemlerle bunlarla baş etmenin yolunu aramıştır. Bu arada Roma gerçekçiliğindeki özgün yeni kavrayışlar da eklenmiştir buna. Fırsat buldukça Antik dönemin realiteyi aktarma stilinin geçirdiği değişikliklere değineceğiz. Bu değişikliklere rağmen Homeros'un saydamlaştırmaya çalıştığımız ifade tarzındaki temel eğilimler büyük ölçüde Geç Antik döneme dek etkin ve belirleyicidir.

Referans aldığımız Homeros ve Eski Ahit üsluplarını, metinlerdeki bağlamlarında oldukları gibi kabullenip değerlendirdik. Nasıl oluştuklarıyla, kökenleriyle ilgilenmedik; bir anlamda özgünlükleri otantik mi değil mi yahut tamamen ya da kısmen başka kaynakların etkisini mi taşıyor, öyleyse bunlar nelerdir şeklindeki soruları önemsemedik. Hedefimiz ekseninde bunların hiçbirinin dikkate alınması gerekmiyor. Erken devirlerde gelişmelerini tamamlamış olma özellikleriyle bu iki farklı anlatım biçimi, Avrupa kültüründeki gerçekliği betimleme yöntemine temel oluşturmuşlardır.

II

FORTUNATA

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia, et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum auri vides. Est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet, quantum milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper; lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitras: nulla non aut conchyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo! Reliquos autem collibertos eius cave contemnas. Valde sucossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit: hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt –ego nihil scio, sed audivi– quom Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non vult sibi male. Itaque proxime cum hoc titulo proscripsit: C. Pompeius Diogenes ex Calendis luliis cenaculum locat; ipse enim

domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...

Bu paragraf, Petronius'un romanından alınmıştır. Romandan geriye kalan sayfalarda, sadece, vaktiyle azat edilmiş bir köleyken zengin olmuş Trimalchio'nun düzenlediği şöleni anlatan epizot noksansız. Yukarıdaki satırlar 37. Bölüm'ü ve 38. Bölüm'ün bir kısmını kapsıyor. Anlatıcı Encolpius, ziyafet sofrasında yanında oturan kişiye salonda sağa sola koşturan kadının kim olduğunu sorar. Aldığı yanıtın çevirisini burada mümkün olduğunca üslubu da gözeterek aktarmaya çalışayım:

Fortunata bu, Trimalchio'nun karısı. Paraya para demez. Oysa eski halini bir bilseniz. Mazur görün, elinden bir şey yemezdiniz. Sonra bir de baktık cennete düşmüş. Trimalchio'nun gözbebeği. Aklını başından almış resmen, günün en aydınlık vaktinde ortalık karanlık dese, koca, gözü kapalı inanır. Adam öyle zengin ki malının mülkünün hesabını bilmez. Ama şırfıntı duruma hâkim, gözünden hiçbir şey kaçmıyor. Ağzına içki sürmez, eli sıkıdır, bir de üstesinden gelemeyeceği sorun yoktur. Gel gör ki küfürbazın ve arakçının teki. Sevdiklerini kayırır, sevmediklerine kök söktürür. Denizde kum Trimalchio'da para, uçsuz bucaksız toprakların sahibidir. Kapıcısının kilerinde istifli para kimilerinin servetini aşar. Hele emrine amade köleler! Eminim onda biri dahi efendilerinin yüzünü görmemiştir. Trimalchio'nun yanında şu gördüğün davetsiz misafir tayfasının esamisi okunmaz. Adamın herhangi bir şey satın almaya da ihtiyacı yok. Yün, balmumu, karabiber, ne ararsan var, hepsi kendi ürünleri. Kuş sütü iste kuş sütü bulup getirirler. Bir seferinde iyi kalitede yeterince yün üretememişlerdi. Tarent'ten bir sürü koç getirtip sürüsüne kattı... bakın her yer kırlent dolu, içlerinde mor ya da kızıl yünle doldurulmamış bir tane bulamazsın. Adamın bahtiyarlığına diyecek yok doğrusu. Bu arada onunla aynı zamanda azat edilen diğer arkadaşlarını da unutmayalım, onların da tuzu kuru. Şu en sonda oturan örneğin, parasının haddi hesabı yok. Çulsuzun tekiydi, odun taşıdığı günler hepimizin hatırında. Söylentilere bakılırsa – ben de aktaranların yalancısıyım – bir cücenin küla-

hını yürütmüş, sonra da bir define bulmuş. Ne diyelim, gözümüz yok, Allah yürü ya kulum demişse. Şu da daha geçenlerde azat edildi, henüz hayal âleminde geziniyor (?) Birkaç gün önce evinin kiralık olduğu duyurusunu yaptı: "Bir villa (belki de zarif bir ikametgâh) satın almış olan C. Pompeius Diogenes, konutunu 1 Temmuz'dan itibaren kiraya veriyor." Masasında onunla birlikte oturanınsa bir eli yağda bir eli baldaydı bir zamanlar. Feleğin sillesini yemeden önce milyonu vardı denebilir. Şimdiyse kafasındaki saçların bile ona ait olduğu tartışılır...

Bu minvalde sürüp giden yanıt enikonu ayrıntılarla bezenmiş. Yalnızca Encolpius'un merak ettiği kadın değil, evsahibi ve birçok davetli tema ediliyor. Dahası konuşan kişi kendinden söz etmeyi de ihmal etmiyor. Kurduğu dil, kıstasları, kişiliği hakkında yeterince fikir veriyor. Stil amiyane, jargon yontulmamış bir kentli tacirin klişelerle dolu lapasından ibaret (nummos modio metitur, ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere, in caelum abiit, topanta est, ad summam – neredeyse tamamını birebir aktarsak olur doğrusu). Hitap tarzı derseniz, o bilinen ateşli aksanla; canlı ama banal dalgalanmalarladır: Hayret, hayranlık, vurgulu yeminler, omuz silkmeler, kurumlanma – sözün kısası, akabinde adı 'tam dulces fabulae' diye konan şey, dilsel kalıplarıyla, bayağılığa batmış çekiştirmeden ibaret niteliğini açıkça ele veriyor; her ne kadar içeriğinde doğruluk payı da olsa. Bu arada söylem sahibinin, her özelliğiyle, ayrıntılar aktardığı çevrenin zihniyetini taşıdığı da gözden kaçmıyor. Ölçütleri de bunu ortaya koyuyor zaten. Haliyle tüm ifadelerine, fazla mal göz çıkarmaz düsturu (tanta est animi beatitudo), zenginliğin en büyük servet, hayatın nimetlerininse, salt en kaliteli mallardan ve bu malların hoyratça tüketilmesinden ibaret olduğu, bu anlamda her insanın pek tabii maddi çıkarlarını gözetmesi gerektiği anlayışı sinmiştir. Öte yandan görünen o ki kendisi, zenginlere hayranlığını gizleyemeyen dar gelirli ya da orta halli biridir. Adamımız yalnızca Fortunata'yı, Trimalchio'yu ya da masada oturanları değil, farkında olmadan kendi kişiliğini de tasvir ediyor. Tek yanlı bakış açısından kurtulamıyor, konuşurken mantığından zi-

yade duygularından ve çağrışımlardan besleniyorsa da ifadelere ayrıntı bolluğu ve deyim yerindeyse canlılık hâkim. Aklından her geçeni diline taşıyor, söylenmedik şey bırakmıyor, tüm bildiklerini ortalığa saçıp gevezeliği son noktaya vardırıyor. Bu arada tıpkı Homeros'taki gibi, sözünü ettiği insanlar ve nesneler, parlak, eşit oranlı bir aydınlatmadan nasibini alıyor; değindiği şeylere kontur kazandırmayı ihmal etmeyecek kadar ferah yaklaşımıyla da Homeros'a benziyor. Ne söylüyorsa zikzaksız söylüyor, hiçbir şey sürüncemede, karanlıkta kalmıyor.

Öte yandan Homeros'un stiliyle arasında önemli farklar göze çarpmakta. En başta temanın işlenişi nesnellikten fazlasıyla uzak. Bize aktarılanlar, Trimalchio'nun çevresinin nesnel gerçekliğini yansıtmaktan çok öznel bir portre çiziyor örneğin. Konuşan davetlinin – ki kendisi de aynı çevredendir – aklının erdiği şekilde yani. Petronius şu şöyledir demektense kendisiyle de düzmece anlatıcı Encolpius'la da özdeş olmayan bir kişiliğin projektörünü tutuyor şölendeki davetlilerin üstüne. Son derece hünerli, bakış açıları değişken bir yaklaşım, bir tür çifte yansıtma. Antik edebi mirasın tek istisnası diyemesek de nadir örneklerden. Bu perspektivist yöntemin biçimi yeni değil gerçi; Antik literatürde başlarından geçeni ve izlenimlerini söze dökenlere sık rastlıyoruz elbette. Ancak bunun tezahürü ya Odysseus'un Phaiaklarla yaşadıklarında ve yine Aeneas'ın Dido'nun konuğuyken başından geçenlerde tasvir formunda ve nispeten objektiftir ya da bireylerin, kendilerini etkileyen bir gelişmeye ilişkin diğer insanlar ve olaylar karşısındaki duruşudur ki bu da ister istemez bir öznelliği ve yavanlığı beraberinde getirmiştir. Bizim örneğimizde ise, üstelik başına buyruk bir jargonla altı çizilen, hayli keskin bir öznelcilik, ama aynı zamanda objektif bir erek söz konusu. Konuşmacı dahil, şölen konuklarının sübjektif yordamla objektif tasvirine soyunulmuş çünkü. Seçilen tarz, daha iç açıcı ve somut bir yaşam idealine dönüklük sağlıyor. Sorunun muhatabı, gerek ruhsal anlamda gerek dış görünüş açısından kendisinin de dahil olduğu davetlileri resmederken oradaki sahne mercek altındadır, iyice genleşir, konuşmacının oturduğu yerden yükselen bir ışık demeti ortalığı aydınlatır âdeta. Modern yazarların, örneğin Proust'un çalışma

yöntemi de bundan farklı değil; lakin onlar daha kararlılar, trajik ve çetrefil ögeleri de şansa bırakmıyorlar, buna birazdan değineceğiz. Petronius'un tercih ettiği metot, ustalık dolu, hatta eğer bir selefi yoksa dahicedir. Masadakiler kendi ölçütleriyle değerlendirilir; bu ölçütleri şekillendiren sırf yüksek sesle dile getirilmeleridir. Dahası bu sonradan görmelerin patavatsızlığı, oturdukları masada, yanı başlarında tema edilerek acımasızca teşhir edilir. Antik hiciv edebiyatında da benzer teknikler denenmiştir. Ancak böylesine maharetle tasarlanıp kâğıda dökülmüş ikinci bir örneğe rastlamadım.

Homeros'un yaklaşımından farklı bir başka önemli nokta: Encolpius'un yanında oturan davetli açısından, tüm bu betimlediği insanların bir zamanlar hangi koşullarda yaşadığını vurgulamak önemlidir. Fortunata'dan söz ederken, 'et modo, modo quid fuit', der, masadaki iki kişiye dairse 'de nihilo crevit ve quam bene se habuit' ifadelerini kullanır. Daha önce değinmiştik, Homeros da kahramanlarının kökenlerini, geçmişlerini, doğumlarını devreye sokmaya meraklıdır. Ancak aktardığı bilgiler tamamen farklı türdendir; bizi geleceğe ve dönüşecek olana değil, sağlam ipuçlarına yönlendirir. Mitolojinin ve soybiliminin ehli Yunan dinleyici, sözü geçen kişilerin soyunu sopunu bilmelidir ki onları sınıflandırabilsin. Tıpkı yaşadığımız çağda, dışa kapalı aristokrat bir çevrede ya da köklü ailelerde ortama yeni gelen birinin annebabasının soylarına ilişkin kısa bilgilerle tanıtılması gibi. Amaç tarihsel dönüşümlere işaret etmekten çok toplumsal statünün sarsılmazlığı ve sağlam temellere dayandığı illüzyonunu yaratmaktır. Bu illüzyonla karşılaştırıldığında, değişen bireylerin ve kişisel yazgıların nispeten kâle alınmadığı duygusu uyanır. Oysa davetteki konuşmacı (bu arada masadakilerden farklı bir algıya sahip değildir) hakikaten tarihsel anlamdaki değişimleri, dönen talihi anlatma derdindedir. Yaşamı kesintisiz bir devinim olarak kavramıştır. Güvende olan hiçbir şey yoktur, en başta da refah ve toplumsal statü fazlasıyla dengesizdir. Adamımızın tarih anlayışı tek yanlıdır, her şey para-pul sahibi olma etrafında döner; ama öte yandan sahtelikten eser yoktur. (Diğer davetliler de dönüp dolaşıp yaşamın cilveleri üzerine laflarlar.) İnsanlık hallerinin onu en

fazla ilgilendiren yanı varlık-darlık arası gelgitlerdir; o ortamdaki herkese her türden istikrara kuşkuyla yaklaşmayı öğretmiş olan işte bu değişkenliktir. Daha dün köle, hamal, oğlanken – payına dayak, bir mal gibi satılmak, itilip kakılmak düşerken – bir anda lüks ve sefahat içinde yaşayan büyük toprak sahibi vurguncunun teki olup çıkmışsındır ama bilirsin ki yarın bir gün yine elde avuçta bir şey kalmayabilir. Haliyle şu soruyu sorar: Et modo modo quid fuit? Dile getirilenlerde kıskançlık ve çekemezlik vardır var olmasına lakin tüm duyguları bundan ibarettir denemez – belli ki halim selim biridir – aklını çelen ve haşır neşir olduğu konular etrafında döner sohbet. Antik literatürde talihin dönmesinin çok önemli bir yere sahip olduğunu, aynı zamanda ahlak felsefesine de sıklıkla dayanak oluşturduğunu biliyoruz. İşin tuhaf yanıysa, insanın bahtının açılmasının ya da kararmasının başka yerlerde nadiren tarihsel bir yaşam kesiti izlenimi uyandırmasıdır; bu ya tragedyada olduğu gibi benzersiz, olağanüstü yazgılara mahsustur ya da komedyadaki gibi kendine has koşulların bütünüyle sıradışı çakışmasıyla çıkar karşımıza. Kehanetin öngördüğü şekilde Tanrı'nın gazabına uğrayan ve içler acısı bir sefalete düşen Kral Oidipus efsanesinde de; bir zamanlar kaçırılmış ya da bir gemi kazası sonrasında kaybolmuş yoksul kızla kölenin, zengin bir adamın çocukları olduğunun ortaya çıkışının ve hayalini kurdukları evliliğe adım atışlarının anlatıldığı öyküde de böyledir. İki anlatının konusu da sıradışı vakalardır; rutin akıştan sapan ve çok az sayıda kişinin yaşamöyküsünde yer bulan gelişmelerin zemini özellikle hazır edilmiştir, insanlığın geri kalanı – üzerlerine ölü toprağı serpilmiştir âdeta – istisnai süreçleri seyretmekle yetinir. Antik dönem sanatının parodiye dayalı edebiyatında talih gelgitleri hemen hep hayatın belli bir alanına dıştan gelip çatan bir forma bürünür, tarihsel yaşamın iç devinimlerinden kaynaklanan alınyazısı olmaktan uzaktır. Popüler felsefi özdeyiş edebiyatıysa, yalpalayan talih temasını herkes ve her durum için öngörür, ancak salt kuramsal şekliyle sunar. Trimalchio'nun düzenlediği şölende de dünyevi yazgıya dair bilgece gözlemler ziyadesiyle var. Öte yandan konuşmacının Incubo göndermelerinde, bahtın değişmesini dıştan gelen özgün müdahalelere mal etme eğilimi ken-

dini hissettirir. Yine de Petronius'un yapıtında baskın olan, had safhada somut-dünyevi ögelerdir. Bir anlamda 'peripetie'ye ilişkin, tarih-içi kavrayıştır. Trimalchio, son derece somut-dünyevi bir bakışla servetinin kaynağını açıklar. Diğer ayrıntılar da benzer yaklaşımlarla bezenmiştir. Özellikle de bu ayrıntıların sıralanış normu, bir tarih-içi eksenin varlığını hissettirir. Dış dünyadaki durgunluğun orta yerinde başına olmadık işler gelmiş bir-iki kişiyle sınırlı değildir söz konusu edilenler. Aktardığımız pasajdaki davetlinin anlattıklarında dahi dört farklı kişinin ortak yazgısını görürüz. İnişli çıkışlı bir kısmet arayışına adanmışlık vardır her birinde. Bu arada benzerliğin yanı sıra farklılıklar da taşıyan ve tüm çalkantılara rağmen fazlasıyla bildik, hatta sıradan destinalardır hepsi. Tema edilen dört kişinin ardında şölendeki tüm konukları görüyoruz; her birinin aynı şekilde anlatılacak benzer bir yaşamöyküsü olduğundan yola çıkılabilir. İşte düş gücü denen şey, onların da ardında, pek çok ortak yönü olan, bir dolu varolma biçimi görür. Öylelikle, hayli hareketli, ekonomik-tarihsel bir tablo, mal-mülk ve ahmakça zevkler peşinde koşan talih avcılarının bir günden diğerine değişen iç dinamikleri canlanır gözümüzde. En alt tabakadan gelen tacirlerden oluşan topluluğun bu tasvirlere biçilmiş kaftan olması, meselelere bu türden bir bakışa özellikle uygun düşmeleri kolay anlaşılır bir şey. Bu topluluğun yaşamı, denge unsurlarından yoksun savrulmaları olanca çıplaklığıyla yansıtır. Ne iç dünyalarında bir geleneksellikleri ne dış dünyada bir dayanakları vardır. Paraları yoksa bir hiçtirler. Bu anlamda Antikçağ literatüründe içsel-tarihsel devinimi ortaya koyan bu denli güçlü ikinci bir yapıt yok gibidir.

Böylelikle üçüncü, Homeros'un üslubuyla aradaki belki de en önemli farka, Petronius'un şöleninin belki de en dikkate değer özelliğine geliyoruz. Eser, gerçekçi anlatımın modern vizyonuna, Antik dönemden günümüze kalan tüm diğer yapıtlardan daha yakındır. Bunun başlıca nedeni – işlenen temanın tamamına sinmiş sığlık göz ardı edilemeyecekse de – toplumsal atmosferin isabetli ve şablonlardan uzak tanımıdır. Trimalchio'nun masasında toplanmış şahıslar I. Yüzyıl'dan, güneyin İtalik kavimlerinin azat edilmiş sonradan görmeleri. Yaşama bakışları oralardan izler

taşır; konuştukları, herhangi bir edebi tarzdan nasibini almamış dil oralarındır. Pek rastlanır bir durum değildir bu. Komedi sanatı toplumsal havayı daha bir genelleyerek, daha şematik, mekânsal ve zamansal belirsizlikte yansıtır. Figürlerin kişisel dillerini yansıtmaya hemen hiç meyletmez. Hicivde aynı yönde unsurlar göze çarpar ancak temsil daha dar bir yelpazede tasarlanmıştır; etik yanı ağır basar, belli herhangi bir yozluğa ya da gülünç özelliğe yöneliktir. Öte yandan Petronius'un yapıtını da dahil edebileceğimiz roman türü, fabula milesiaca, günümüze kalan doküman ve fragmanlardaki haliyle öylesine büyü ve serüven içeren, mitolojik, öylesine ölçüsüz erotik unsurlarla doludur ki o dönemin gündelik yaşamının izdüşümü olarak görülmesi zordur. Bu türün başvurduğu gerçekdışı retorik dil de şöyle dursun. Gerçek gündelik yaşamı nispeten ayrıntılarıyla yansıtanlar, aslen İskenderiye edebiyatından örneklerdir. Theokritos'un Adonis Şenliği'ndeki iki kadını anlattığı ya da Herodas'ın, genelev sahibinin davasını konu alan yapıtı bu türe dahildir. Öte yandan şiir formundaki bu iki yapıt dahi gerçekçilik ve sosyolojik altyapı açısından Petronius'un romanından daha delişmendir, dilleri daha güçlü süzülmüştür. Petronius modern bir gerçekçi gibi edebi tutkusunu; rasgele, sıradan, günceli temsil eden bir çevreyi tüm toplumsal altyapısıyla ve hiç yalınlaştırmadan yansıtma, kişileri jargonlarıyla konuşturma çabasının hizmetine koşmuştur. Böylelikle Antik dönem gerçekçiliğinin erişebileceği en üst noktaya varmıştır. Bu tür bir şeyi deneyen ilk ve tek kişi olup olmadığına – örneğin Roma Mimus geleneğinin ona ne kadar malzeme sunduğuna – ilişkin değerlendirmenin yeri burası değil.

Petronius'un Antikçağ gerçekçiliğinin zorladığı sınırları gözler önüne serdiğini saptıyorsak, onun yapıtından hareketle bu gerçekçiliğin eksiklerini ve tercihlerini de ayırt etmemiz gerekiyor: Şölen anlatısı büsbütün komik bir profil sunar. Kahramanlar da metnin tamamındaki bağlantı ögeleri de bilerek ve bütünlük gözetilerek gerek ifadelerde gerek içeriğin işlenişinde amiyane bir üsluba hapsedilmişlerdir. O yüzden de psikolojik ya da sosyolojik anlamda çetrefil, ciddi, dahası trajik güçlükleri hatırlatan ne varsa eserden zorunlu olarak uzak tutulmuştur. Bu unsurların yol açaca-

ğı ağırlık, eserin stilini çökertirdi. XIX. Yüzyıl'ın Balzac, Flaubert, Tolstoy ya da Dostoyevski gibi gerçekçi yazarlarını anımsayalım şöyle bir; yaşlı Grandet (*Eugénie Grandet*) ya da Fyodor Pavloviç Karamazov öylesine karikatürize edilmiş figürler değillerdir, Trimalchio'ya benzemezler; feci bir gerçekliğin ifadesidirler, tam anlamıyla ciddiye alınmaları gerekir, trajik çalkantılardan paçalarını kurtaramazlar; hatta tüm groteskliklerine rağmen bizzat kendileri de trajik kişiliklerdir. Modern edebiyatta karakterleri ya da toplumsal konumları ne olursa olsun tüm kişiler ve yine – ister efsanevi ister siyasi açıdan radikal önemde ister dar kafalı ailevi ortama ilişkin olsun – tüm olaylar temsil sanatınca ciddi, sorunlu ve trajik formda realize edilebilir; kaldı ki edilirler de zaten. Antikçağ'daysa böyle bir yaklaşıma yer yoktur. Aşk temalı ya da pastoral şiirlerde bazı ara formlara rastlanır gerçi ama başat olan stiller ayrılığıdır. İncelememizin ilk bölümünde değinmiştik buna. Sıradan gerçeklikten kesitler, gündelik yaşamın dizinin dibinde olan biten her şey müşkül bir derinleşmeye sapmadan salt komik çizgide kalarak sunulmalıdır. Realizmin sınırlarını daraltır bu da. Realizm sözcüğüne daha keskin bir anlam yüklersek alışılagelmiş meslek ve statülerin (tacirlik, zanaatkârlık, çiftçilik, kölelik), gündelik yaşam platformlarının (evler, atölyeler, dükkanlar, tarlalar), yer etmiş alışkanlıkların (evlilik, çocuk sahibi olma, çalışma, beslenme) hiçbirinin, kısacası toplumun ve yaşam tarzının hiçbir ögesinin yazınsal uğraşta ciddiye alınmadığının altını çizmemiz kaçınılmazdır. Antikçağ gerçekçiliğinde yansıtılan koşullara her defasında dayanak oluşturan toplumsal güçlerin muğlaklığının nedeni de budur. Aksi sadece ciddi ve karmaşık ögeler ekseninde mümkündür. Lakin şahıslar komikliğin mıntıkasını terk etmedikleri için toplumla ilişkileri çoğunlukla, hünerli bir uyum ya da grotesk ve çekilmez bir soyutlanış halini alır. İkinci olasılıkta gerçekçi betimlenen birey, toplum karşısında sürekli haksız konumdadır; toplumsa nasıl oluştuğu ve neleri etkilediği açıklanması gerekmeyen, verili, güncel gelişmelerin perde gerisinde, değişimlere kapalı, durgun bir kurumdur. Sonraki çağlarda her şey daha farklıdır. Antik dönemin gerçekçi yazını açısından toplum, tarihsel olmaktan çok ahlaki bir temadır; dahası ahlakçı anlayış toplumla

değil de aslen bireylerle ilişkilendirilir. Kötü huyların ve taşkınlıkların eleştirisi, kötü huylu ve budala olarak tanımlanan insanların sayısı az değildir ancak sorun bireysel çerçeveye yerleştirilmiştir. Öylelikle de toplum eleştirisi asıl etkenlerin açığa çıkarılmasına hizmet etmez. Petronius'un resmettiği koca düzeneğin ardında, bize ekonomik ve siyasi bağlamda bir şeyleri kavratacak hiçbir şey göze çarpmaz. Yukarıda sözünü ettiğimiz tarihsel devinimse sadece yüzeyde cereyan eder. Petronius, betimlediği şölende ekonomi-politiğe ilişkin bir analize de yer verseydi keşke demiyoruz elbette. Demin andığımız *Eugénie Grandet* romanında, baş karakterin servetini hangi yollardan elde ettiğini anlatırken Devrim'den Restorasyon dönemine dek uzanan Fransa tarihini aksettiren Balzac kadar ileri gitmesi de gerekmiyordu. Dönemin olayları ve koşullarıyla, metodik olması dahi gerekmeyen, kesintisiz ve bilinçli bir bağlantı yeterdi. Modern Petronius'lar, spekülatörleri anlatırken Birinci Dünya Savaşı sonrasının enflasyonunu ya da bilinen diğer kriz dönemlerini işin içine katmışlardır. Tarihsel bir bakıştansa aslen ahlaki kurguya meyilli Thackeray dahi o dönemde, ünlü romanını Napolyon ve Napolyon sonrası dönemin arkaplanıyla ilişkilendirmiştir. Petronius'un yazdıklarında bu yaklaşımdan eser yoktur. Söz gıda fiyatlarına (44), kent koşullarının ayrıntılarına (44, 45 ve muhtelif yerler), şölen konuklarının geçmişlerine ve servetlerinin hikâyesine (57, 75 vd.) geldiğinde herhangi bir yere, zaman dilimine, siyasi-ekonomik duruma gönderme yoktur. İmparatorluk Roması'nın ilk döneminde Güney İtalya'daki bir kentin konu edildiği gayet açıktır, rahatlıkla saptarız bunu. Modern ekonomi tarihçileri bilgileri alıp malzeme olarak kullanabilir. Dahası, o dönemin okurları bizim gördüklerimizden fazlasını görmüşlerdir doğal olarak. Ne var ki Petronius, yapıtının dönemi yansıtıp yansıtmadığıyla ilgilenmemiştir. İşin bu yanını önemseseydi, özgün koşulları ve gelişmeleri, İmparatorluk döneminin ilk yıllarındaki siyasi-ekonomik atmosferle ilintilendirirdi. O sayede okurun gözünde tarihsel bir arkaplan oluşur, bellekse son rötuşları yapardı. Petronius'un demin ele aldığımız perspektivist bakışı, oluşacak tarihsel derinliğin yanında sırf bir yüzey işlevi görürdü. Öylelikle de sahiden – üstelik kıyaslamayla sınırlı kalmaya-

cak – bir tarihsel devinimden söz edilebilirdi. Lakin böyle bir şey Petronius'un tutturmak istediği üslubu zorlardı. Tarihsel "güçler" gibi Petronius'a hitap etmeyen bir tasavvuru dayanak almadan da tüm bunların inşası olanaksızdır üstelik. Anlatının devinimi tüm kıvraklığına rağmen tasvir edilen sahnelerin dışına çıkmaz. Fondaki her şey hareketsizdir, yaşam yerinde sayar. Zamanın tablosunun resmedildiği gözden kaçmaz gerçi, lakin zaman ezelden beri değişmeden kalmıştır âdeta, verili durumu anlatmaya soyunmuş gibidir; cinsel arzularına boyun eğen kölelere servetinin büyük bir bölümünü miras bırakan efendiler, ticarette sağlanabilen devasa kârlar vb. tabloda yerini alır. Zamanın göreceliliği, tarihsellik gibi faktörler aslen ne Petronius'u ne Antik okurlarını ilgilendirmiştir. Bu noktaları teşhis eden ilk bizleriz; çağdaş ekonomi tarihçileri ise çıkarılması gereken sonuçlarla ilgileniyorlar.

İşte bu noktada can alıcı ve çetin bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz ister istemez. Antikçağ literatürü gündelik yaşamı ciddi, çetrefil, tarihsel bir zemine oturtmak yerine; bayağı üslupla, komik ya da en iyi ihtimalle şiirsel, tarihten yoksun, statik formda betimlemiş ve bunun ötesine geçememişse bu, literatürün gerçekçiliğinin, daha çok da tarih bilincinin sınırlarını gösterir. Tarihsel devinimlere yol açan etkenler, özellikle de gündelik yaşamın düşünsel ve ekonomik ahvalinde su yüzüne çıkarlar çünkü. Söz konusu devinimler, ister savaş ister diplomasi alanı ister bir devletin iç meselelerine ilişkin olsun, gündelik yaşamın derinlerindeki değişimlerin yol açtığı şeyler ya da kalıcı sonuçlardır.

Söylediklerimiz doğrultusunda, Antikçağ tarihyazıcılarının elinden çıkmış bir metni masaya yatıralım. Şölen pasajına zamansal anlamda fazla uzak olmayan, devrimci bir alt tabaka hareketini, Augustus'un ölümüyle patlak veren Cermen lejyonerlerin isyanını anlatan, Tacitus'un *Annales*'inin ilk kitabından 16. Bölüm ve devamında şunları okuyoruz:

> *Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simullegiones habebantur, praesidente Iunio*

Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pes simi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quaenam post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paula tim nocturnis conloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus de terri mum quem que congregare. Postremo promptis iam et aliis sedition is ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantern principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam: denis in diem assibus animam et coipus aestimari: hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur: ut singulos denarios mererent, sextus decumus stipendii annus fin em adferret; ne ultra sub vexillis tenerentur, sed isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim ann os penatibus suis reddantur, plus periculo rum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen aput horridas gentes e contuberniis hostem aspice.-Adstrepebat vulgus, divers is incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes....

Panonya lejyonları ayaklandığında Roma'da durum buydu işte. Ayaklanmaya pek öyle bilinmedik sıradışı nedenlerin yol açtığı söylenemez. Tahta yeni birinin çıkmasıyla, isyan fırsatı ve

olası bir iç savaştan nemalanma umudu doğmuştu. Bölgedeki mevsimlik karargâhta bulunan üç lejyonun kumandanı Junius Blaesus, Augustus'un ölüm haberi ve Principatus'un Tiberius tarafından devralınması vesilesiyle, yas ve bayram ilanını gerekçe göstererek, rutin askerlik hizmetlerini tatil etmişti. Böylece birliğin düzeni ve emir komuta zinciri bozulmuş, yükselen çatlak seslerden etkilenmeye başlayan askerler, rahatlığa ve miskinliğe meyledip, disipline ve çalışmaya ayak direr olmuşlardı. Karargâhta Percennius adında, eskiden bir şakşakçı grubunun lideri olan düzenbaz bir asker varmış. Ağzı laf yapan, eski mesleği dolayısıyla da işini bilen, kalabalıkları istediği gibi yönlendirebilecek maharete sahip bir tip. İşte bu Percennius, Augustus'un ölümünden sonra askerlik mesleğinin geleceği ne olacak diye endişelenen acemileri gece yarıları başına toplayıp kışkırtmaya, akşamları ise deneyimli, kafası az buçuk çalışan askerler ortalıktan çekildiğinde, bölükteki it-kopuktan taraftar devşirmeye başlar. Bir süre sonra, isyan yanlılarının sayısı artınca, bir başkomutan edasıyla askerleri toplar, onlara sorular sorar: Ne diye bir avuç yüzbaşıya ve sayısı üçü beşi geçmeyen üst rütbeliye boyun eğiyorlardır ki? Köle midirler? Yeni tahta çıkmış ve henüz yeri sağlam olmayan bir imparatoru aba altından sopa göstererek talepleriyle köşeye sıkıştırmak gibi bir fırsat geçmiştir ellerine. Daha ne bekliyorlardır? Başka ne zaman düzelteceklerdir karargâhtaki koşulları? Otuz-kırk yıl, neredeyse bunayana kadar askerlik yapmaktadırlar, aldıkları onca yarayla bedenlerinin ne hale geldiği de ortadadır üstelik. Ödeklikleri yüzündendir hepsi. Daha ne kadar göz yumacaklardır buna? Terhis olduktan sonra bile rahat yoktur, yedek askerlik bekliyordur hepsini, yaptıkları işin adı değişiyordur o kadar. "Tüm bu çileyi atlatıyoruz da ne oluyor. Kuş uçmaz kervan geçmez yerlere yolluyorlar, bataklıkları ya da sürülmemiş dağlık araziyi tarla diye yutturuyorlar. Peki hizmet sırasında aldığımız ücrete ne demeli?" der. Zaten ağlanacak haldedirler. Bedenlerine ruhlarına reva görülen bedel günlük on As'tır. Giysi, silah ve çadır parası da onlardan kesilmektedir. Angarya işlerden kurtulmak ve kötü muameleye maruz kalmamak için komutanlara yedirdikleri para da cabası. "Mükâfatımız ne", diye sorar. "Dayak yersin, yaralanırsın, kışın donarsın, yazın pişersin; savaşın dehşetini yaşarsın, barışın beyhudeliğini. Çilemiz

hiç bitmez." Tek çare bu askerlik hizmetinin kurallara bağlanmasıdır ona göre. Yevmiyeler en az bir Dinar olmalıdır, hizmet süresi on altı yılla sınırlanmalıdır. Yedek askerlik kalkmalıdır. Karargâhtaki masrafları da karşılanmalıdır. Günde iki Dinar alan ve on altı yılda terhis olan Pretoryan Kohortların atlattığı badireler çok mu fazladır sanki? "Roma'daki muhafızların hakkını teslim etmemek aklımın ucundan geçmez elbette, lakin biz burada uygarlıktan nasibini almamış halklarla iç içeyiz. Bulunduğumuz yerden düşmanı görebiliyoruz resmen", diye söylenir.

Kalabalık hararetle alkışlamış. Herkes şikâyetini dile getirmiş, kimi vücudundaki değnek izlerini, kimi ağarmış saçlarını, çoğu da paralanmış giysisini ve açıkta kalmış bedenini göstermiş.

İlk bakışta bu metinde alt tabakanın somut gündelik meselelerinin, ekonomik nedenlerin, patlak veren isyan sırasında yaşanan süreçlerin ayrıntılı tasvirinin tam bir ciddiyetle kâğıda döküldüğü kanısı uyanıyor. Askerlerin, Percennius'un konuşmasında gündeme gelen şikâyetleri – uzun ve hayli sıkıntılı hizmet dönemi, yetersiz ücret, kötü emeklilik koşulları, yolsuzluklar, başkentteki birliklerin kayırılmasının yarattığı kıskançlık duygusu – modern bir tarihçide dahi pek görülemeyecek bir canlılık ve esneklikle aktarılır. Büyük sanatçıdır Tacitus, el attığı her şey dokunaklı ve canlı bir hal alır. Karşılaştırdığımız modern tarihçi ise meselelere daha kuramsal (ve tahminen daha donuk) yaklaşırdı. Konuya el atışı Percennius'u konuşturmak şeklinde olmazdı; kaydı tutulmuş ücretlendirme ve bakım koşullarının mesafeli-yansız analizini sunar ya da başka bir kaynağa, kendisinin ya da meslektaşlarının çalışmalarındaki benzer bilgilere atıfta bulunurdu. Akabinde taleplerin haklılığını tartışır, konuya ilişkin daha önceki ve sonraki devlet politikalarına bir bakışla yorumunu genişletirdi vb. Tacitus bunların hiçbirine yanaşmamış. Günümüz Antikçağ tarihçileri, kendi bakış açılarına yer açmak istiyorlarsa o dönemin tarihyazıcılarının kendilerine sunduğu malzemeyi elden geçirip düzenlemek, yazıtlarla, kazılardaki bulgularla ve her türden dolaylı belgeyle tamamlamak zorundadırlar. Tacitus, askerlerin, içinde bulundukları reel koşullara ışık tutan şikâyet ve taleplerini yal-

nızca elebaşı Percennius'un ağzından aktarır; söylenenleri sorgulamaya, taleplerin haklı olup olmadığına dair kafa yormaya gerek duymaz. Cumhuriyet Dönemi sonrasında Romalı askerlerin durumlarında ne gibi değişiklikler olmuştur açıklamaz örneğin. Bu konuları bahse değer bulmaz. Görünen o ki okurlarının da bu türden şeylerin eksikliğini duymayacağından emindir. Dahası, elebaşının söylevine yerleştirdiği ve daha sonra hiç değinmediği, isyanın ardında yatan nedenleri, kendi açısından katıksız ahlaki bir bakışla önceden aktararak daha anlatının başında değersizleştirir: Nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Okkalı bir küçümseme yatıyor bu sözlerin altında. Tacitus'a kalırsa ortada sadece arsız bir cüretkârlık ve disiplinsizlik var; görevleri aksatan ara verme kararı olmasaydı böyle şeylerle karşılaşılmazdı (Yahudiler için, ağır aksaklar, o yüzden de bağırıp çağırıyorlar, dermiş firavun). *Novis* sözcüğüne bakıp eski sızlanıp yakınmalarda bir meşruluk görmeye kalkışmak Tacitus'un yapacağı iş değildir. İsyancıların serseriliklerini, ilk akıllarına gelen şeyin itaatsizlik olduğunu vurgulamadan edemez. Kendini general (velut continonabundus) sanan, oyunculuk eğitimi de almış eskinin şakşakçı grubu reisi, elebaşı Percennius, aşağılık herifin tekidir ona göre.

Anlıyoruz ki Tacitus'un, askerlerin şikâyet ve taleplerini nakledişindeki muazzam kıvraklık hiç de bu talepleri anlayışla karşıladığı anlamına gelmiyor. Ondaki güçlü tutucu-aristokrat mantaliteyle açıklamak mümkün bunu elbette. Başkaldıran bir lejyon, Tacitus'a göre yasa tanımaz bir güruhtan başka bir şey değildir. İsyancıların lideri konumundaki art niyetli asker, kamu hukuku kurallarını hiçe saymaktadır. Roma tarihinde devrimlerin gündeme geldiği dönemde dahi en radikal karşıtlar belirledikleri hedefleri devlet memurluğundaki kariyerleriyle birleştirmişlerdir. Ayrıca sözü geçen askeri birliklerin artan nüfuzu – iç savaşta da bir tehdit unsuru haline gelmiş bu güç, daha sonra devletin tüm yapısını altüst etmiştir – Tacitus'u kaygılandırmış olsa gerek. Ne var ki bu açıklama yine de yetersiz. Tacitus, taleplere iyi gözle bakmadığı gibi nesnel anlamda ilgi de duymuyor. Önyargısız bir polemik ve taleplerin haksızlığını gösterecek argümanlar yerine,

itirazları daha baştan matlaştıracak ahlaki bir-iki akıl yürütmeyle yetiniyor (licentia, spes praemiorum, pessimus quisque, inexperti animi). Yaşadığı dönemde, insanların edimlerini çok daha güçlü boyutlarda toplumsal ve tarihsel gelişmeye mal edecek karşıt anlayışlar çıksaydı, meseleleri ister istemez ayrıntılarıyla ele alması gerekecekti. Tıpkı yakın geçmişte koyu muhafazakâr politikacıların, karşıtları sosyalistlerin sorunları ortaya koyuş tarzını dikkate almak, hiç değilse polemik konusu etmek, böylelikle de sıklıkla ayrıntılara yoğunlaşmak zorunda kalışları gibi. Tacitus'unsa işi kolaydı, bu türden zıt yaklaşımlarla karşılaşması söz konusu değildi. Arkaplan süreçlerini, toplumsal ve düşünsel akımların izlediği güzergâhları metodik yaklaşımla ele alan araştırmalara Antikçağ'da rastlanmıyor. Bu gerçeğe yeni zaman tarihçileri, genellikle şöyle bir değinmişlerdir. Norden'ın* *Die Antike Kunstprosa* (*Antikçağ Anlatı Sanatı*) adlı yapıtında şu satırlara rastlıyoruz (II, 647): "... Yaygın, Dünya'yı sarsmış düşünceleri kayda geçirmenin, Antikçağ tarihyazıcılığınca, üstesinden gelmek şöyle dursun, dert dahi edilmediğini akıldan çıkarmamak gerekiyor." Rostovtzeff ise Roma İmparatorluğu'nun toplumsal yapısını ve ekonomisini incelediği yapıtında (Almanca baskı, I, s. 78) "tarihçilerin İmparatorluğun ekonomik yaşamıyla ilgilenmediklerini" belirtir. Rasgele seçilmiş bu iki ifade ilk bakışta birbirleriyle ilgisiz gibi gözükse de içerdikleri yargının kökenini aynı şeyde, Antikçağ'ın olaylara bakış tarzının kendine hasligında aramak gerekir. Bu bakış tarzı etkenleri görmez, kusurlara ve erdemlere, başarılara ve yanılgılara odaklanmıştır; ne zihinsel ne maddi süreçlerde meselenin tarihçesini gözetir; sadece ahlaki kriterle yetinir. Kelimenin tam anlamıyla trajik-çetrefil olanla realizm arasındaki stil farkında kendini gösteren hâkim dünya görüşüyle ilintilidir bu da. İki bakışın dayanağı da tabandaki oluşumların hem değersiz hem başıboş-dizginsiz olduğu algısıyla hareket eden aristokratik ürkekliktir. Temamızın ve bilgimizin sınırlılığının yarattığı handikap nedeniyle, burada odaklandığımız noktalar açısından önemli bir-iki dü-

* Eduard Norden, 1868-1941, Alman filolog ve tarihçi. İki ciltlik önemli yapıtı *MÖ VI. Yüzyıl'dan Rönesans'a dek Antikçağ Anlatı Sanatı*'dır, Leipzig, 1898 –*çn*

şünsel-estetik yorumdan öteye geçmeyelim biz yine de. Sabit değerler şablonuyla çalışan tarihyazıcılığının ahlakçı ve genelde de katı kronolojik işleyiş biçimi, bizim bugün kullandığımız türden bireşimsel-dinamik bir kavram spektrumu yaratamaz. "Endüstri kapitalizmi" ya da "plantasyon ekonomisi" gibi nesnel kriterlerin sentezi olan, öte yandan Rönesans, Aydınlanma, Romantik gibi aynı zamanda belli tarihsel evreleri de tanımlayan, ilk aşamada çağ anlatmakla birlikte, fenomenlerin sentezi diyebileceğimiz – ve bazen esasen niteledikleri çağın dışındaki zaman dilimlerine de uyarlanan – kavramlar, adlarını olayların devinimlerinden alırlar. Bu kavramlarda mercek altına alınan, önce tek tük görülen, derken gittikçe yoğunlaşan tezahürleri, nihayetinde dönüşümleri, kayboluşları ve etkilerinin dinmesi eksenindeki karakteristikleridir. Tüm bu türden terimlerin özelliği – oluşum ve dönüşümlerini, bir anlamda gelişmelerine dair vizyonu barındıracak şekilde – enine boyuna düşünülerek kullanılmış olmalarıdır. Oysa Antikçağ'da, etikte, hatta politikada kavram yaratmalar (aristokrasi, demokrasi vb.) sabitlenmiş, apriorik paradigmalardır. Vico'dan Rostovtzeff'e, tüm yeni zaman araştırmacıları, bu şemaları açıklama ve ardında yatan – her biri yalnızca etraflıca incelendiğinde ve yeniden düzenlendiğinde ortaya çıkarılabilecek – reel, kavrayışımız açısından elle tutulur formlara ulaşma çabasındalar. Rostovtzeff'in kitabının, yukarıdaki alıntıyı kontrol amacıyla açtığım sayfasındaki ilk tümce şöyle: "Bu arada İtalya'daki proleterlerin başka yerlere oranla çokluğu nasıl açıklanmalı, sorusu öne çıkıyor." Böyle bir tümceye, bu türden bir soruya, Antik dönem yazarlarında rastlayamazsınız. Yüzeyin devinimlerini bırakıp kaynağa yönelen ve tarihsel gelişmenin süreçlerinde Antik dönem yazarlarının, sistematik bir bütünlüğe taşımak şöyle dursun, farkına dahi varmadıkları önemli değişimleri arayan sorulardır bunlar. Thukydides'in yapıtına göz attığımızda ise önplandaki vakalara dair ardışık raporlar dışında statik-apriorik-ahlaki içerikli, örneğin insan karakterine ya da yazgısına ilişkin – belli durumlar için geçerli olmakla birlikte esasında genelleme niteliğindeki – akıl yürütmeler buluyoruz bir tek.

Tacitus'un metnine dönelim. Askerlerin talepleri onu pek il-

gilendirmediği ve nesnel bir bakışla bu konuya eğilmeyi düşünmediği halde ne diye Percennius'un konuşmasında bu sıkıntıları hem de böylesine canlı bir tasvirle dile getirmiştir? Salt estetik nedenler rol oynuyor bunda kanımca. Tarihyazıcılığının önemli örneklerinde hatırı sayılır yer tutan, çoğu kurmaca büyük söylevler, süreçlerin renkli dramatizasyonuna (illustratio), bazen de etkin politik ve ahlaki düşüncelerin ortaya konmasına hizmet ederler. Her halükârda tasvir sanatının parlak retorik örnekleri olmaya adaydırlar. Konuşmacı olarak takdim edilenin aklından geçenlerle empati ve yine belli ölçüde bir gerçekçilik sergilemelerine izin varsa da aslen hitabet sanatının öğretildiği okulların meylettiği belli bir üslup geleneğinin ürünüdür her biri. Sözünü ettiğimiz okullarda, tarihi önemdeki şu ya da bu vesileyle birilerinin yaptığı konuşmaların metnini yazmak sevilen alıştırmalardandı. Tacitus bu işin ustasıydı; konuşmaları süslü laflardan ibaret değildi; gerçek anlamda insan halleri ve karakterleriyle doluydu; bu insanlar konuşmacı olarak tasvir ediliyordu. Ama hepsinden önemlisi, diğerleri gibi bunlar da retorik sanatından örneklerdir. Percennius kendi dilinde değil Tacitusça konuşur. Az sözle, dolu dolu, fazlasıyla düzgün, coşkusu eksilmeden. Sözlerinde, ki dolaylı anlatım tercih edilmiştir, isyancı askerlerin ve önderlerinin galeyanı sahiden dalgalanır. Doğrusu Percennius'un işinin ehli bir demagog olduğunu varsaysak bile şu bir gerçek ki devrimcilerin propaganda konuşmaları böylesine özlü, veciz ve sistematik olmaz. Asker jargonundan da eser yoktur üstelik (Bir tek 23. Bölüm'de popüler bir takma ad – Cedo alteram – geçer) 22. Bölüm'deki Vibulenus adlı askerin ağzından çıkanlar için de geçerli bu yargımız. Bir sonraki bölümde yalan olduğu ortaya çıkan sözler, hayli dokunaklı olmalarına karşın, üst düzey bir retorikle bezenmiştir. J. B. Hofmann'ın Latincede argo üzerine yazdığı kitapta da (Heidelberg, 1926, 63) belirttiği gibi çok kullanılan yinelemler (quis fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit) halk ağzında epey aşınmış olsa da okuduklarımız asker dili değil, seçkin bir üslubu yansıtan retorik salınımlardır. İşte bu retorik tarz, Antikçağ tarihyazıcılığının ikinci ayırt edici özelliğidir; ahlakçı anlayışla birlikte, ona güçlü bir doku, duruluk ve dramatik verimlilik bahşetmiştir. Ro-

malılarda buna bir de, üzerinde siyasi ve askeri süreçlerin cereyan ettiği geniş bir platformu kapsayan bütünlüklü kuş bakışı eklenir. Tabloyu; büyük yazarların gerçekçi, deneyime dayanan, akılcı, lakin asla kılı kırk yararak düşünme yollarına sapmayan, insan duyarlığına aşinalıkları tamamlar. Catilina'nın Sallustius ve özellikle de Tiberius'un Tacitus tarafından betimlenmelerinde olduğu gibi karakterlerin kişisel geçmişleriyle açıklanmasına girişildiğine de rastlarız hatta. Ama ötesi yoktur. Ahlakçı tutum ve retoriğin, gerçekliği etkenlerin serpilme süreci olarak kavrayan anlayışla uzlaşması zordur. Antik tarihyazıcılığı ne halkların ne ekonominin ne de düşüncenin tarihini anlatır bize. Bu alanlarda aktarılmış olgulara dayanarak, dolaylı yoldan bir çıkarımda bulunabiliriz ancak. İncelememizin konusunu oluşturan, Petronius'un şölen konuğunu konuşturmasıyla, Tacitus'un, Panonya'daki askerlerin ayaklanışını anlattığı iki metin, devasa farklılıklar göstermekle birlikte, Antikçağ realizminin, böylelikle de Antikçağ tarih bilincinin sınırlarını açık ederler.

Bu sınırların genişletildiği karşıt bir örnek bulmak için modern bir metne el atmam gibi bir şey beklenebilir benden. Petronius ve Tacitus'tan seçtiklerim Yahudi-Hıristiyan geleneğine az çok eşzamanlı örnekler ne de olsa. Petrus'un İnkâr'ının anlatıldığı metni seçiyorum öyleyse. Markos'un versiyonunu tercih ettiğimi ve Sinoptikler arasındaki farkların önemsiz olduğunu vurgulamalıyım bu arada.

İsa'nın tutuklanması üzerine – bu arada onun dışındakilere dokunulmamış, kaçmalarına göz yumulmuştur – Petrus, arada mesafe bırakarak İsa'yı götüren silahlı adamları takip eder ve Başkâhin'in sarayının avlusuna girmeyi başarır. Dışarıdan gelmiş meraklı biri gibi davranır, ateşin başına toplanmış hizmetkârların arasına karışır. Diğerlerinden daha yürekli çıkmıştır. Tutuklanan kişinin en yakın arkadaşlarından olduğu için, tanınma olasılığı, dolayısıyla tehlike büyüktür. Nitekim ateşin başındayken hizmetçi kızlardan biri ona dönüp, İsa'nın adamlarından birisin sen değil mi, dediğinde yalanlayıp ateşin başından uzaklaşmayı dener. Fakat hizmetçi kız muhtemelen onu göz hapsine alıp, peşinden ön avluya dek gelmiştir. Burada etraftakilerin duyacağı şekilde

suçlamasını tekrarlar. Petrus yine inkâr eder, lakin konuştuğu Celile şivesiyle meraklı bakışları üzerine çekmiştir; işler sarpa sarar. Badireyi nasıl atlattığı anlatılmaz. Üçüncü bir inkârla inandırıcılığını artırmış olması ihtimali zayıftır. Belki beklenmedik bir şey oradakilerin dikkatini dağıtmıştır ya da belki tutuklunun devre dışı bırakılması yeterli görülmüş, güçlük çıkarmadıkları müddetçe havarilerine dokunulmaması emredilmiştir.

Hemen ilk bakışta stiller ayrılığı ilkesi diye bir şeyden söz edilemeyeceğini görüyoruz. Derin zorlukların yaşandığı, mekân ve figürler açısından hayli gerçekçi – özellikle de bu figürlerin alt sınıflardan oluşu gözden kaçırılmamalı – sahne bir o kadar trajiktir. Petrus, serseri ve dalavereci olarak gösterilen iki asker – Vibulenus ve Percennius – gibi "illustratio"ya yarayan bir yan figürden çok, tüm meziyetleri ve defolarıyla kelimenin tam anlamıyla insanın trajedisini yansıtan bir portredir. Farklı alanlardan üslupların bu karışımı sanatsal amaçlı değil elbette. Lakin Yahudi-Hıristiyan geleneğine ait metinlerin karakteristiğinde baştan beri temelleri olan bir yöntemdir; Tanrı'nın, toplumsal statüsü en altta bir insanda vücut bulmasıyla, Yeryüzü'nde sıradan alt tabakanın içinde berbat koşullarda geçirdiği dönüşümle ve dünyevi kavramlarla ifade edersek alçaltıcı bir eziyete maruz kalmasıyla iyice göze sokulacak şekilde öne çıkarılmıştır. Haliyle de ilerleyen zamanlarda hızla yayılan bu metinlerin artan nüfuzu, trajik ve yüce olana dair tasavvuru önemli ölçüde etkilemiştir. Petrus – aktardığı ayrıntılar muhtemelen anlatının dayanağını oluşturur – Celile'li bir balıkçıdır, sıradan bir ailenin sıradan eğitimli çocuğudur. Başkâhin'in malikânesinin avlusunda gece yaşanan olaydaki diğer figürler, hizmetçiler ve paralı muhafızlardır. Petrus, içeriksiz, sıradan bir yaşam sürüyorken, o devasa göreve yönlendirilir. İsa'nın tutuklanışına ilişkin tüm diğer gelişmeler gibi onun inisiyatifi de Roma İmparatorluğu'nun tarihsel örgüsünde taşrada bir vaka, tamamen anlamsız yerel bir ayrıntı olmaktan öteye geçemez; yaşananlar, doğrudan dahil olanlar dışında hiç kimse tarafından kayda değer bulunmaz. Oysa Celile gölünde balıkçılık yapan birinin sürdürdüğü hayatla kıyaslandığında ne muazzam bir dönüşümdür; Petrus'un iç dünyasındaki savrulma (bu sözcüğü Harnack,

Petrus'un İsa'yı inkârından söz ederken kullanmıştır) ne devasadır! İşini, yurdunu terk etmiş, pirinin peşinden Kudüs'e gitmiş, onu Mesih olarak tanımış ilk kişidir. Musibete maruz kaldıklarında diğerlerinden daha cesurdu, direnenlerden biriydi, dahası kesin gözüyle baktığı mucize gerçekleşmeyince de bir kez daha İsa'nın peşinden gitmeyi denedi. Ne var ki tüm çabası bir denemeden, yarım gönüllü, kaygılı bir takipten ibaret kaldı. Mesih'in düşmanlarını alt edeceği, mucizenin bir şekilde gerçekleşeceği umudunun yarattığı sersemlik yol açmıştır buna belki kimbilir. Takibi yarım gönüllü, korkak, gizli ve daha baştan umarsız bir girişim olduğu için daha sert bir düşüş yaşamıştır; diğerleri hiç olmazsa İsa'yı açıkça inkâr etmek zorunda kalmamışlardır. Petrus gönülden inanmıştı ama inancı sarsılmaz değilmiş demek ki. O güne dek tutkuyla hareket etmiş bir havarinin karşılaşabileceği en feci şey gelmiştir başına. Yaşamını tehlikeye atmıştır. İşte bu dehşet dolu deneyimin yeni bir savrulma yaratmış olması epey akla yatkın. Bu kez diğer uca ve daha şiddetli bir savruluştur bu; umudun tükenmişliğiyle duvara toslayışın yol açtığı çaresizlik ve pişmanlık, idealler uğruna her şeyi göze almaya varmıştır. Hıristiyanlığın yerleşmesine önemli katkısı olmuştur bu tavrın. Petrus, ancak bu deneyimiyle kavrar İsa'nın yeniden gelişinin ve Çile'sinin anlamını.

Bu kökenden bir trajik figür, bu zaafları taşıyan, hem de zaafını azami güce çeviren bir kahraman, bir uçtan bir uca savrulmalar, klasik-Antik literatürün seçkin üslubuyla bağdaşmaz. Ayrıca uyuşmazlığın türü ve yaşandığı yer de klasik Antik çerçevenin tamamen dışında kalır. Yüzeysel bir bakışla yaklaşırsak olan biteni kolluk kuvvetlerinin bir operasyonu ve sonuçları olarak niteleyebiliriz. Her şey toplumdaki sıradan insanlar arasında cereyan etmektedir. Bu tür temaları Antik sanat en fazla komedyaya ya da kaba güldürüye layık görmüştür. Peki incelediğimiz metin neden böyle değildir, neden ciddi ve esaslı bir ilgi uyandırarak kendine çeker? Çünkü Antikçağ şiirinde de Antikçağ tarihyazıcılığında da görülmeyen bir şeyi işlemekte; çağın yaşamındaki gündelik akışın orta yerinde sıradan halkın düzeyine inen bir tinsel akımın oluşumunu tema etmektedir. Böylelikle gündelik yaşam tüm oylumuy-

la, Antikçağ edebiyatında hiçbir zaman çıkarılmadığı basamağa erişmektedir. Tanık olduğumuz şey, "yeni bir yüreğin ve yeni bir ruhun" uyanışıdır. Söylenenler, yalnızca Petrus'un İsa'yı inkârına değil, Yeni Ahit'te anlatılan tüm süreçlere ilişkindir. İçeriklerinde hep aynı sorun, hep aynı çatışma vardır. Aslen her insana hitap eden, öylelikle ucu açık ve sonsuz bir çatışmadır bu, öyle ki insanoğlunun yaşamı her yanıyla devingenleşir. Greko-Romen uygarlık geleneğinde, yazgı ve tutkuyla şekillenen çaresizlikler, hemen daima doğrudan bireyi, sadece mağduru ilgilendirdiğinden, salt genel bağlamdan yola çıkarak – ne de olsa insanız, dolayısıyla yazgının ve tutkuların boyunduruğundayız – "korku ve merhamet" duyarız. Yeni Ahit'te ise gerek Petrus gerek diğer figürler sıradan bir alt tabaka hareketinin ekseninde yer alırlar. Başta neredeyse alt tabakayla sınırlı oluşum, yavaş yavaş çıkar tarih sahnesine (*Elçilerin İşleri* başlangıç sayılabilir), bu arada daha o ilk evrelerde bile ataktır, doğrudan herkese hitap etme iddiasındadır, kişisel çekişmeleri soğurmayı misyon edinmiştir. Bir yanıyla büsbütün reel, olağan, mekânı, zamanı ve koşulları ayırt edilebilen, diğer yanıyla esasları devingen, dönüşümü netlikle gözlenebilen, yenilenen bir dünyadır şekillenen. Olağan yaşamın orta yerindeki güncel gelişmeler, Yeni Ahit'i kaleme alanlar açısından Dünya çapında devrimci bir değişimin göstergesidir. İlerleyen zamanda herkesin bu kanıyı paylaştığını biliyoruz. İsa'nın öğretisinin, karakterinin ve yazgısının çeşitli kişilikler üzerinde yarattığı etkinin sıkça betimlenmesi hareketin tarihsel güç niteliğini açıkça ortaya koyuyor. İnisiyatifin neyi hedeflediği (tabiatı itibarıyla içeriğini sınıflandırmak ve açıklamak kolay değildir) o sıralar henüz kavranamamış ve ifade edilememişse de halk arasındaki etkin çalışmaları, gelgitleri çok sayıda örnekle anlatılır. Tek bir temayı böylesine ayrıntılı ele almak Yunan ya da Romalı yazarların yapacağı şey değildir, akıllarının ucundan dahi geçmez; onlar, bir halk hareketini en fazla, Atinalıların, Sicilya'ya yapılması planlanan bir keşif gezisine yaklaşımlarını aktaran Thukydides gibi, belli somut bir olay çerçevesinde alınan tavır kategorisinde resmederler. Temelde onaylama, duraksama, reddediş ya da örneğin kargaşa gibi nitelemelere başvurulduğunu görüyoruz; bir bakıma yukarıdan bakan

bir seyirci gözüyle değerlendirmeden söz edilebilir. Ama halktan bunca insanın dahil olduğu bir dizi reaksiyonun ana tema olarak işlenmesi görülmüş şey değildir. İncil'lerin ve *Elçilerin İşleri*'nin içeriğinde önemli yer tutan ve Paulus'un mektuplarında da çokça yankısını bulan şey, açıkça bir alt tabaka hareketinin oluşumu, tarihsel güçlerin gelişimidir. Bu anlatılanlarda esasen rasgele insanlar yer alır bu arada. Sözü edilen tarihsel güçlerin etkinliğindeki iniş çıkışlar, gelişigüzel çok sayıda insanın şahsında somutlaştırılabilir ancak. Gelişigüzel insan sözleriyle anlatılmak istenen, anlatıdaki rollerini tesadüfen, tarihsel önemdeki akım tarafından sarsılmışlıklarına ve o nedenle de meseleye ilişkin şöyle ya da böyle bir tavır almak zorunda kalmışlıklarına borçlu olan, her türden statüden, meslekten, yaşam koşullarından bireylerdir. Antikçağ'ın üslup geleneği kendiliğinden rafa kalkmıştır, çünkü gelişmelerle bağlantısı olan insanların halleri yalnızca had safhada bir ciddiyetle betimlenebilir. Rasgele bir balıkçı, tahsildar ya da varlıklı yeniyetme, herhangi bir hayırsever yahut zinacı, sıradan-gündelik konumlarıyla İsa'nın ortaya çıkışı olgusuyla yüzleştirilir. Şahısların o anki tutumları ister istemez derin bir ciddiyet taşır, çoğunlukla da trajiktir. Gerçekçi parodilerinde, gelişigüzel gündelik yaşam tasvirlerinde komiklikten kaçamayan Antikçağ edebiyatının üslup normu, tarihsel güçleri resmetme tarzıyla uyuşmaz haliyle. Meseleleri somutlaştırmaya eğilimli bu tarz devralındığı takdirde, toplum yaşamının sıradan-gündelik düzeyine alçalmak ve orada keşfedilenleri ciddiye almak gerekir çünkü. Oysa tercih edilen üslup normu, net bir tarihsel güç tanımı gözden çıkarıldığında, hatta o tür bir tanıma hiç ihtiyaç duyulmadığında hayata geçirilebilir ancak. Bu arada İncil'lerde tarihsel güçlerin anlaşılır kılınması, haliyle büsbütün "bilimsellikten uzaktır." Olan bitenin somut yanıyla oyalanılır; deneyimleri sistematik olarak kavramlaştırıp düzenlemek yoktur gündemde. Yine de gerek zaman dilimlerine gerek iç süreçlere ilişkin bazı kategoryal kavramlar oluşmuştur kendiliğinden. Bunlar, Greko-Romen tarihyazıcılığının sınıflandırmalarından çok daha diri, içerikleriyle daha bir dinamiktirler. Yasanın ve günahın; bağışlamanın, inancın ve adaletin vakti diye bölünmüş zamanları örnek verebiliriz. "Aşk", "güç", "ruh" benze-

ri kavramlar da öyledir. 'Gerçek' ya da 'adalet' gibi soyut ve statik kavramlara dahi diyalektik bir hareketlilik gelmiş (Yuh. 14, 6; Romalılara Mektup 3, 21 vd.) baştan sona değişim geçirmişlerdir. İçteki yenilenmeleri ve dönüşümleri konu alan her şey bununla ilişkilidir. Ayrıca günah, ölüm, adalet ve benzeri sözcükler artık salt edim, vaka ve nitelik ifade etmezler, tarihsel mecradaki dönüşümlerin evreleridirler. Şu da var ki bu dönüşümün tarihsel boyuttan ahir zamana ya da her daimliğe, dolayısıyla yukarıya uzanan bir yol izlediğini; bilimin yarattığı tarihsel gelişmeye ilişkin terimler gibi yatay tarihsellikte takılı kalmadığını – önemli bir farktır bu – unutmamak gerekir. Yine de, Kanonik İnciller'de yazılanların vakaları gözlemleme yöntemine kazandırdığı ne tür bir kinetiklik olursa olsun, işin püf noktası, Antikçağ gözlemcilerinde özellikle durağan haldeki tabanın hareketlenmesidir.

Bu bakış açısında klasik anlamda ahlakçılığın ya da retorik sanatının kendine bir yer bulması olanaksızdır. Petrus'un inkârı türünden süreçler, sırf tek bir insanın duyarlığındaki şiddetli savrulmalar nedeniyle dahi, durağan kategorilerin dışına çıkmayan bir değerlendirmenin konusu olamaz. Apolojiyi uğraşta değil inançta arayan bir mantalite açısından törebilim baskın konumunu yitirmiştir. Retorik sanatının akıbeti de farklı değildir keza. Yeni Ahit'teki metinler çok etkili bir dilde kaleme alınmışlardır elbette. Eski Ahit'te peygamberlerin ismi ile anılan kitapların ve Mezmurlar'ın etkisi açıkça görülür. Az ya da çok Helenistik kültürden nasibini almış yazarlarda ise Yunan retoriğinin unsurlarına rastlanır. Ne var ki temaları türlerine (genera) göre ayıran, her birine özüne uygun giysi misali üslubunu giydirmeye çalışan bu retoriğin ruhu, metinler üzerinde hâkimiyet kuramamıştır. Çünkü tema bilinen hiçbir sınıflandırmaya uygun değildir. Petrus'un inkârı cinsinden bir vaka, Antik türlerden hiçbirinin şemasına uymaz. Komedya için fazlasıyla ciddi; tragedya için fazlasıyla güncel sıradan; tarihyazımı içinse siyasi içeriğiyle hayli önemsizdir. Dahası, Antikçağ edebiyatının bilmediği dolaysız söylemden oluşan bir yapıya kavuşmuştur. İlk bakışta belki de ikincil diyeceğimiz bir semptomu, kullanılan dolaysız söylem yöntemini ölçüt almakta sakınca yok. Hizmetçi kız "Sen Nazareth'li İsa'nın adamların-

dan biriydin değil mi?" diye sorar. Petrus, "Söylediğini anlamadım, ne kastediyorsun?" karşılığını verir. Bunun üzerine hizmetçi etraftakilere dönerek, "Bu adam o topluluktan biri" der. Petrus'un ikinci kez bunu yalanlaması üzerine diğerleri söze karışır: "Pek tabii onlardan birisin. Celile şivesiyle konuşuyorsun resmen!" – Herhangi bir Antikçağ tarihçisinin bu türden doğrudan konuşmayı kısa, dolaysız bir diyalog için kullandığını sanmıyorum. Az sayıda kişi arasında geçen konuşmalar bu tarihçilerin metinlerinde seyrektir, en fazla biyografik-anekdotik tarihyazıcılığında görülür. Daha çok da ünlü nükteli yanıtları içerir. Bu yanıtlarsa gerçekçi-somut yanlarıyla değil, retorik-ahlaki nitelikleriyle değer kazanmışlardır. Sonraları, XIII. Yüzyıl İtalyan hikâyeciliğinde bel parlare diye adlandırılan şeyin örneği, Kroesus ve Solon'un ünlü anekdotlarıdır. Genel olaraksa Antikçağ tarihyazıcılarında dolaysız söylem, senatodaki ya da halka yahut askerlere yönelik büyük yekpare söylevlerle sınırlıdır – yukarıda Percennius'un konuşması hakkında söylenenleri anımsayalım. Ele aldığımız metindeyse göz göze gelmiş insanların yaşadığı dramatik anlar öylesine doğrudan yansıtılır ki yanında Antik tragedyanın diyalogları (stikomit) bile stilize edilmiş gibi durur. Komedi, hiciv ve diğer yakın türlerle kıyaslamak yerinde olur mu bilemiyorum. Hatta bu saydıklarımızda dahi benzer bir dolaysızlık bulunabileceği kuşkulu. İnciller'de yer alan bazı tartışmalarsa yüz yüzedir. Bu semptom, yani canlı bir diyalogda dolaysız konuşmaların kullanılması, Antikçağ retorik sanatıyla kıyaslandığında, İnciller'in nereye oturtulacağı konusunda – işimize yarayacak – yeterince ipucu sunuyor. Sıkça analizlere konu olmuş (demin söz ettiğimiz Norden'ın *Antikçağ Anlatı Sanatı* kitabına dikkat çekmek isterim) bu sorunu daha ayrıntılı ele almama gerek yok o halde.

Velhasıl Antik yazınla ilk İsevi metinler arasındaki üslup farkları, başka bir perspektifle bambaşka insanlar için yazılmış olmalarına dayanır. Petronius ve Tacitus'un, çizgileri farklı, bakış açıları aynıdır, yani yukarıdan bakarlar. Tacitus bir dizi olayı ve uğraşı kuş bakışı kâğıda döker; düzenleme ve yorumların üst zümreden ve iyi eğitimli birinin elinden çıktığı hissedilir; yavanlığa ve soyutluğa kapılmaması, dehasıyla, her şeyden önce de Antikçağ'ın eşsiz

haz ve estetik kültürüyle açıklanabilir. Lakin hitap ettiği, kendi mantalitesindeki çevre bu haz ve estetiğin, köklü geleneğin belirlediği beğeni anlayışının dışına çıkmasını istemiyordu – bu arada Tacitus'ta bu gustonun bir nebze dönüştüğü ise gözden kaçmaz. Daha sonra değineceğimiz, kasvetli ürkütücü olanın görünür kılınması yönündedir bu değişim. Petronius da resmettiği dünyaya tepeden bakar. Kitabı üst düzey bir kültür ürünüdür; dahası aynı düzeyde toplumsal ve edebi birikime sahip okurlar bekler. Bu okurlar toplumsal aykırılıkların nüanslarını, dilsel ve estetik bayağılıkları anında ve kendiliğinden ayırt etmelidirler. Temalar ne denli banal ve grotesk de olsa; tasvir, kaba gülünçlük ve çadır tiyatrosu unsurlarını barındırmaz. Şölendeki davetlinin konuşması ya da Trimalchio'yla Fortunata arasındaki kavga sahneleri sığ ve pespaye düşünüşün örnekleri olmalarına rağmen, kesişen motifler öylesine incelikle örülmüş, o denli fazla sayıda sosyolojik ve psikolojik varsayımla bezenmiştir ki sıradan izleyicinin kaldırabileceği nitelikte değildir. Dildeki, alt düzeyde seyreden üslup, geniş bir çevrenin gülebilmesi için değil, meselelere serinkanlı ve tadını çıkararak tepeden bakan, sözü geçen, sanattan anlayan seçkinlerin zevkine hitap eden zarif bir çeşni oluştursun diyedir. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanındaki otel yöneticisi Aimé ve benzeri kişilerin gevezeliklerine benzetilebilir. Her ne kadar modern realist yapıtlarla bu türden kıyaslamalar – modernlerin içeriği sanılanın çok ötesinde ciddi sorunları kapsadığından – tam yerine oturmasa da. Anlayacağınız, Petronius da iyi eğitim görmüş tabaka için ve tepeden bakarak yazmıştır. Hiç kuşkusuz bu tabaka, İmparatorluğun ilk dönemlerinde daha geniş kesimleri kapsıyordu; sonradan iyice küçülmüştür. Buna karşın Petrus'un inkârı anlatısı, hatta neredeyse tüm Yeni Ahit, aslen güncel gelişmeleri dikkate alarak ve herkesin anlayacağı dilde yazılmıştır. Metin ne rasyonel bir yaklaşımla düzenlemeye hizmet eden kuşbakışı içerir ne sanat amaçlıdır. Burada karşımıza çıkan, haz ve estetik ögelerinin bilinçli temsili değildir; o yüzden de nadiren tamamı ortaya konur. Aktarılan olaylara yapışıp kaldıkları, iç dünyaları sarsılmış insanların jestlerinde ve sözlerinde ifadelerini buldukları için vardır tüm bu ögeler, düzenlenmeleri de fazladan

bir çaba gerektirmemiştir. Kasıtlı bir masiflikle özlü anlatımı tercih eden Tacitus dahi insanları iç dünyaları ve dış görünüşleriyle betimler, her bir durumu olduğu gibi resmeder. Markos İncili'nin yazarı ise örneğin Petrus karakterini objektif betimleyebileceği bir bakış açısından yoksundur. Sıradışı olayın girdabındadır; yalnızca İsa'nın ortaya çıkışı ve faaliyetleri çerçevesinde önem taşıyanı dikkate alır ve beyan eder. Verdiğimiz örnekte vakanın nasıl sonuçlandığını, yani Petrus'un paçayı nasıl kurtardığını açıklamak aklının ucundan dahi geçmez. Tacitus tarihsel süreçleri, Petronius ise belli bir toplumsal sınıfı, bizlere belli bir estetik geleneğin sınırları içinde algısal-somut formda sunma derdindedir. Markos İncili'nin yazarının böyle bir niyeti yoktur, o türden bir gelenekten de habersizdir ayrıca; aktardıkları, onun katkısı olmadan kendi iç devinimleriyle bir bakış açısına dönüşür. Anlatım herkese hitap eder; safını belli etme çağrısı, hatta dayatması herkesedir; söz konusu metni dikkate almama bile başlı başına bir görüş bildirmedir. İlk dönemlerde, yazılanların etkili olmasının önünde pratik engeller vardır gerçi; dil yapısıyla, özel inanç ve yaşam kriterleriyle çağrı, başta yalnızca Yahudiler için düşünülmüş gibidir. Lakin Kudüs eşrafı ve halkın çoğunluğunca kayda değer bulunmaması, hareketi, paganlara yönelik devasa misyona iter; işe bakın ki misyonu başlatan, bir diaspora Yahudisi olan Havari Paulus'tur. Böylece çağrının çok daha geniş bir çevrede alıcı bulması için uyarlanması gündeme gelir. Yahudiliğin özgün kıstaslarıyla yolların ayrılması kaçınılmazdır. Çözüm, Yahudi kültüründe zaten var olan, bu kez bambaşka bir cüretkârlıkla pratiğe geçirilen farklı şekilde yorumlama metodudur. Eski Ahit, bir halkın tarihi ve Yahudiliğin yasası mertebesinden indirilir; bir dizi "figürün" öyküsüne, daha doğrusu İsa'nın gelişini ve buna ilişkin olayları müjdeleyen alt okumalara dönüşür. İlk bölümde bundan kısaca söz ettik. Kutsal metinlerin tüm içeriği bir yorum çerçevesine yerleşir. Genellikle bu çerçeve, okur ya da dinleyicinin dikkatini algılanan süreçten kurtarıp anlama çekecek bir zorlamadır, anlatılan vakaları algılanabilirlik temelinden uzaklaştırır. Süreçlerin somutluğunun sık bir anlam ağında hareketsizleşip soluksuz kalması tehlikesi mevcuttur haliyle. Çoğu vakaya uyarlanabilecek bir örnek vere-

lim. Tanrı'nın uyuyan Âdem'in kaburga kemiğinden ilk kadını, Havva'yı yaratması algısal-somut bir durumu anlatır; bir askerin çarmıha gerili İsa'nın böğrüne mızrak saplayışı, fışkıran kan ve su da keza. Ama bu iki olay yorumlanarak birbiriyle ilişkilendirildiğinde öğretilen şudur: Âdem'in uykusu İsa'nın ölüm uykusunun mecazıdır; Âdem'in böğründeki yaradan nasıl insanoğlunun etten vücuda gelmiş anası Havva doğmuşsa İsa'nın böğründeki yaradan da aynı şekilde yaşayan insanlığın tinsel anası Kilise doğmuştur – kan ve su Hıristiyanlığın kutsama simgeleridir. Algısal süreç, alegorik anlamın altında kalır, kaybolur gider. Okurun, dinleyicinin, hatta güzel sanatlarda seyircinin soğurdukları, duyusal açıdan cılızdır; tüm dikkat aradaki anlam ilişkisine yöneltilmiştir. Greko-Romen gerçekçi anlatımlar, bu metinler kadar ciddi ve çetrefil değillerdir, tarihsel süreç tasavvurları sınırlıdır, buna rağmen algısal temelleri güvencededir; İseviliğin erken dönemlerinin, dahası bir bütün olarak İseviliğin gerçekliğe bakışına sinmiş, görünümle anlam arasındaki çekişmeyi bilmezler.

III

PETRUS VALVOMERES'İN TUTUKLANIŞI

Milattan sonra IV. Yüzyıl'da yaşamış, yüksek rütbeli bir subay ve aynı zamanda tarihyazıcısı olan Ammianus Marcellinus, 350-380 arasındaki gelişmeleri aktardığı eserinin, günümüze ulaşan kısımlarında, (15. Kitabın 7. Bölüm'ünde) Roma'da alt tabakanın ayaklanışını anlatır. Metin şöyle:

Dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati judicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura benevolus, licet autoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatior ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensura proprium pignus, terribili impetu praefectum incessebat ut timidum: sed ille stabilis et erectus, immissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente uno nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixius ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione prist ina saevientem: difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens ita que vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acribus oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpessusque multa dici probrosa, agnitum quendam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomen-

to; eumque, cum esse sono respondis set objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vinctis suspendi praecepit. Quo vi so sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum ejiceretur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus.

Az rastlanan barok bir üslupla yazılmış orijinale sadık kalmaya çalışarak aktarayım:

Bu akbaba sürüsü, tüm toplumu felakete sürükleyecek tezgâhlar peşindeyken ebedi kentin valisi Leontius, görmüş geçirmiş bir yargıcın özelliklerini sergiler; sorgulamada hızlı, hüküm verirken adildir, dostane mizaca sahiptir; kimilerine göre otoritesinin sarsılmaması için kimseye göz açtırmaz; şehvet düşkünlüğü de bilinir bu arada. Kendisine karşı başlayan protestoları tetikleyen ilk neden sözünü etmeye değmeyecek kadar banaldi doğrusu. Valinin emriyle tutuklanan yarışçı Philocomus, kentin bütün ayaktakımını arkasında bulur; sanırsınız paha biçilmez bir hazinenin savunulması gerekiyordur; kalabalık büyük bir patırtı koparark valinin üzerine yürür, amaçları gözdağı vermektir. Ancak mağrur vali geri adım atmaz, kolluk kuvvetine müdahale emri verir, bazı kişileri tutuklatır, kırbaçlatır ve sürgünle cezalandırır, çatlak sesleri ve itirazları bastırır. Bu olaylardan kısa bir süre sonra ayaktakımı, bu kesimden her zaman beklenebilecek bir galeyanla, bu kez şarap kıtlığını bahane ederek yeniden ayaklanıp, İmparator Marcus'un yaptırdığı şaşaalı anıtsal çeşmenin bulunduğu kalabalık meydana, Septemzodium'a akın ettiğinde, o sırada olanları duyup meydana doğru yola çıkmış olan vali, memurlar ve ordu mensuplarınca, son kargaşanın yarattığı öfkeyi hâlâ yenememiş, tehditkâr ve haddini bilmez topluluğa yaklaşmaması yönünde ısrarla uyarılır. Lakin vali bu tür şeylere pabuç bırakacak biri değildir, zerre taviz vermez, bunun üzerine refakat edenlerin bir kısmı onu yalnız bırakır, vali ciddi bir tehlikeyle burun burunadır oysa. Gözleri çakmak çakmak,

arabasının üzerinde kendinden emin, etrafını saranların hainçe bakışlarını süzer, topluluk hırsından kudurmak üzeredir. Duyduğu küfürlere rağmen istifini bozmaz. Derken güçlü, iri yapısıyla kalabalığın içinde herkesten fazla dikkat çeken kızıl saçlı birini görür, tanıyordur bu adamı, ona sen Petrus musun, hani şu Valvomeres lakaplı, diye sorar. Karşıdaki, küstah bir ses tonuyla evet yanıtını verince, vali, isyancıların elebaşısı olduğunu çoktan bildiği bu adamın ellerinin bağlanıp başaşağı asılmasını ve kendisine temiz bir sopa çekilmesini emreder. O ana dek meydanı dolduran yoğun kalabalık, yardakçılarından yardım dilenen o haldeki Valvomeres'i görünce çil yavrusu gibi dağılır; insanlar, kentin dört bir yanına kaçışır. Kışkırtıcı azgın elebaşıya ise kapalı bir infaz odasındaymışçasına basarlar sopayı. Sonra da Piceniа'da bir yere sevk edilir. Orada da rahat durmayıp saygın bir ailenin bakire kızının namusunu kirletmeye kalkışınca başyargıç Patruinus'un kararıyla idam edilir.

Tacitus'un asker ayaklanmasını kayda geçirdiği, bir önceki metin hakkında söylediğimiz bazı şeyler bu paragraf için de geçerli. Hatta yorumumuzu destekleyen noktalar burada daha fazla göze batıyor. Ammianus, ayaklanmanın nedenlerini ve Roma halkının içinde bulunduğu durumu ciddi, nesnel-eleştirel bir yaklaşımla ele alma hususunda Tacitus'un da gerisindedir. Roma'daki avamı huzursuzluk çıkarmaya iten, onun gözünde ahmakça bir arlanmazlıktan başka bir şey değildi. Haklı bile olsa – ki mümkündür, çünkü büyük kentin, yüzyıllarca tüm yönetimlerin kötü muamelesiyle dejenere olmuş, aylaklığa özendirilmiş ahalisinin gerçekten iler tutar yanı kalmamıştı belki de – şunu söylemeden geçemeyiz: Modern bir tarihçi, avamdaki bu çürümenin kökenini araştırıp nedenleri masaya yatırır ya da hiç olmazsa bu meseleye şöyle bir değinirdi. Ammianus'u ise bunların hiçbiri ilgilendirmiyor. Bu tutumuyla Tacitus'u hayli geride bırakır. Tacitus için en azından askerlerin dile getirdiği, komutanlarla mercilerin de görüş bildirdiği taleplerin rasyonel, anlaşılır bir yanı vardı; taraflar arasında pazarlıklar sürer, aralarında makul, hatta insani bir ilişki söz konusudur; 18. Bölüm'ün sonunda Blaesus'un konuşması ya da 41. Bölüm'de Agrippina'nın yola çıkış anı bunlara örnektir. Tacitus,

askerleri ne denli istikrarsız ve hurafelerle aklını bozmuş insanlar olarak resmetse de edep erkân bildikleri, bir onurları olduğu metinde her an hissedilir. Ammianus'un tasvirinde ise yönetimle isyancılar arasında karşılıklı saygıya dayanan insani yaklaşımlar şöyle dursun, ölçülü-akılcı bir bağlantı dahi yoktur. İlişkiler duyusal ve büyüleyicidir, üstelik şiddet içerir. Bir yanda sadece et kemik yığını gözüyle bakılan, sığ ve münasebetsiz, hırpani bir yeniyetme sürüsünden farksız kitle; diğer yanda kararlı, kimsenin gözünün yaşına bakmayan, sertliğe eğilimli, telkinci bir otorite. İçlerinden birinin, sözde hepsinin hak ettiği muameleyi görmesi karşısında, ayaktakımı kuyruğu kısar ve tabanları yağlar. Tacitus gibi Ammianus da bu insanların yaşamına dair herhangi bir bilgi vermez, dahası Tacitus'ta hiç olmazsa Percennius'un konuşması vardır, Ammianus'ta bunu da bulamayız; öznel bir yakınlaşmaya hükmedeceğimiz hiçbir unsur yoktur. Halkı konuşturmaz (Tacitus'taki Cedo alteram gibi sadece bir takma adın, Valvomeres'in sözü geçer), tüm olan biteni retoriğinin asık suratlı ihtişamıyla dekore eder; çoğunluğun anlayacağı dile hiç yanaşmaz. Buna rağmen aktardığımız bölümde vakaya öyle bir form kazandırmıştır ki duyusal izlenim çok güçlüdür, hatta bazı okurlara bu yönüyle rahatsız edici bile gelebilir. Ammianus yaşananları tümüyle jestlere havale etmiştir: Toplanmış masif kitleyle, onları etkisi altına alarak hâkimiyetini kabul ettiren vali karşı karşıyadır. Algısal, jestlere dayanan ögeler – birazdan değineceğimiz tasvirler ve sözcük seçimiyle – baştan itibaren işlenir ve çakmak çakmak gözleriyle bir hayvan terbiyecisini andıran, arabasında oturan Leontius'la, burnundan soluyan ama sonra yelkenleri suya indiren kitlenin karşı karşıya geldiği Septemzodium'daki sahneyle uç noktaya varır. Kargaşa, fırlattığı bakışlarla kargaşayı bastırmayı deneyen ve aniden müdahale eden biri, birkaç sert söz, kurumlanan bir elebaşı, derken kırbaç darbeleri; akabinde ortalık sütlimandır. Kapanışta bir de tecavüz vakası ve bunu izleyen idam servis edilir.

Tacitus'la yapılacak bir kıyas gerek insani gerek ölçülü-akılcı yanların nasıl soluklaştığını buna karşın fantastik ve algıya hitap eden ögelerin nasıl önplana çıktığını gözler önüne serer. Bunaltıcı ve soluk aldırmayan bir şeylerin varlığı, kasvetli atmosfer, İmpa-

ratorluk Dönemi'nin ilk yüzyılının sonundan itibaren belirgindir, Seneca'da bu iyice hissedilir. Tacitus'un kaleme aldığı tarih anlatısının iç karartıcılığına ilişkin de çok yazılıp çizildi. Ammianus'taysa fantastik ve keskin biçimde algılanan 'insani duyguların kısırlaşması'na dek uzanır bu; süreçlerin duyusal berraklığının, insani olanın bu derece felce uğramasından nemalanması pek bir tuhaftır aslında. Tacitus'un anlatısını benzer bir asker ayaklanmasıyla değil de bir alt tabaka protestosuyla karşılaştırmam yadırganacaktır. Lakin dikkate alınabilecek belki de tek bölüm olan, 20. Kitabın başındaki, Iulianus'un Augustus (İmparator) ilan edilmesine yol açan, ordu mensuplarının kazan kaldırışına ilişkin pasaj hiç aklıma yatmadı. Kendiliğinden gelişen bir asker inisiyatifi olmaktan çok bilinçli bir kışkırtma, birliğin içgüdülerini ustaca bu işe alet eden, zamanımızda da örneklerini fazlasıyla gördüğümüz türden bir kitle gösterisi anlatılıyor orada çünkü; işime yaramayacaktı haliyle. O yüzden Roma'daki ayaklanmayı tercih ettim. Yine de o bölümü okurken ilk bakışta saptayabildiğimiz, üslubu ele veren özellikleri, Ammianus'ta her satırda bulmak mümkün. Duyarlı, insani ve akılcı unsurlar hep arkaplanda kalır, büyüleyici ve kasvetli-duyusal olan, betimselliğin ve jestlerin kaskatı kesildiği yanlar öne çıkar. Tacitus'un tarif ettiği Tiberius, kuşkusuz yeterince tatsız, iç karartan bir portredir ama yine de insani duygularını ve değerlerini yitirmemiştir. Ammianus'tan geriye kalansa fantastik, grotesk ama aynı zamanda ürkütücü, patetik ögelerdir sırf. Pragmatik bir uğraşı olan yüksek rütbeli ciddi bir askerin sergilediği deha şaşırtıcı doğrusu. Bu statüde ve bu tür bir yaşam biçimine sahip insanlarda (yaşamının büyük kısmının çetin ve yorucu seferlerde geçtiği aşikâr) böyle bir yetenek gözlemlenebildiğine göre o dönemdeki atmosfer kimbilir ne kadar sıradışıydı! Gallus'un Ölüm Yolculuğu (14, 11), Iulianus'un Naaşının Getirilişi (21, 16) ya da Prokop'un İmparator İlan Edilişi (26, 6) başlıklı bölümlerde şunları okuyabiliyoruz örneğin: "Mezarından çıkıp gelmiş, yarı çürümüş bir cesede benziyordu. Pelerinsiz (imparatora ait pelerin bulunamamıştı), üzerinde altın işlemeli bir tunikle saray hizmetçilerini, belden aşağısıyla da bir oğlan çocuğunu andırıyordu ...; sağ elinde bir mızrak taşıyor, sol eliyle erguvani bir şal sallıyordu

... bir tiyatro perdesindeki yağlı boya resimlerden bir figürün ya da grotesk bir komedide rol alanlardan birinin vücut bulduğu kanısına kapılmak işten bile değil ... uşaklara yaraşır bir dalkavuklukla ona taç giydiren tertipçilere bol servet ve mevki vaat etti önce ... Konuşmacı kürsüsüne çıktığında ve herkes şaşkınlıktan küçük dilini yutmuş halde tekinsiz bir sessizliğe gömüldüğünde, içine çöreklenmiş korku baş gösterdi, sonunun geldiğini düşündü; titremekten uzun süre açamadı ağzını; derken heceleyerek, ölüm döşeğindeki biri gibi konuşmaya başladı: Geldiği soyun kendisine tahta çıkma hakkı verdiğini söyledi..." önplana çıkan yine betimsellik ve jest ögeleridir. Ammianus'un yapıtından tüyler ürpertici, grotesk, pekâlâ gözümüzde canlandırabileceğimiz bir dolu portre derlemek mümkün: Hiç burnunu silmeyen ve yere tükürmeyen, hiç sağına soluna bakmayan, tamquam figmentum hominis İmparator Konstantinus (16, 10 ve 21, 16); Cermenleri bozguna uğratan, keçi sakallı, hep kafasını kaşıyan, dar göğsü geniş gözüksün diye şişinen ve kısacık boyuna rağmen dev adımlarla yürüyen Iulianus (17, 11 ve 21, 14); keyifli gülümsemesi yüzünden hiç eksik olmayan, irikıyımlığı (vasta proceritate et ardua) nedeniyle hem ani tahta çıkışında hem bir sefer sırasında üzerine uyacak bir imparator giysisi bulmanın dert olduğu; seçilişinden kısa süre sonra, 33 yaşında bilinmeyen bir sebepten ölmüş Jovian (25, 10); asık suratlı, melankolik, hep yere bakan ve komplo peşinde koşan, seçkin bir aileden gelen, haksız yere suçlanmış, işsiz güçsüz ayaktakımı içinde uzun süre gizlenmiş, tıpkı Ammianus'un konu ettiği birçok figür gibi paçayı kurtarmak için imparator olmayı tek çare gören ama çevirdiği dolaplara rağmen sonuç alamayan Prokop (26, 6-9); kâtiplikten saray başkâtipliğine yükselmiş, Panonyalı ölü soyucu, haydut, kan içici, bir sırtlanı andıran vahşiliğiyle (efflantem ferino rictu crudelitatem) Leo (28, 1); kariyeri dudak uçuklatan, kâhin ya da "matematikçi", meslekten gammaz, derken bir gurme olup çıkmış, elinin altındaki fahişeler için paraya boğulmuş, karanlık bakışıyla kentte her gittiği yere korku salan, aleni genelev ziyaretleri hiç bitmeyen – sarayın yatak odaları ondan sorulur ne de olsa, cubiculariis officiis praepositus – ülkenin pek muhterem efendisinin otorite ve yetkisiyle daha birçoklarının

canına okuyacağını ilan etmekte sakınca görmeyen, dehşet uyandıran bu sözleriyle bir parça Tacitus'un "Tiberiolus meus"unu anımsatan, *Ann.* 6, 5'te hakkında daha da tiksindirici satırlar okuduğumuz Helidor – aniden öldüğünde tüm saray efradı cenaze törenine katılmaya mecbur edilmiş, başlar açık, ayaklar yalın, önde kavuşturulmuş ellerle hem de (29, 2); kayda değer bir kişilik, aynı zamanda yakışıklı da bir hükümdar, lakin yan bakışı ve çatık kaşlarıyla ünlü, ürkmüş bir ata binmesine yardımcı olurken dikkatsiz davranan bir seyisin sağ elinin kesilmesini emredecek kadar huysuz İmparator Valentinian (30, 9); Gotlarla mücadele eden, yağız tenli, gözünün birine perde inmiş, bombeli göbeği ve çarpık bacaklarıyla İmparator Valens (31, 14). Daha da uzatılabilecek bu portreler listesine, grotesklikte ve nahoşlukta aşağı kalır yanı olmayan olaylarla, örf ve âdetlerin anlatıldığı pasajlar da eklenebilir. Hepsinin zemini ise sözü geçen insanların aralıksız kan dökmeye meraklı ruh halleriyle ölüm korkuları arasında geçen yaşamlarıdır. Grotesklik, sadistlik, dehşet, hurafeler, iktidar hırsı ama bir o kadar da endişe ve gerginliği gizleme telaşı – işte Ammianus'un resmettiği egemen zümrenin dünyası bunlardan ibarettir. Kendine has mizah duygusundan da söz etmeye değer bu arada. Selamlaşmanın parçası olan öpüşmeyi kibirden reddeden seçkinlerin anlatıldığı satırlarda yakalarız bunu örneğin; osculanda capita in modum taurorum minacium obliquantes (ne lütuf ama!) adulatoribus offerunt genua suavianda vel manus, id illis sufficere ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati interrogatum quibus thermis utatur aut aquis, aut ad quam successerit domum (28, 4) – ya da kilise bünyesinde sürdürülen dogmalar zıtlaşmasına ilişkin yorumunda: Bir din adamı güruhu, şu sinod denen buluşmaların birinden ötekine hiç soluk almadan koşturur durur, her biri diğerine dine dair kendi yorumunu dikte etmeye çalışır, bitap düşmekten başka bir şey geçmez ellerine bu arada, ulaşım araçlarını boşuna meşgul etmeleri de cabası (21, 16). Bu mizah anlayışında hep acı bir şeyler, absürdlükler, çoğunlukla grotesk nahoşluklar, barbarca ve zorlama ögeler saklıdır. Kasvetlidir Ammianus'un dünyası. Hurafeler, kana susa-

mışlık, bitkinlik, ölüm korkusu, aman vermeyen ve fantastik denecek kadar esneklikten uzak jestler çokçadır bu dünyada. Denge sağlayan unsursa yine kasvetli, patetik direngenlikten başka bir şey değil: Dış tehditlere maruz, içten çürüyen bir imparatorluğu korumaya yönelik, gün geçtikçe umutları kıran hep çetinceviz bir ödev. Bu tavizsizlik, inisiyatif alan kişilikler içinde en güçlü olanlara kaskatılıktan, gerginlikten oluşan, hiçbir şekilde soluklanma öngörmeyen bir insanüstü özellik bahşeder. Iulianus'un 'morior stando'sunda ifadesini bulur bu örneğin: Ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum munerum cursu moriar stando, contempturus animam, quam mihi febricula eripiet una (24, 17).

Ammianus'ta sıradışı duyusal bir ifade gücü bulunduğunu göstermiş olduğumuzu umuyoruz. Güç anlaşılan ve çevirisi deveye hendek atlatmaktan zor bir Latinceyle yazmasa Antikçağ literatürünün en etkileyici yazarlarından biri olabilirdi. Ama tarzı yine de kesinlikle temsile dayanmıyor, bir anlamda kişilikleri gözümüzün önünde kulağımızın dibinde kendi koşullarından inşa etmiyor, onları esasen kendi doğalarından hareketle düşündürme, hissettirme, konuşturma, davranışa sevketme yoluna başvurmuyor; kendi doğal jargonlarında herhangi bir şey söylemelerine kesinlikle izin vermiyor. Antikçağ tarihçilerinin yeğlediği, yukarıdan gözlemleyen, ahlaki yargılarını eksik etmeyen, seçkin üslup geleneğindendir Ammianus. Bu tarihçiler, bayağı ve komik bulup burun kıvırdıkları gerçekçi temsil sanatını asla bilinçle ve kasten kullanmamışlardır. Göründüğü kadarıyla bu geleneğin özellikle Geç Roma döneminde revaçta olan, Sallustius'ta dahi, ama en çok Tacitus'ta ifadesini bulmuş varyantı, aşırı serinkanlı bir ruh halini yansıtan içerikleriyle, özellikle kasvetli, ahlaki çöküntünün önemli yer tuttuğu temalara meyillidir. Sonra da bu temaları bozulmamış sadelik, saflık ve erdem ideali tasavvuruyla zıtlık oluşturacak şekilde göze sokar. Yapıtlarındaki, eski devirlerin, yaşadığı döneme zıt eylem ve sözlerini ahlaki referans aldığı çoğu pasajda da görüldüğü gibi, Ammianus bariz biçimde o çizgide yer almak ister. Öte yandan sözünü ettiğimiz gelenekte ta en başından içeriğin, üslubun meramına galebe çalma yolunda olduğu hissedilir; Ammianus'ta iyice belirginleşir bu. İçerik, temkinli bir zarafet

peşinde olan üsluba, kendi hâkimiyetini, dolayısıyla uyumu dayatır. Öyle ki sözcük seçimi ve sözdizimi, kasvetli içeriğin ve gerçekliğe uzak seçkin üslup merakının düalizmiyle sıkıştırıldığından, başkalaşır, ahenksizleşir, keskinleşir, yükü taşıyamaz hale gelir. Sözcük seçiminde abartıya kaçılır, tümceler âdeta karikatürize ve iki büklüm olur; zarafetteki ölçü tacize maruz kalır, incelikli temkin iç karartan bir debdebeye dönüşür; anlatım, iradesi dışında, sıkıntıyla esasında bağdaşabilecek olanın ötesinde bir estetik yansıtır; sıkıntı ise kaybolacağına daha da artar, gösterişli, iddialı üslup, aşırı patetik, ürkütücü hale gelir, en ince ayrıntıları yansıtacak kadar taşkınlaşır. İlk belirtileri Sallustius'ta dahi görüyoruz. Tarihçi olmamasına rağmen bu alanda hayli güçlü sayılabilecek Seneca'nınsa bu tarz üzerinde etkisi büyüktür. Lucan'ı da anmadan geçmemeli. Tacitus'ta, aktarılan olayların boğuculuğundan beslenen anlatım tarzının ağırlığı ve iç karartıcılığı, alabildiğine duyusal bakış açısıyla yüklüdür. Dehşet unsurlarını manipülatif bir zorlamayla belirginleştiren bu bakış açısı, kendini sıklıkla belli eder. Şu da var ki bu türden ani yükselişlerin türemesine izin vermeyen üslubun seçkin ve belirgin özlülüğü tarafından hemen kontrol altına alınır (Seianus'un çocuklarının idamı, *Ann.* V, 9, sayısız örnekten biridir).

Ammianus'ta algısal-somut ögeler, seçkin üsluba da sirayet edecek kadar baskındır. Söz konusu olan, bu ögelerin stili popülerleştirmesi ya da pespayeleştirmesi değil, ölçüyü kaçıracak kadar abartılı hale getirmesidir. Kullanılan dil, dehşet verici, kanlı, çirkinleşmiş gerçekliği, parlak sözlerle ve fiyakalı tümce deformasyonlarıyla resmetmeye soyunur. Zarif, sakin, algısal olanı sadece kısaca aktaran, hatta sadece ahlaki bir ima taşıyan sözcükler yerini jestleri önemseyen betimlemeye bırakır. Roma'daki huzursuzlukları anlatan bölümde bir erdem ifadesi olan metanet yerine stabilis, erectus, cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis; "iter non intermisit" yerine recte tetendit; "kırbaçlamak" yerine hem gösterişli değişik ifade hem algısal olan latera exarare kullanılmıştır örneğin. "Pudorem eripere" de aynı etkiyi uyandırır; yine Tacitus accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur (*Ann.* 4, 66) derken buradaki ifade şöyledir: dum has exiti-

orum comminium clades suscitat turba feralis. Tüm bu örnekler (ve yine çok sayıda benzerleri) gösteriyor ki tumturaklı diye nitelediğimiz tarz, sıradışılığa meyletmenin sonucudur ama aynı zamanda duyusal kavrayışta netliğe hizmet eder. Okur aktarılanı tahayyül etmeye zorlanır. Ayrıca insanlarla hayvanların (yılan ve boğa revaçtadır), yine tiyatro ya da ölüler âleminin unsurlarıyla yaşam süreçlerinin paralelliklerine yer verilen bir dizi pasaj var. Hepsinde sözcük seçimindeki titizlik üst düzeydedir, tarihyazıcılığının seçkin üslubundaki bu arayış, tercih edilen ya da aranan ifadeleri algısal olanın seçkin tarz ve genelleme yoluyla farklı söylenişinde bulan ve bunu tasvir hakkını sadece yazara tanıyan (bir yandan da hicvin yahut komedinin daha banal üslubuna bulaşmama meramıyla güncel reel yaşamdan uzak durması gerekmiş) klasik deneyimin tersine, güncel vakaların tasvirine hizmet eder. Öte yandan bu tasvir, aslında temsil niteliğinde değildir, ahlakçı bir bakışla değerlendiren, üst düzey bir üslupla konuşan, temsili yeğleyen gerçekçiliğin banalliklerinden kaçınan, bu arada devamlı göz kamaştırıcı renkleri de kullanan tarihyazıcısı hep işin içindedir. Ammianus'un sözdiziminde de sözcük seçiminde de görülür bu. Her ne kadar bazı seçimler ritmik tümce bitişi merakına ve üsluptaki güçlü Yunanlaşma eğilimine bağlanabilecekse de (Norden, *Antikçağ Anlatı Sanatı*, s. 646 vd.) sadece bizim anlayışımızla layıkıyla yorumlanabilecek epey bir malzeme kalıyor geriye. İsimleri, özellikle de yalın özneleri tümcede konumlandırışında, sıfat ve sıfat-fiillerin apozisyonunu hemen her yerde kullanışında ve istiflenen apozisyonları araya serpiştirdiği sözcüklerle birbirinden ayırma merakıyla Ammianus'un verdiği emek, tüm bölümlerde olağandışı, dikkat çeken ve genellikle de jestlerle dolu bir bakışın telkininde yansımasını bulur. Turba, feralis, Leontius regens, Marcus imperator, praefectus, accerimus concitor gibi öznelerin, urbem aeternam, Philocomum aurigam, multitudinem, vultus, agnitum quendam, eumque gibi nesnelerin altının çizilmesi dikkat çekicidir. Keza apozisyonların – Jespersen* "dışa kaydırmalar" derdi herhalde – ya da benzer formların bolluğu da.

* Otto Jespersen, Danimarkalı dilbilimci, 1860- 1943 –*çn*

Her biri olabildiğince kendi başına vurgulu kılınmıştır. Regens, celer, justissimus, benevolus, ayrıca özel sentaktik bir kostüme büründürülmüş acer ve yine ayrıca vurgulanmış inclinatior ad amandum, hepsi Leontius'u anlatır. Hünerli, titiz bir ayrımla vilissima ve levis, causa ile birleştirilir; plebler aynı ölçüde nüanslar gözetilerek secuta ve defensura proprium pignus'la; ille, stabilis ve erectus'la; multitudinem ilk önce arrogantem'le, sonra da gerek buna aykırı gerek aralarında fark gözetilerek tercih edilmiş minacem ve saevientem'le tamlanır. Derken valiyle ilişkilendirilmiş, "pergens"i devam ettiren, keskin biçimde altı çizilmiş difficilis ad pavorem, insidens vehiculo perpessus'la karşılaşırız. An agnitum quendam'ı tamamlayansa eminentem, vasti corporis, rutili capilli, sonrasında da sublimi, implorante'dir. Petrus Valvomeres adı bile apozisyondur ve aşırı vurguludur. Ut timidum, nec strepente ullo nec obsistente, operis ambitiosi, enixius gibi tasvire yönelik diğer tümce ögeleri de öne çıkarılır. Biraz daha geniş kapsamlı sözcük kümelerine bakıldığında bu izlenim daha da güçlenir. Kuyruğuna apozisyonlar takılmış urbem aeternam Leontius regens'inki düşünülüp taşınılmış bir muhteşemliktir; tıpkı Marcus condidit imperator'da olduğu gibi. Insidens itaque vehiculo şeklindeki tümce başlangıcı gerek tasvir gerek jest açısından dramatik ve devasadır. Contuebatur acribus oculis'in dalgalanıp akan gösterişli nesne tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus'tan önceki antisipasyonu tam bir tasvirdir. Renksiz agnitum quendam'ın ardında uzanan inter alios eminantem, vasti corporis, rutilique capilli de keza. Quo viso sublimi tribuliumque adiumentum nequidquam implorante gibi bir tümceyi – özelliği apozisyonlarla fazla yüklenmiş olmasıdır; birleşiktir ve ikinci halkada allı pullu apozisyonun quo viso ile ilişkisi alışılagelmişin dışındadır – Tacitus kurmazdı herhalde. Nasıl da canlı bir tümce oysa! Petrus'un tepinmesini görüyor, bağırıp çağırmasını hissediyorsunuz.

Sözünü ettiğimiz stil, gerek sözcük seçiminde gerek tümce kuruluşlarında klasik algı açısından abartılı bir akıl doluluk ve taşkınlık sergiler. Uyandırdığı etki bir yandan hayli güçlü diğer yandan eğretidir. Tıpkı yansıttığı gerçeklik gibi deformedir.

Ammianus'un dünyası, yaşamımızı çevreleyen alışılagelmiş ortamın lunapark aynasındaki aksidir sanki. Çoğu kez bir kâbus etkisi yaratır. Bu etkiyi yaratan öyle ihanet, cinayet, işkence, sinsi sataşmalar ve karaçalma gibi şeyler değildir, bunlara hemen her zaman her yerde rastlanır; bir nebze çekilir bir yaşamın mümkün olduğu devirler nadirdir. Ammianus'un dünyasının boğuculuğu daha ziyade bu saydıklarımızı dengeleyecek unsurların yokluğundan kaynaklanır. İnsanlardan her tür kötülük beklenir gerçi, lakin dehşetin daima zıddını yarattığı da bir gerçektir. Dehşetin kol gezdiği çoğu dönemde duygularda muazzam bir canlılığa da tanık olunur. Aşk ve fedakârlık, gözünü daldan budaktan sakınmayan kahramanlar, daha erdemli bir yaşam arayışından vazgeçmeyiş gündemdedir hep. Ammianus'ta bunlardan eser yoktur. İnatçı coşkusuna karşın teslimiyetçi, aynı zamanda kötürüm, sadece duyusal açıdan parlak tarih anlatımıyla hiçbir zaman yüreklere su serpmez, daha iyi bir geleceğe işaret etmez; daha özgür, daha insancıl bir esintinin ferahlığından nasibini almış ne bir figür ne bir vaka vardır. Aynı boyutlarda olmasa da Tacitus'a dek uzanan bir yaklaşımdır bu. Nedenini, Antikçağ kültürünün günden güne içine sürüklendiği umarsız savunmacı ruh halinde aramak gerekiyor galiba. Kendine yeni umutlar, yeni bir yaşam bahşetmekten âciz bu kültürün gücü, en fazla çöküşü durdurabilecek, var olanı koruyabilecek önlemler almaya yetiyordu. Nitekim bu önlemler de gün geçtikçe halsizleşir, daha zor hayata geçirilir oldular. Hepsi bilinen şeyler, o yüzden daha fazla ayrıntıya girmiyorum. Sadece şunu eklemek istiyorum, Hıristiyanlık da Ammianus'a soğuk bakmamıştır sanki. Lakin karanlık geleceksizliği kıracak şeylerin Ammianus'un gözünde pek bir anlamı yoktur.

Ammianus'un tasvir yönteminin, Seneca ve Tacitus'ta ilk işaretlerini gördüğümüz, korkunç algısallığın galebe çaldığı aşırı coşkulu üslubu üst noktaya taşıdığı aşikâr. Klasik Antik dönemin hiç bilmediği, kasvetli, ancak hayli etkileyici bir gerçekçiliktir bu. Retorik sanatının en hünerli türü ile, göz kamaştıran, epey bir deforme olmuş gerçekçiliğin sentezini çok daha önceki tarihleri ve çok daha alt düzeyde üslupları temel alarak analiz etmek mümkün. Norden'ın sözünü ettiğimiz *Antikçağ Anlatı Sanatı* başlıklı

yapıtında nefis bir incelemeyle değindiği Apuleius'u örnek verebiliriz. Milet üslubuyla yazılmış bir roman, bir tarih yapıtından çok farklıdır haliyle. Yine de bütün o gayriciddi, işveli, sıklıkla banalleşen hoppalığına rağmen *Başkalaşımlar*, benzer bir retorik ve realizm sentezi ortaya koymakla kalmaz sadece, – Norden buna işaret etmemiştir nedense – gerçekliğin feci, dehşet verici deformasyonuna da meyleder. Bununla korkunçluk ile groteskliğ arasında gidip gelen başkalaşım ve hayalet öykülerinin bolluğunu kastetmiyorum sırf; bazı başka, örneğin erotik unsurlar da var. Retorik-gerçekçi sanatın tüm çeşnisi devreye sokularak okurda da uyandırılmaya çalışılan şehvet haddinden fazla vurgulanırken, duygusal, insani, içten ögeler hepten eksiktir; dehşet ve sadizm sürekli işin içindedir; şehvet, korkuyla ve dehşetle karışıktır; haliyle absürdlüğe de yeterince yer vardır. Tüm bu ögeler romanın tamamında baskındır. Korku, ihtiras ve saçmalıklarla doludur yapıt. Hepsinin – en azından günümüz okurunda – yarattığı absürdlük izlenimi bu denli güçlü olmasa, metnin belli bazı – örneğin Kafka gibi – modern yazarların, korkunç deforme edilmiş haliyle, fazlasıyla yoğun bir deliliği andıran dünyasını çağrıştırması işten bile değil. *Başkalaşımlar*'dan hiç dikkat çekmeyen bir bölümle ne demek istediğimi açıklığa kavuşturmayı deneyeceğim. Birinci kitabın sonunda (I, 24) yer alan bu bölüm, anlatıcı Lucius'un yabancı (Teselya'da) bir kentteki pazar alışverişini konu alıyor. Aktarıyorum:

... rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatui prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et percontato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinavi. lode me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post ali-- quantum temp oris amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deosculatus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrination is huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum pror-

sus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cup is, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus: At has quisquilias quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens: Et a quo, in quit, istorum nugamenta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aedilitatis imperio voce asperrima increpans: Iam iam, inquit, nee amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et Horem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens: Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena ....

Yatak odasında bulunan eşyamı topladım, niyetim hamama gitmekti. Öncesinde, yiyecek bir şeyler almak için pazara uğradım. Tezgâhlardan birindeki balıklar harikaydı. Fiyat sorup pazarlığa giriştim, satıcı yüz Dinar'dan yirmi Dinar'a kadar indi. Tam pazar yerinden ayrılırken Attika'nın Atinası'ndan okul arkadaşım Pythias'a rastladım. Önce bir duraksadı, beni tanıyınca da sevecen bir tavırla sımsıkı sarılıp öptü: "Lucius, görüşmeyeli ne çok oldu, Clytius Hocamızın yanından ayrıldıktan sonra hiç rastlaşmadık herhalde! Ne arıyorsun buralarda?" "Yarın söylerim" dedim, "ama bu arada ne görüyorum? Tebrik ederim, ortalıkta eli değnekli mübaşirler dolaşıyor, devlet hizmetindesin galiba!" "Pazar zabıtasını yönetiyorum, edil olarak görevdeyim. Alışveriş yapacaksan seve seve yardımcı olurum." Hayır dedim, çünkü akşam pişirmek için yeterince balık almıştım. Lakin Pythias sepetime baktı, balıkları daha iyi görebilmek için alıp şöyle bir salladı ve "Ne kadar verdin bunlara?" diye sordu. "Satıcıyı

yirmi Dinar'a razı etmek kolay olmadı gerçi ama" dememe kalmadı, kolumdan tuttuğu gibi yeniden pazara soktu beni: "Hangi balıkçıdan aldın bu hırdavatı, göster bakayım." Köşede oturan yaşlı, ufak tefek adamcağızı gösterdim. Statüsünün verdiği forsu anında devreye soktu, sert sözlerle adamı azarladı: "Gemi azıya aldınız iyice, benim dostlarıma, esasen hiçbir yabancı konuğa adam gibi muamele etmiyorsunuz. Bu ucuz balıkları bu fiyata satmaya utanmıyor musunuz! Fahiş gıda fiyatlarıyla, Teselya'nın bu güzelim kentini, kimsenin gelmek istemeyeceği bir kaya çölüne çeviriyorsunuz! Yanımıza bırakır mıyım bunu sanıyorsunuz? Benim sözümün geçtiği yerde dolandırıcılara hadleri nasıl bildirilir gösteririm sana!" Sonra da elindeki sepeti yere boşaltıp emrindeki görevlilerden birine balıkları ayağıyla iyice ezmesini söyledi. Gaddarlığı onu tatmin etmiş olmalı ki "Sevgili dostum Lucius, bu ihtiyara gereken dersi verdik sanırım, aklı başına gelmiştir" diye seslendi. Artık gidebilirmişim. Şaşkınlıktan dilim tutulmuş vaziyette hamamın yolunu tuttum. Okul arkadaşımın bu gayretkeş müdahalesi sayesinde hem paramdan hem akşam yemeğimden olmuştum...

Bu öyküye gülüp geçen, esprili ve alaycı bulan okurlar eskiden de vardı, bugün de var kuşkusuz. Ama bana kalırsa sınırlı bir yaklaşım bu. Hakkında başka hiçbir bilgi verilmeyen eski arkadaşın tavrı ya kasıtlı bir nobranlıktır (bu her türlü dayanaktan yoksun bir açıklama elbette) ya da kaçıklıktır – ancak akıl sağlığının bozuk olduğuna dair hiçbir ipucu yoktur. Alışılmış gündelik yaşam vakalarının yarı maskaralık yarı vahametle çarpıtıldığı yolunda bir izlenime kapılmamak mümkün değil. Okul arkadaşı hiç beklenmedik karşılaşmaya sevinmiştir, yardım teklif eder, daha doğrusu yardımını dayatır. Müdahale tarzının sonuçlarını zerrece umursamayıp, Lucius'u hem akşam yemeğinden hem parasından eder. Satıcının cezalandırıldığından söz edilemez, çünkü parayı geri vermesi gerekmemiştir. Ayrıca anladığım kadarıyla pazardaki satıcıların bu olanlardan sonra Lucius'a bir şey satmayacaklarını, hatta intikam alacaklarını düşündüğünden olacak Pythias ona pazarı terk etmesini söyler. Anlatı, tüm saçmalıklara rağmen ustaca tasarlanmıştır; Lucius'u ketenpereye getirmeye ve ona eşek şakası

yapmaya yöneliktir – iyi ama sebep nedir, ne amaçlanmaktadır? Çocukça bir muziplik mi, fenalık mı yoksa kaçıklık mı? Bu arada bu sulu şaka okurun kendisini mağdur ve huzursuz hissetmesinin önüne geçemez. Doğrusu, balıkları resmi bir direktifle pazar yerinin taştan zemininde ezdirme de yeterince nahoş, berbat ve biraz da sadistçe bir fikir!

Keskin tasvirli gerçekçiliğin Ammianus'un seçkin üslubuna sızması ve stiller ayrılığının altını gitgide oyması Hıristiyan yazarlarda da etkisini gösterir. Yahudi-Hıristiyan geleneğinde, daha önce ortaya koyduğumuz gibi seçkin üslupla realizm arasında bir ayrım yoktur. Öte yandan Antik retoriğin Kilise Babaları üzerinde etkisi – ki hayli güçlüdür, özellikle birçok 'kilise babası'nın, iyi eğitimli, felsefe ve retorik dersi almış kişiler olması, bu etkiyi daha da artırmıştır – sözünü ettiğimiz, stiller ayrılığının, dahası ifadede ölçü ve armoninin korunması anlayışının temellerinin iyice sarsıldığı dönemde belirginleşmiştir. Kilise Babaları'nda da gösterişli retorikle gerçekliğin göz kamaştırıcı tasviri sıklıkla iç içe geçmiştir. Özellikle de Hieronymus aşırıya kaçmıştır. Horatius'u ve Iuvenalis'i kat kat aşan, hicve dayalı, karikatürize eden tasvirler çok güçlüdür; en ince ayrıntıları gözeterek ve destursuz bir hayasızlıkla çilekeşliği salık verdiği, yeme-içme, vücut bakımı, daha doğrusu vücudun umursanmaması ve cinsel perhize ilişkin ahkâmın yer aldığı bölümler fazlasıyla öyledir. Tumturaklı üsluptaki itici zevksizliğin nasıl olağanüstü bir canlılığa evrildiğine mektuplardaki (66, 5; *Patrologia Lat.* 22, 641) belki de çok çarpıcı ama kesinlikle istisna olmayan bölüm örnektir. Varlıklı bir evin hanımı, Paulina ölmüştür, dul kalan kocası Pammachius tüm servetini yoksullara bağışlayıp bir manastıra çekilmeye karar verir. Hieronymus'un bu vesileyle yazdığı methiye ve uyarı dolu uzun mektupta şöyle bir paragraf vardır:

Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repellatur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppelectilem virtus insumit. me caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est

clamitans, heres Paulinae, coheres Pammachii est. mum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumenti aqualiculo mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Hic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo. Non mihi si linguae centum sint, ora que centum, Omnia poenarum percurrere nomina possim. (Aen. VI, 625, 627) Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat ....

Bir zamanlar boyunları ve yüzleri süsleyen mücevherler, artık açların karnını doyuruyor. İpekli urbalar, altın işlemeler, yumuşak yün giysilere dönüştü hepsi, gösteriş merakının ifşasına değil soğuktan korunmaya yarıyorlar artık. Bir zamanlar lüksün araçları olan şeyleri artık erdem devraldı. El açan ve seslendiğinde çağrısı yanıtsız kalan kimsesiz kör, Paulina'nın mirasçısı olup, Pammachius'a ortak çıktı. Tüm bedenlerini yerde sürükleyen kötürümler, narin bir genç kızın ellerinin desteğine kavuştular. Normalde nezaket ziyaretinde bulunan konukların girip çıktığı büyük kapıların önü, şimdi yoksullarla dolup taşıyor. Bedeni davul gibi şişmiş olup ölümüyle kucak kucağa yaşayanı mı ararsınız, dilsiz-sedasız, o yüzden yakaracak bir araçtan yoksun ve yakaramadığı için daha bir yakaran gözlerle bakanı mı? Kimi çocukluğundan beri yatalak, sadakası ayağına geliyor (?), kimi hastalıktan (sarılık?) çürümüş haliyle kendi ölümünün bile hakkından gelmiş, "Yüz dilim, yüz ağzım olsa, çektiklerini, tüm o sefillikleri saymaya yetmezdi." İşte bu insan yığınının refakatinde ilerliyor adamımız, onların şahsında İsa'ya bağlılığını gösteriyor, onların pasağında arınıp temizleniyor. Yoksulların saymanı, aç perişanların candidatus'u (aşağı yukarı "sevdalı gönüllü" ve aynı zamanda "beyaz toga giymiş" demektir) cennetin yolunu böyle açıyor. Başka kocalar eşlerinin mezarlarını, menekşeler, güller,

erguvanlarla donatarak, yüreklerindeki acıyı hafifletirken, Pammachius dostumuz, kutsal külün ve hürmete layık kemiklerin üzerine, hayırseverliğin devasını serpiyor...

Bu marazlılar ve dilenciler kortejinin gerek içeriğinin gerek mantalitesinin dayanağı Kutsal Kitap'tır haliyle. Eyüp Kitabı, Yeni Ahit'teki, hastaların tedavisi ve özveri dolu tevazu, bu nahoşlukların takdiminin temelini oluşturur. En erken dönemlerden itibaren, insanın tiksineceği hastalara (Hieronymus bir yerde spirans cadaver, terimini kullanır) gösterilen ihtimam, özellikle de bakım sırasındaki bedensel temas, İsevi tevazunun ve azizliğe adanmışlığın en önemli göstergelerindendi. Ama metnin sarsıcı etkisinde Geç Antik dönemin retorik sanatının rol – kimbilir belki de en önemli rolü – oynadığı da çok açık. Bu hitabet sanatının ihtişamlı tasvirleri hemen baştaki, aşırı lüks ile acınası yoksulluk karşıtlığına dair ifadelerde kendini gösterir. Sözcük seçiminde üslubun en uçlardaki karşıtlıklarıyla caka satılır: 'Ardentes gemmae' karşısında 'egentium ventres' vardır! Yanı sıra sözcük ve kavramların antitez oyununda ('lanarum vestimenta quibus repellatur frigus' 'vestes sericae'ye ya da 'quibus nudetur ambitio'ya karşı, ubi nemo est clamitans – ne hoc quidem habens unde roget etc. – supravivit cadaveri suo – sordibus dealbatur – vb.), fiyakalı sıfatlar ve mecazlar sevdasında, yinelemlerin (hoc, his, horum) duygu yüklü kullanımında da aynı şey görülür. Gerçi Hieronymus'un şatafatlı anlatımının – ardentes gemmae – alazı aşk ateşinden ve coşkudan beslenir – bu yönüyle çağdaşı Ammianus'tan ayrılır – cennete doğru koşan, sevdiğinin külünü yardımseverliğin merhemiyle kutsayan Pammachius'u anlatan son tümceler şahane bir lirik canlılığa sahiptir; marazlıların kortejinden sonra bu canlılığın etkisi katlanır; bahsi geçen çiçekler, mezara serpiştirilmedikleri halde kokularıyla eşlik ederler anlatıya. Harika bir pasajdır; sonraları Barok adını alan şeyin meraklılarını hazza boğar. Ammianus'un kaskatı, içten donmuş görkemi, buradaki satırların eline su dökemez. Lakin Hieronymus'un onu böylesine etkileyici biçimde lirik anlatıya yükselten umudu, zerrece bu dünyayı esas almaz. Propagandası, apaçık çilekeşlik-bakirelik idealine yöneliktir, üreme

karşıtıdır, dünyevi olanın yok olmasını öngörür. Daha o zamanlar baş gösteren direnme çizgisinden, bir nebze de olsa yarı ödünlere çekilmesi zahmetli olur. Hieronymus'un harareti de kasvetlidir. Söylemin resmeden ihtişamıyla, karanlık ve intihara meylettiren ethos arasındaki zıtlık, dehşete bulanışı, yaşamı düşmanca hedef alışı ve deforme edişiyle onda da yine neredeyse katlanılmaz biçimler alır. Zengin tasvirlerinde yansısını bulan çilekeş ve dünya öldüren anlayış, son örnek değildir; İsevi bir gelenek olarak varlığını sürdürür. Yine de Hieronymus'taki kasvet ayrı boyuttadır, çünkü – Geç Barok dönemin sonlarında her yerde, hatta en sıradışı, kendinden geçmiş bir sofuluğa dahi eşlik eden – ferah-dünyevi 'kontra' sesler eksiktir. Çözülen Antik dönemin boğucu, umarsız direnci göründüğü kadarıyla bu tür sesleri artık yaratamamıştır.

Şu da var ki Kilise Babaları'nın bazı metinleri dahi, içinde yaşadıkları çağın gerçekliğiyle, çok daha dramatik didişmeler içeren bambaşka bir ilişki içerisindedirler. Ama aynı zamanda yine bambaşka, Barok yanı daha bir zayıf, aslen klasik geleneğin etkisini taşıyan ifade biçimleri koyarlar ortaya. Bunun göstergesi olarak seçtiğim aşağıdaki metin, Augustinus'un *İtiraflar*'ının altıncı kitabının sekizinci bölümüdür. Bahsi geçen kişi, Augustinus'un gençlik arkadaşı ve öğrencisi Alypius'dur. Hitap edilen kişiyse (tu) tanrıdır.

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem claus is foribus oculorum interdixit animo, ne

in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percuss us est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avert it, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eo rum socius a quibus adductus erato Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam; sed longe postea.

Ailesinin yüceltti̇ği̇ dünyevi kariyere elbette sırtını dönmedi ve Roma'ya hukuk öğrenimi yapmaya gitti. Oradaki, boyutları akıl almaz gladyatör döğüşlerine merak sarışının hikâyesi de bir o kadar akıl almazdır. Bu tür şeyleri tasvip etmeyip tiksindirici bulurken, bir gün yolda, yemekten dönen dostlarına ve okul arkadaşlarına rastlar; itiraz ve ayak diremelerine rağmen koluna girip onu zorla amfitiyatroya götürürler. Tam da o günlerde, vahşetten ve fenalıktan başka bir şey olmayan gladyatör döğüşleri düzenlenmiştir. Yolda arkadaşlarına şunları söyler: "Beni böyle yanınızda sürükleyip orada alıkoysanız da dikkatimi oyunlara verip izlemem mümkün mü sanıyorsunuz? Aklım başka yerlerde olacak; bu gösterilere ve sizlere nasıl tepeden baktığımı göreceksiniz." Bu sözler işi iyice inada bindirmiş, arkadaşları gevşememiş, onun amfitiyatroda zaman geçirmeye dayanıp dayanamayacağını görme hevesleri ağır basmıştır belki de kimbilir. Tiyatroya varıp tribünde yerlerini aldıkları sırada kıyamet kopmuş, kalabalık müthiş bir tezahürata başlamış. Alypius gözlerinin perdesini indirmiş, ruhunu böyle bayağılıklarla ilgilenmekten men

etmiş. Keşke kulaklarını da kapatsaymış! Çünkü bir ara mücadelenin seyri değişince tribünlerden büyük bir uğultu yükselmiş. Ardından Alypius, böylesine berbat şeyleri bile bakışlarıyla alt edebileceğinden ve ciddiye almayacağından gayet emin, merakla gözlerini açmış. O anda ruhunda, arenadaki, görmek istediği bedenin aldığından daha derin bir yara açılmış; uğultuya neden olan gladyatörden çok daha beter hale düşmüş; bağırtı kulağını delmiş, gözünü açmış, halen sağlamlıktan çok cüretkârlıktan güç alan ruhunu deşmenin ve sarsmanın bir yolunu bulmuş. Ruhunun zannettiğinden daha kırılgan olduğunu fark etmiş Alypius, oysa bunu sadece sana olan inancında hissetmesini beklerdik Tanrım. Kan görünce canavarlığın zehrini tatmış birden; başını çevirmemiş, gözünü arenadaki gösteriye dikmiş, vahşeti ciğerlerine çekmiş, hiç ayırdına varmadan caniyane mücadeleyi zevkle izlemeye başlamış; kana bulanmış şevk sarmış her yanını. Derken amfitiyatroya gelmeden önceki halinden eser kalmamış, bambaşka, topluluktan biri olup çıkmış, onu oraya götüren arkadaşlarından bir farkı yokmuş artık. Ne dememi beklersiniz? Seyre dalmış, bağırmış çağırmış, hop oturup hop kalkmış. İçinde, çılgınca bir yeniden gelme dürtüsüyle ayrılmış oradan, onu oraya götüren arkadaşlarıyla değil sırf, tek başına da, hatta peşine başka birilerini de takarak gelmeye karar vermiş. Lakin sen ey Tanrım, güçlü ve merhametli elinle bu adamı oradan çıkardın, kendisine değil sana güvenmesi gerektiğini öğrettin ona. Her ne kadar bu, çok sonraları gerçekleştiyse de.

Dönemin etkin faktörleri sadizm, kan içicilik ve akılcı-etik olana ağır basan fantastik-hedonistik unsurlar, burada da iş başındadır. Ama mücadele vardır, savaşılır, düşman teşhis edilir; düşmanla başa çıkması için ruhun karşıt güçleri seferber edilir. Burada basım, zulmün tüm duyuların üzerine yürüdüğü muazzam kitle manipülasyonunda kendini gösterir; savunma mekanizması gözlere ulaşmayı engellese de o, kulaklarda kendine yol bulur, böylelikle gözleri de açılmaya zorlar. Savunma, henüz en içteki merkeze, derinlerdeki kararlılığa, bilinçli reddetme iradesine güvenmektedir. Ne var ki içteki sağgörü layıkıyla direnemez; hemen alabora olur, o ana dek iradenin zahmetli çabasıyla bastırılan ve

savunmanın hizmetine koşulmuş güçler düşmanın safına geçer. Olan bitenin ne anlama geldiğini sorgulayan bir ruh hali peyda olur. Zevksiz popülerleştirmeye, irrasyonel ve dizginsiz ihtirasa, fantastik güçlerin büyüsüne karşı gerçekçi klasik kültürün elinde bireysel, aristokratik, ölçülü ve rasyonel irade denetimi gibi bir silah vardır. Etik temelli farklı öğretiler, iyi eğitimli, benliğinin bilincinde bir insanın aşırılıktan kaçınacak gücü kendinde bulabileceği, iradesinin ölçüsüzlüğüne geçit vermeyeceği konusunda hemfikirlerdi. Alypius'un daha o zamanlar yakın durduğu Maniçeist öğreti de iyinin ve kötünün bilinmesi üzerine kuruludur. O nedenle pek de dert etmez familiari violentia amfitiyatroya sürüklenmeyi; kapattığı gözlerine ve sağlam iradesine güvenir. Lakin o gurur kaynağı, kendisine has özgüven anında yerle bir olur. Ezilip geçilen şey, gururu, hatta içindeki cevheri darmadağın olan, herhangi bir Alypius'un yanı sıra, Klasik Antik dönemin tüm akılcı-bireyci kültürüdür, Platon'dur, Aristoteles'tir, Epikuros'tur, Stoa'dır. Ateşli tutku, şiddetle estirdiği tek bir fırtınayla hepsini süpürüp atmıştır: Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat. Seçkin, kendine güvenen, özgün tercihleri olan, aşırılığı dışlayan birey, sıradanlaşıp kitleye karışmıştır; bununla kalsa iyi, ona başkalarından daha uzun soluklu ve kararlı biçimde kitlesel manipülasyondan uzak kalma olanağı sağlayan etkenler, o güne dek sınırlarını kendi çizdiği kıvançlı bir yaşam bahşeden enerjiyi, bu kez kitlenin ve onun dürtüsel karakterinin emrine verirler. Kendisi ise ayartılmakla kalmaz, ayartan konumuna geçer. O güne dek katlanamadığı şeyler hoşuna gitmeye başlar; ortak tezahürata katılmakla kalmaz, herkesten önce coşar: non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens. Yavaşça yumuşaması gibi bir olasılık yoktur, bir uçtan bir uca radikal biçimde savrulur. Aşırı tutkulu ateşli bir genç insandan başka türlüsü beklenemezdi zaten. Tam anlamıyla dönüşür. Bu türden bir karşı uca savruluş Hıristiyanlığa özgü bir davranıştır. Tıpkı inkâr anındaki Petrus (ya da aksi örnekte, Şam yolundaki Paulus) gibi, çok yükseklerde gezindiğinden düşüşü daha bir radikal olur. Ayrıca Petrus gibi yeniden ayağa kalkacaktır. Nihai bir yenilgi değildir onunki. Kendine değil de Tanrı'ya güvenmeyi öğrenmişse – ki bu tecrübeye giden

yolda ilk adım uğradığı yenilgidir tam da – düze çıkacaktır. Masalsı mest olmuşlukla mücadelede Hıristiyanlık, Antik dönemin rasyonel, özgün üst düzey eğitiminden farklı silahlara sahiptir. Ne de olsa dipten gelen bir harekettir; gerek kitlesel bir tabandan, gerek dolaysız duyguların derinliğinden güç alır; karşıtını kendi silahlarıyla alt etmeyi bilir. Büyüleyiciliğinin, gaddarlığın büyüleyiciğinden aşağı kalır yanı yoktur; aslen daha güçlüdür, çünkü daha sistematik, daha insancıldır, daha fazla umut vaat eder.

Bu türden bir metin, dönemin gerçekliğine dair çoğu nahoş unsuru yansıtsa da Ammianus'tan ya da Hieronymus'un aktardığımız pasajından farklıdır. Bu metni ilk bakışta diğerlerinden ayıran şey, dramatik ve insani didinmenin sıcaklığıdır. Alypius yaşar ve mücadele eder; onunla kıyaslandığında gerek Ammianus'un figürleri gerek Hieronymus'un metnindeki Pammachius, içleri dışa açılmayan donuk şemalardır. Augustinus'u – aşinası olduğum kadarıyla – yaşadığı dönemin stilinde ayrı bir yere oturtan ayırt edici özellik buradadır. Hissederek yazar, insan yaşamını gözlerimizin önünde cereyan ettiği şekliyle doğrudan aktarır. Genelde pek reddetmediği retorik üslup araçları, tıpkı diğer yazdıklarında olduğu gibi bu metinde de eski klasik Cicero tarzına Ammianus'ta ve Hieronymus'ta gördüğümüzden daha yakındır sanki. Bir hayli dramatik "spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde vb." Catilina karşıtı ikinci konuşmadaki "abiit, excessit, evasit, erupit" kullanımını çağrıştırır. Ayrıca kademe kademe ilerleyişindeki elle tutulur zenginlik ve en sondaki nesnelliğe geçiş Cicero'nun konuşmasından birkaç gömlek üstündür. Diğer sayfalarda, özellikle de metnin ikinci bölümünde üsluba ilişkin bir dizi teşbih, antitez, sözdizimi benzerliği vardır. Retorik yanların, Ammianus ya da Hieronymus'a kıyasla klasik stile daha fazla yaslandığı hissedilir. Öte yandan klasik bir metinle karşı karşıya olmadığımız da ilk bakışta anlaşılacak kadar açıktır. Diksiyonda vurgulu bir renklilik, insancıl ve dramatik yanlar; biçimde ise ağırlıklı olarak parataksslar göze çarpar. Bu özellikler gerek kendi içlerinde gerek karşılıklı etkileşimleriyle klasiklikten uzak bir görünüm sergilerler. Örneğin hipotaktik yöntemle eklenmiş unsurlar içeren nam quodam pugnae casu vb. şeklindeki tümceyi incelediğimizde hem dra-

matik hem parataktik bir devinime vardığını görüyoruz: aperuit oculos, et percussus est vb. Uyandırdığı izlenim, biraz didikleyince Kutsal Kitap'ın belli bazı bölümlerini anımsatıyor; *Vulgata*'ya yansısı da şöyledir: Dixitque Deus: Fiat lux, et facta est lux ya da ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi (Mez. 22, 6) ya da Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare (Çıkış 15, 10) veyahut aperuit Dominus os asinae, et locuta est (Çölde Sayım 22, 28). Bütün bu tümcelerde klasik Latinceden beklenebilecek nedensel ya da zamansal hipotaksların (cum ya da postquam'la olsun, katışıksız ablatifle ya da ortaç tümceleriyle olsun) yerine 'et'li parataksiar geçmiştir. Bunlar söz konusu iki sürecin bütünselliğini zayıflatmaz örneğin, aksine altını çizerek öne çıkarır. Tıpkı Almancada 'gözlerini açtığında... isabet eder' ya da 'gözlerini açtığı esnada... isabet eder' yerine, 'gözlerini açar ve işte o anda... isabet eder' demenin dramatik açıdan daha etkili olması gibi. Tümcelerin vardığı, aperuit oculos, et percesus est şeklindeki en uç noktaya ilişkin bu gözlem, çok daha genel bir olgunun semptomlarından sadece biridir. Görünen o ki Augustinus, klasik periyot cümlesinin tarzını ve retorik unsurlarını kullanmışsa da (*De Doctrina Christiana* adlı yapıtının dördüncü kitabında metni işleyişinden de anlaşılacağı gibi tercihi gayet bilinçlidir); bu yöntemin boyunduruğu altına girmemiştir. Canlı ve sert mizacı, nispeten duygusuz, akılcı, her şeyi yukarıdan düzenleyen klasik, özellikle de Romalılara özgü tarza eklemlenmesine izin vermez. Bir tümce ögesini diğerinin yanına hangi sıklıkta koyduğunu, buraya aldığımız, üstelik dramatik bir gelişmeyi anlatan metnin hemen her yerinde gözlemlemek mümkün: Trahitis et ibi constituitis; adero ac superabo; interdixit, atque utinam obturavisset (genelde de nadir denemeyecek ama burada tam Augustinus'a özgü bir inisiyatif); aperuit, et percussus est, ceciditque; intravit et reseravit; ebibit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriabatur, et non erat iam ille. Klasik stilde mümkün değildir bu; Kutsal Kitap'a özgü parataksiar olduğu su götürmez; keza içeriğin kendi de, yani bir iç sürecin, bir içsel dönüşümün dramatik biçimde yansıtılışı da İsevi bakışa özgüdür. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat. Bu, gerek

form gerek içerik açısından Klasik Antik dönemde tasavvur edilemeyecek, İsevi, daha doğrusu özellikle de 'Augustinusçu' bir tümcedir; çünkü çelişki fenomenini, ruhsal faktörlerin bütünlüğünü, aralarındaki simetrik ve bireşimsel ilişkinin gelgitlerini ve sonuçlarını ondan daha tutkulu araştıran biri çıkmamıştır. Üstelik örneğimizdeki gibi somut vakalarla yetinmemiş, baştan sona kuramsal sorunlarla da ilgilenmiş, onlardan dram yaratmayı bilmiştir; bunun en vurgulu göstergesi Teslis üzerine yazdıklarıdır. Augustinus açısından gelişimin ve kendini gerçekleştirmenin ne denli hassas, aynı zamanda ne denli bariz bir mesele olduğuna dair bir başka örnek isteniyorsa çocukluktan ilk gençliğe geçişi anlatan *Conf.* (*İtiraflar*) I, 8'deki ilk tümcelere bakılmalı. Augustinus'tan önce bu tür bir pasaj düşünülemezdi. Parataksiar, Augustinus'un sürükleyici ve dramatik olanı ifade etmesine yararlar; çoğunlukla da ruhsal süreçlere ilişkindirler. Buna karşın Ammianus ve dönemin diğer yazarlarınca, hatta Hıristiyanlığı temsil eden bazılarınca hedeflenen, dış dünyada olup bitenin zihinsel tasvirine, özellikle de fantastik, patolojik ve sapkın olanın aktarımına hemen hemen hiç rastlanmaz. Buraya aldığımız pasaj bu türden tasvirler için yeterince fırsat sunmasına karşın birkaç güçlü ama beylik söz dışında kastettiğimiz anlamda bir şey içermez.

Yine de bu metinde de içsel, trajik ve çetrefil süreç, dönemin somut gerçekliği çerçevesine yerleştirilmiştir. Farklı üslup alanları arasındaki ayrımlar kalkmıştır. Pagan yazarlarda da gerçekliğin betimlenişinin seçkin stile sızdığını saptamıştık. Yahudi-Hıristiyan geleneğinin bu harmanlanmış (Geç Antik dönemin şatafatlı stiline temas edene dek de bozulmamış) üslubu, Kilise Babaları'nın yapıtlarına ise çok daha arı bir formda nüfuz etmiştir. Hıristiyan öğretisinin asıl odak noktası olan enkarnasyon ve Çile daha önce (s. 57 ve devamında) işaret ettiğimiz gibi, stiller ayrılığı ilkesiyle bağdaşmaz. İsa bir kahraman ve kral olarak değil, en alt toplumsal basamaktan biri olarak ortaya çıkmıştır; ilk çömezleri bir balıkçı ve bir zanaatkârdır; yaşam alanı Filistin'deki küçük bir topluluğun gündelik ortamıdır; diyalogları tahsildarlar, fahişeler, yoksullar, hastalar ve çocuklarladır. Yine de bütün davranışları ve sözleri yüce, derin bir asalet taşır, olan biten diğer her şey-

den daha anlamlıdır. Anlatıdaki üslupta – Antikçağ'daki anlamda – hitabet kültürü ya hiç yoktur ya da cüz'i miktarda vardır; bir "sermo piscatorius" olmasına karşın epey dokunaklıdır ve en üst düzey hitabet-tragedya sanatından daha etkileyicidir. Öykülerin en etkileyici yanıysa çekilen çiledir. Krallar kralı, adi bir suçlu gibi aşağılanır, yüzüne tükürülür, kırbaçlanır, çarmıha gerilir; bu anlatı insanların bilincine hükmettiği sürece stiller ayrılığının estetiğini öldürür; sıradan olanı hiçbir suretle dışlamayan, somut gerçekçi, dolayısıyla çirkin, yakışık almayan, bedensel açıdan aşağılık ögeleri soğuran yeni bir seçkin üslup yaratır. Hani tersinden söylersek, yeni bir tür "sermo humilis" oluşur. Aslen sadece komedi ve hicve uygun ama ait olduğu alanın çok ötesine taşıp derinlere ve yükseklere, yücelere ve ebediliğe sıçrayan amiyane bir üslup. Aradaki bu bağıntıları çok önceden, geçtiğimiz yıllarda ele aldım, bir seferinde (Sacrae Scripturae sermo humilis, Neuphilologische Mitteilungen, Helsinki, 1941, 57) Augustinus'un önemine de işaret etmiştim. Gerek klasik-retorik çizginin gerek Yahudi-Hıristiyan geleneğinin ehli olması itibarıyla Augustinus, bu iki dünyanın tarzlarındaki zıtlığın ayırdına varan belki de ilk kişidir. *De Doctrina Christiana*'da (4, 18) – bir tas soğuk su ayetinden, *Matta* 10, 42, yola çıkarak – üzerine basa basa bu farklılığı dile getirmiştir.

Hıristiyanlıktaki üslup sentezleri, sözünü ettiğimiz erken dönemde pek görülmemişse (Ortaçağ'da daha bir belirgindir) nedeni Kilise Babaları'nın güncel gerçekliğin somut aktarımıyla nadiren ilgilenmiş olmalarıdır. Çünkü ne şairdiler ne romancı; genelde, günceli yakalayan tarihçi yanları da yoktu. Teolojik, özellikle de apolojetik ve polemikçi uğraşları önemsemişlerdir, yazıları da bu uğraşların ürünleridir. Hieronymus ve Augustinus'tan alıntıladığımız, dönem gerçekliğini betimleyen pasajlara sık rastlanmaz. Buna karşın gerçekliği yorumlama, en başta Kutsal Kitap'ı açıklama uğraşı ise yaygındır. Önemli tarihsel bağlantılar, özellikle Roma tarihi de yorumdan nasibini almıştır; amaç Yahudi-Hıristiyan tarih görüşü ile örtüşme sağlamaktır. Bu arada neredeyse istisnasız mecaz metodu benimsenmiştir; buna burada yeterince değindik (s. 28-28, 64-65 vd.); ayrıca bu metodun önemini ve

etkisini başka bir yerde (Figura, Arch. Roman., 22, 436) bir nebze açıklığa kavuşturmayı denemiştim. Mecazi yorum, "iki vaka ya da kişi arasında ilişki kurar; bu vaka ya da kişilerin sadece kendi başlarına değil, diğerini de ifade edecek anlama sahip olacağı, yine diğerinin de berikini kapsayacağı ya da hayata geçireceği şekilde bir ilişkidir kurulan. Mecazın iki kutbu zamansal boyutta ayrılmıştır ama somut süreç ya da formlar olarak zaman kavramının içinde yer alırlar, akışın bir parçasıdırlar. Bu akış yaşamın tarihselliğidir ve yalnızca bütünselliğinin anlaşılması, intellectus spiritualis, düşünsel bir edimdir." Pratikte ilk başta her şey Eski Ahit'in yorumu etrafında döner; tek tek epizotlar, Yeni Ahit'teki vakalara dair mecazlar ya da gerçekleşmiş kehanetler şeklinde açıklanır. Sayfa 64 ve devamında bir örnek vermiştim; sözünü ettiğim makaledeyse yorumlanmış bir dolu örnek yer alıyor. Bu türden bir yorum metodu, kolaylıkla görüleceği gibi, Antik tarihyazıcılığına büsbütün yeni ve bilinmeyen bir öge katar. Örneğin İshak'ın kurban edilmesi gibi bir vaka, İsa'nın kendini kurban edişinin habercisi olarak yorumlandığında, yani ilkinde aynı zamanda ikincisi de tebliğ ve vaat edildiğinde ve ikincisi ilkini "tamamlayıp anlamlı kıldığında" – figuram implere bunun ifadesidir – ne nedensel ne zamansal bir ortaklığı bulunan iki olay arasında ilişki kurulmuş olur. Akılcı yaklaşımla yatay süreçte, yatay sözcüğünü zamansal boyutta kullanmaya izin varsa, asla üretilemeyecek, iki vakanın yalnızca ilahi takdirle dikey bağlantısı kurulduğunda oluşturulabilecek bir ilişkidir bu – ne de olsa tarihi bir tek ilahi takdir planlayabilir ve anlaşılmasını sağlayacak anahtarı sunabilir. Olayların zamansal-yatay ve nedensel bağlantıları çözülür; şimdiki zaman ve şimdiki mekân dünyevi bir akışın halkası değil, hem hep var olmuş hem gelecekte gerçekleşecek, bir bakıma Tanrı'nın gözü önünde daimi, ebedi, Yeryüzü'nde olup bitenlerin sonuçlanmamışlığında çoktan tamamlanıp belirlenmiş şeylerdir. Bu tarih konsepti, muazzam bir bütünlük taşır, lakin klasik Antik ruhun tamamen yabancısı olduğu bir şeydir, o ruhu dil yapısına, en azından – dünyevi mekân, zaman ve nedensellik ilişkilerinin önemsizleşmesi ve dikey bir bağıntının, tüm olan bitenlerden soyutlanıp yükselerek Tanrı'da örtüşmesinin belirleyici hale gelmesi

sonucunda gereksizleşmiş – ustaca tasarlanmış, incelikle düzenlenmiş bağlaçlara, sistematize eden zengin sentaktik gereçlere, özenle geliştirilmiş zaman tanımlarına sahip edebi diline varana dek tahrip etmiştir. İki bakış açısının çakıştığı yerde ister istemez bir çatışma ve dengeleme çabası ortaya çıkacaktır. Süreç halkalarını özenle birleştiren, zamansal ve nedensel dizimi gözeten, dünyevi önplanın çerçevesini terk etmeyen bir anlatımın karşısında, kopuk ve çatlak, her aşamada gözünü yukarıdan gelecek yoruma diken bir tarz vardır. Kilise Babaları döneminin Hıristiyan yazarları, Antikçağ'daki anlamda ne denli eğitimli, o çağın kültürüyle ne denli yoğrulmuşlarsa Hıristiyanlığın içeriğine bir form kazandırma çabasına o denli ihtiyaç duymuşlardır. Bir çeviriden ibaret değildi bu form, söz konusu yazarların bakış açısına ve ifade geleneğine uyarlama demekti. Burada da akla yine Augustinus geliyor. *Civitas Dei*'nin büyük bölümü, özellikle de 15'ten 18'e kadar olan, teokrasinin evrendeki gelişmesinin (procursus) konu edildiği kitaplar, figural-dikey* yorumu tarih çerçevesinde birbirini izleyen süreçlerin betimlenmesiyle tamamlama şeklindeki çabayı ortaya koyar. Örnek olarak, Kutsal Kitap'taki bir anlatıyı yorumlayan rasgele bir bölüm, diyelim ki 16, 12 okunabilir. Orada İbrahim'in babası Terah'ın soyundan, yani *Yaratılış* 11, 26'dan söz edilir; bu bölüme Augustinus Kutsal Kitap'ın başka bölümlerini, örneğin Yeşu 24, 2'yi ekler. Bölümün teması Yahudi-Hıristiyan geleneğindendir, yine yorum da Âdem'den itibaren olan bitene delalet eden, İsa'yla birlikte gerçekleşen civitas Dei tarafından belirlenir. Terah-İbrahim dönemi, ilahi senaryonun bir parçası, civitas Dei'nin kesinlik kazanmamış, haberci karakterdeki hazırlayıcı bilgilerinin metaforik ardıllıktaki duraklarından biri olarak yorumlanır ve bu

---

* Hem *Mimesis*'te hem Auerbach'ın başka çalışmalarında önemli yer tutan "figural" yorum, özellikle Ortaçağ Hıristiyan geleneğinde, tarihsel gerçekliği kabul edilen iki kişi ya da olayın (figura), tarihüstü/tarihdışı denebilecek bir bağlamda karşılıklı olarak ilişkiye sokularak, birbirlerini açıklayacak ve birbirlerine anlam verecek şekilde değerlendirilmesidir. Ortaçağ Hıristiyan geleneği buradan hareketle Eski Ahit'teki kişi ve olaylarla, Yeni Ahit'teki kişi ve olaylar arasında "zaman" ve "anlam" bağlamında ilişki kurabilmiştir. *–yhn*

anlamda çok daha eskide kalmış Nuh dönemiyle kıyaslanır. Öte yandan bu çerçeve dahilinde İncil'deki gedikleri kapatma, başka pasajlarla ve kişisel akıl yürütmelerle düzeltme, vakalar arasında kesintisiz bağlantılar kurma ve aslında irrasyonel yorumu sonuna dek zorlayarak akılcı kılacak şekilde düzenleme çabası hiç eksik olmaz. Augustinus'un İncil'deki anlatıya eklediği hemen her şey, tarihsel konstelasyonu akılcı biçimde açıklama ve figural yorumu kesintisiz tarihsel gelişme zinciri tasavvuruyla bağdaştırmaya yöneliktir. Yapıta nüfuz etmiş Antik/Klasik anlayış dilde de, dahası öncelikle dilde görülür. Aceleye getirilmiş, üstelik pek öyle estetik de sayılamayacak (göreli bağlantılar boldur) periyotlardır bunlar gerçi; ama edatların zenginliğinden, inceden inceye detaylandırılmış zamansal, karşılaştırmalı ve düzenleyici hipotakslara, ortaç sistematiğine dek her şey, İncil'den yapılan alıntıdaki parataksların ve bağlantı ögelerindeki fukaralığın tam zıddıdır. Metinle İncil'den alıntılar arasındaki bu karşıtlık, Kilise Babaları'nda sıklıkla, Augustinus'un yazılarınınsa hemen hepsinde görülür. Çünkü İncil'in Latince çevirisi orijinalin parataktik karakterini korumuştur. *Civitas Dei*'den alınmış, bu türden bir pasajda iki dünya arasındaki dilsel ve nesnel çekişme ayırt edilebiliyor. Bu çekişme, Yahudi-Hıristiyan geleneğine geniş anlamda bir rasyonelleşme sağlayabilir ve sentaktik açıdan çekidüzen de verebilirdi belki. Lakin öyle olmadı. Antikçağ anlayışı fazlasıyla yıpranmıştı. En önemli ve en forslu yapıt olan İncil tercümesi, orijinalin parataktik tarzını taklit etmeden yapamazdı. Öylelikle de halk dilinin temayüllerine yanıt vermiştir. Bu arada edebi dil güçten düşmüştü. Ardından da zaten Cermen istilası yaşandı; Cermenler Antikçağ kültürüne temkinli bir saygı ile yaklaşmalarına karşın onun akılcılığını ve sentaktik inceliklerini kavramaktan âcizdiler.

Böylece olayların figüral yorumu meydanı boş buldu ve mutlak egemenliğini ilan etti. Ancak meseleleri, aralarındaki rasyonel, kesintisiz ve dünyevi ilişkiyi görerek değerlendiren bakış açısının yerini dolduramadı. Her olaya rasgele uygulanabilecek yapıdan yoksundu çünkü; her ne kadar tüm olan biteni doğrudan yukarıya havale ederek yorumlama çabaları hiç eksilmediyse de. Bu çabalar ister istemez gelişmelerin çeşitliliğine ve Tanrı iradesinin

gaiplerde oluşu gerçeğine tosladı. Hayatın akışındaki birçok nokta bir şeyleri sınıflandırmayı ve anlamayı sağlayacak kılavuzlardan yoksun kaldı öylece. Özellikle de devlet düşüncesinin en azından siyasi gelişmelere bakışa yön verdiği Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra. Geriye olan biteni seyretme, sabretme ya da güncel vakaları çıkarlara alet etme kaldı bir tek. Kaba malzemenin en ilkel biçimde ele alınışıydı vaka. Hıristiyan dünya görüşü bünyesindeki tohumların (harmanlanmış üslup, oluşum süreçlerinin derinliğini görme) henüz hırpalanmamış bazı kavimlerin de desteğiyle yeşerip güçlenmesi hayli zaman aldı.

IV

SICHARIUS ve CHRAMNESINDUS

Aşağıdaki anlatı, Tours'lu Gregorius'un *Frankların Tarihi* adlı yapıtından alınmıştır. VII, 47 ve IX, 19.

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natal is dominici solemnia apud Montalomagensem vicum cum Austrighysilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitacionem, ut ad do mum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad eclesiam petit, Austrighyselum opperiens. Ille autern hec audiens, adprehenso armorum aparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque conliderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighiselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dorm iebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem ad eos mittern us, ut in

nostra presencia venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio: "Nolite, O viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim eclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, queso, pacifici; et qui malum gessit, stante caritate, conpo nat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait: Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento eclesie redemitur; interim anima viri non pereat." Et hec dicens, optuli argentum eclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patrui requerebat, accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam praficiscitur. Cumque servum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesind us audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spolia tis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tarn Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius conposicionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret-et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur-alia vera medietatem conposiciones Sicharius reddered. Tunc datum ab eclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate conposuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo umquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio term inurn fecit. (9, 19) Bellum vera illud, quod inter cives Toranicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amiciciam patravissed, et in tantum se caritate mutua diligerent, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore

preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur: "Magnas mihi debes referre grates, O dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta composicione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit." Hec ille audiens, amare sus cepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo: "Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare." Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepis stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit ...

O sıralar Tours bölgesinde ağır yerel çatışmalar patlak vermişti. Şöyle ki merhum Johannes'in oğlu Sichar, Manthelan köyünde Austregisil ve köy sakinleriyle Efendimiz'in doğduğu gün şerefine bir kutlama töreni düzenlemiş. Köyün rahibi, uşağını yollayarak bazı kişileri ziyafete davet etmek istemiş. Bunlardan biri kılıcını çekip, gözünü kırpmadan uşağa üst üste darbeler indirmiş; yere yığılan uşak oracıkta can vermiş. Rahibin yakın dostu Sichar, uşağın öldürüldüğünü duyunca silahlarını kuşanmış, kiliseye gitmiş ve Austregisil'i beklemeye koyulmuş. Durumdan haberdar olan Austregisil de silahlanarak Sichar'ın karşısına dikilmiş. Kavga çıkmış, iki taraftan da yaralananlar olmuş. Sichar, rahibin de yardımıyla, diğerleri farkına varmadan, ama bu arada değerli eşyasını, giysilerini ve yaralanan dört hizmetkârını rahibin evinde bırakarak malikânesine kaçmış. Sichar'ın terk ettiği evi Austregisil basmış; uşakları öldürüp altın, gümüş ve giysilere el koymuş. Olan biten sonrasında halk mahkemesi, Austregisil'in cinayetlerden ötürü, yasada öngörülen cezaya çarptırılmasına hükmetmiş, uşakları öldürdüğünde herhangi bir kararı beklemeden Sichar'ın değerli eşyasını gaspetmesi dolayısıyla da yargılamış. Sichar karara uymuş, ancak birkaç gün sonra Austregisil'in, gaspettiği eşyayı saklamaları için oğlu Auno ile kardeşi Eberulf'a teslim ettiğini öğrenmiş, mahkemenin ka-

rarını hiçe sayıp barışı bozmuş, Auidin'i de yanına alarak silahlı adamlarıyla evlerine baskın düzenlemiş. Uykuda yakaladığı babayı, oğlunu, kardeşini, uşakları öldürmüş; mallara ve sürülere el koymuş. Olanları duyduğumuzda çok kederlendik, yörenin yargıcıyla bağlantı kurduk, ulak yollayıp huzurumuza çıkmalarını, meselenin iyice dallanıp budaklanmaması için uyuşmazlığa son verip uzlaşmalarını söyledik. Geldiklerindeyse onlara, toplanmış halk meclisinin önünde çağrı yaptım: "Bu işe bir son verin, yeteri kadar günah işlediniz, bela daha da büyümeden vazgeçin. Bu kavgada kilise, çocuklarını kaybetti, başka kurbanların da verileceği endişesini taşıyoruz. Sakin olmanızı rica ediyorum sizden. Kim haksızlık yaptıysa huzur içinde yaşamanız için kefaretini ödesin, Tanrı'nın merhametine sığınsın. Tanrı buyurur ki barışçıl olanın yeri cennettir, gerçek Hıristiyanlar onlardır. Ayrıca şunu da belirteyim ki suçlu olan, cezayı ödeyemeyecek kadar yoksulsa tutar kilise bütçesinden karşılanacak. Yeter ki kimsenin ruhu eza görmesin." Kilise adına para yardımı teklif ettim anlayacağınız. Babanın, kardeşin ve dayının öcünü almak isteyen Chramnesind tarafı, verilecek tazminatı kabul etmedi. Taraflar çıkıp gittiler. Bunun üzerine Sichar, kralı ziyaret etmeye karar verip yola koyulmuş; karısını da görmek için Poitiers bölgesinden geçecekmiş. Orada işlerini gördürmek için bir de uşak tutmuş. Bir ara elindeki değnekle uşağa vurduğunda, adam belindeki kılıcını çekmiş ve Sichar'ın üstüne yürümeye yeltenmiş. Yere yuvarlanan Sichar'ın yardımına arkadaşları koşmuş; uşağı derdest edip, ellerini ve ayaklarını kesmişler; sonra da darağacına yollamışlar. Bu arada Sichar'ın öldüğü söylentisi ta Tours'a dek ulaşmış. Bunu duyan Chramnesind, yakınlarını ve emrindeki adamları toparlayıp Sichar'ın evini basmış. Malikaneyi yağmalamış, birçok hizmetkârı öldürmüş, ardından Sichar'ınkiyle birlikte avlunun çevresindeki tüm evleri ateşe vermiş, sürüleri ve yükte hafif pahada ağır ne var, ne yok toplayıp götürmüş. Bunun üzerine yargıcın kente huzuruna çağırdığı taraflar gelip ifade vermişler. Yargıçlar daha önce teklif edilen kefaret bedelini kabul etmeyip evleri yakanların, hak ettikleri kan parasının yarısının ödenmemesine – aslında bu yasal değildi, maksat yatışmalarını sağlamaktı – diğer yarısınınsa Sichar tarafından karşılanmasına hükmetmişler. Kilise belirlenen tutarı karşılamış, hükmedilen

tazminat tutarı ödenmiş; taraflar barışmış ve birbirlerine asla dilenmeyeceklerine dair yemin etmişler. Uyuşmazlık son bulmuş.

Nasıl sona erdiğini anlattığımız Tours sakinleri arasındaki düşmanlık, yeniden patlak veren bir sinir harbi ile bir kez daha alevlenmiş. Sichar, akrabalarını öldürdüğü Chramnesind'le sıcak bir dostluk kurmuş; birbirlerini çok sever olmuşlar, yedikleri içtikleri ayrı gitmiyor, hatta bazen birlikte uyuyorlarmış. Chramnesind yine bir gün bir akşam yemeği vermiş ve haliyle Sichar'ı da davet etmiş. Masada birlikte oturmuşlar. Derken şarabı fazla kaçıran Sichar, ileri geri konuşmaya, Chramnesind'i kızdıracak sözler etmeye başlamış. Anlattıklarına göre iyice azıtıp şöyle konuşmuş: "Canım kardeşim, akrabalarını temizlediğim için bana koca bir teşekkür borçlusun. Sayemde kan parası aldın, evin altın gümüş doldu, ihya ettim seni. Yoksa hâlâ sürünüyor olacaktın." Bu söylenenler Chramnesind'in çok zoruna gitmiş, "Ölen yakınlarımın öcünü almazsam adam değilim. Ödlek hatunlardan ne farkım kalacak yoksa," diye geçirmiş içinden. Derhal meşaleleri söndürmüş, kılıcını çekip Sichar'ın kafasına indirmiş. Sichar inleyip yere yığılmış ve can vermiş. Onunla birlikte gelen uşaklarsa kaçmışlar. Chramnesind giysilerini çıkardığı cesedi bahçe çitindeki bir kazığa geçirmiş, sonra da atına binip sarayın yolunu tutmuş...

(Bu çeviri, "Erken Dönem Alman Tarihinden Tarihyazıcıları" adlı yapıtın dokuzuncu cildinden alınmıştır, 2. basım, 1913. Çeviri, süreci anlaşılır kılmaya çalışmış; Gregorius'un yazı stili hakkında ise fikir vermiyor.)

Bu metni okuyan birinde ilk başta kaotik bir hikâyenin hayli bulanık anlatımla aktarıldığı izlenimi uyanıyordur herhalde. İmla karmaşası ve darmadağın çekim eklerinden kafası karışmayacak biri dahi hadisenin ne olduğunu anlamak isterken zorlanacaktır. "O sıralar Tours bölgesinde ağır yerel çatışmalar patlak vermişti. Şöyle ki..." Çatışmaların nedeninden söz edilecek sanıyorsunuz ancak bu 'şöyle ki'ye (*nam*) bağlı bir girizgâh geliyor. Buna göre bir köyde insanlar Noel kutlamaları için toplanmışlardır; köyün rahibi, içlerinden bazılarını içki sofrasına davet amacıyla uşaklar-

dan birini yollar. Oysa huzursuzlukların nedeni bu değildir. Metin, bize konuşma dilinde sık rastladığımız, özellikle de eğitimsizlerde ya da tez canlı yahut özensiz insanlarda görülen, örneğin bu tiplerin şöyle tarif edilebilecek anlatım tarzını çağrıştırıyor: "Dün ofisten geç çıktım. Müdür Bey Schulze, şefe çıkmıştı, x meselesini konuşmuşlar, saat neredeyse beş olmuşken şef geldi dedi ki: Müller Bey, şey ya, hemen bir liste çıkarsanız da Schulze Bey'e tüm dökümanı versek; falan filan." Rahibin davetinin çıkan çatışmayı açıklamaması gibi Schulze'nin şefin yanına çıkması da Müller'in işten geç çıkışının nedenini ortaya koymuyor. Sadece anlatıcının sentaktik açıdan toparlayamadığı çok halkalı bir vakanın birinci aşamasını anlatıyor. Anlatıcı, ilk temel tümcede bildirilen sonuca yol açan şeyi aktarmak niyetindeyken, açıklanması gereken ayrıntıların bolluğuna takılıyor ve dikkati dağılıyor. Ne tek bir periyotta yan tümcelerle oluşacak bir sistematiği organize edebilecek enerjiye ne meselenin ayırdına varıp, düzen sağlayacak bir giriş tümcesiyle ("olay şu şekilde gelişti" gibi örneğin) karışıklığı giderecek öngörüye sahip. Kullanılış şekli itibarıyla *nam* ifadesi bulanık ve yersiz. Benzer bir şekilde kurgulanmış sonraki bir tümcede de keza: *Nam* Sicharius cum post interfectionem etc. Orada da *nam* sözcüğünden hareketle çatışmaların yeniden patlak verme nedeni devreye sokulmaz. Çok aşamalı bir vakanın ilk kısmına el atılır; her iki durumda da karışıklık izlenimi özne değişikliği nedeniyle daha bir güçlenir. Her iki durumda da tümce Sicharius öznesiyle başlar; belli ki Gregorius her ikisinde de Sicharius'u olayın kahramanı olarak düşünmektedir; ama iki tümcede de vakada sırası gelen aşamanın öznesini sonradan araya sokmak zorunda kalır; söz konusu aşamayı tek bir tümceye sığdırmak bir tek onun harcıdır; tümceler gramer canavarı olup çıkarlar. Gerçi bazı yorumcular (Bonnet, *Peregrinatio Aetheriae*'ye dair yorumuyla Löfsted keza) bizlere *nam* ifadesinin vulgar Latincede – zamanında net ve duru olan bir sürü başka ilgeç gibi – asıl ifade gücünden çok şey yitirdiğini, nedensel olmaktan çıktığını, sadece renksiz bir devamlılık ya da geçiş sağladığını öğretmişlerdir. Ama bizim sözünü ettiğimiz Gregorius pasajlarının ikisinde de durum çok farklıdır. Gregorius tam tersine nedensel anlamı hissedip kullanır; lakin çapraşık

ve bulanık bir tarzda yapar bunu. Belki de bu örnekler bize *nam* sözcüğünün bunca lakayt kullanımdan sonra gitgide nedensel ilgeç olma özelliğini yitirdiğini gösteriyordur – metnimizde güçten düşme süreci devam etmektedir, henüz tamamlanmamıştır. İlginç olan, konuşma dilinde belki de her an yansısını bulan süreçlerin burada Tours'lu Gregorius gibi, seçkin bir aileden gelen, yaşadığı dönemde ve ülkede önemli bir kişilik sayılan birinin yazı diline nüfuz etmiş olmasıdır.

Devam edelim. Daveti ileten uşak "davet edilenlerden biri tarafından" öldürülür. Peki neden? Neden belirtilmez. Katilin Austrighiselus ya da onun ekibinden biri olması gerektiğini Sicharius'un ondan intikam almak istemesinden anlarız; bu da belirtilmemiştir. Keza kavgaların mekânı olan farklı binaların – kilise, rahibin evi – damdan düşer gibi devreye sokulması ve "inter clericos ereptus" sözcükleri olaylara dair çok karmaşık bir görüntü sunar; bağ kuran açıklamalar eksiktir. Buna karşın bazı şeyler gereğinden fazla ayrıntılıdır. Gregorius neden kısaca, davetlilerden biri uşağı öldürdü, demeyip şöyle bir ifadeyi seçmiştir bilinmez: ... extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuus est – vakanın aslında sadece sonucu önemli bu aşamasını böylesine ayrıntılı ele alır; gerekçesini ise aktarmaz. Oysa bu, uşağın ölmeden önce yere yığıldığının belirtilmesinden daha önemlidir. Bir sonraki tümcede okurun bağlamı gözden yitireceği endişesiyle "quod scilicet puer eius fuerit interfectus" şeklinde bir ek yapmaya gerek duyar. İyi ama ancak kıt kavrayışlı bir okur bağlamı unutmuş olabilir! Buna karşın aynı okura, "Austrighiselum opperiens"le haddinden fazla parçaları birleştirme yetisi atfeder; çünkü Austrighiselus'un şöyle ya da böyle, cinayetle bir ilgisinin bulunduğunu iletmeyi ıskalamıştır. Dahası kutlama yapan tüm topluluğun o an aynı mekânı paylaşmadığı atlanmıştır resmen – akla yatkın olan herkesin bir arada olduğu varsayımıdır aslında. Anlatı benzer şekilde sürer gider. İlk duruşmadan söz eden tümce (dehinc cum in iudicio...) belirleyici hiçbir yüklem içermez. Sonrasındaki tümce üst üste istiflenmiş, gramer açısından tamamen sistemsiz ortaç yapılarıyla tam bir azmandır: Inito placito, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione,

elisumque hospicium. İki tümcenin çevirisi ve tarihsel-hukuksal yorumu hayli çetrefil (nitekim tüm hukuksal süreç bir dönem Gabriel Monod'la Fustel de Coulanges arasında, üzerinde çok durulan bir tartışmaya yol açmıştı, Revue historique XXXI, 1886 ve Revue des questions historiques XLI, 1887). Bunun nedeniyse sadece placitum sözcüğünün çok anlamlılığı değil, aynı zamanda tüm dil yapısının karmaşıklığıdır. Bu da yine Gregorius'un kendisinin de olan biteni saydam hatlara kavuşturmayı bilemediğinin göstergesidir.

Austrighiselus birden gözden kaybolur, başına ne geldiğini öğrenemeyiz. Sahneye yeni, sürpriz figürler çıkar; bunların gelişmelerle ilgisi ise üstünkörü ve bölük pörçük ifade edilir. Gregorius'un ortalığı yatıştırmak için yaptığı konuşmanın anlaşılması da yine belli ölçüde parçaları birleştirme yeteneği gerektirir. Öyle ya, illi, qui noxe subditur kimdir, ruhu eza görmesin denen vir kimdir? Buna karşın metnin bütünselliğinde önemsiz kalan, Sicharius'un Poitiers'e yolculuk teması ve bir uşak tarafından yaralanması – öykü çerçevesinde bu olayın anlamı Sicharius'un öldüğü söylentisinin yayılmasına vesile olmaktan ibarettir – bir dizi ayrıntıyla betimlenir. İkinci duruşmada ya da arabuluculuk görüşmesinde de tarafların hangisinden ve hangi paradan söz edildiğini kavramak kafa yormayı gerektirir yine. Yedinci kitapta yer alan ilk bölümün tamamında bir dolu, genelde kotarılamamış bağımlama tümceleri vardır – periyodik yazma çabası gözden kaçmaz – ancak sarih bir nedensel ya da şartlı bağlaca rastlanmaz. Kutsal Kitap'tan yapılan quoniam alıntısı ve ne demek olduğunu tam anlayamadığım etsi, istisnalardır – nedensel ya da şartlı olmaktan çok dilek kipi gibi duruyor (= si). İkinci bölüm (dokuzuncu kitapta yer alır) neredeyse tek bir sahneye odaklandığı, orada da sistemden çok tasvir önemli olduğu için aynı izlenimi uyandırmaz. Lakin yine bu bölümde de yukarıda sözünü ettiğimiz hazırlayıcı tümce "nam Sicharius" devasa bir yapıdır.

Hiç kuşku yok, Klasik dönem yazarları süreci daha bir derli toplu sunarlardı – lakin böyle bir şeyi anlatmak isterler miydi bilemiyorum. Caesar, Livius ya da Tacitus, hatta bizzat Ammianus bu öyküyü nasıl anlatırdı diye sormaya kalksak bir kere şunu

görmemiz işten bile değil: Onlar bu öyküyü asla anlatmazlardı. Bu tür bir öykü onların da okurlarının da bir nebze dahi ilgisini çekmezdi. Austrighiselus, Sicharius, Chramnesindus kim ki? Önder kişilikler bile değiller; İmparatorluğun yükseliş döneminde, bölgenin mülki amiri bunların kanlı dalaşmalarını Roma'ya rapor etmeye dahi tenezzül etmezdi. Bu noktalar dikkate alındığında Gregorius'un ufkunun darlığı; büyük resmi bütünsel perspektiften görmedeki ve ele aldığı temayı eskiden geçerli bakış açılarıyla düzenlemedeki aczi ortaya çıkar. İmparatorluk yıkılmıştır. Gregorius, 'orbis terrarum'dan gelen tüm enformasyonun toplandığı, devlet açısından önemlerine göre ayıklanıp ön düzenlemeden geçirildiği bir birimin bünyesinde değildir; ne eskinin haber kaynaklarına ne bu haberleri süzgeçten geçirebilecek mantaliteye sahiptir. Galya'dan ötesini göremez. Yapıtının büyük kısmı, her halükârda en değerli kısmı, piskoposluğu sırasında yaşadıklarının ya da komşu bölgelerden kendisine aktarılanların dökümünden oluşur. Malzemesi büyük ölçüde kendi kavrayabildiği şeylerden ibarettir. Alışılmış anlamda bir siyasi görüşü yoktur. Varsa da en fazla Kilise çıkarlarıyla ilgilidir; kaldı ki bu açıdan da sınırlı bir alanın ötesine geçemez. Kilisenin bütünselliğini de yazılarında akılda kalacak ve göz alacak şekilde işleyecek kadar kavramaz. Yerelliğin sınırlarına toslar her şey; hem nesnel hem zihinsel anlamda. Buna karşın genelde dolaylı ve rasyonelliğin tezgâhından geçmiş bilgilerle çalışan Antik dönemdeki seleflerinin aksine, *Frankların Tarihi*'nde anlattıklarının çoğunu ya bizzat yaşamış ya da doğrudan, tanıkların sözlü aktarımlarından derlemiştir. Bu onun mizacından kaynaklanan dürtülerine de uygundur. Gregorius'u doğrudan insanların yaptıkları ilgilendirir, siyasi boyutu işin içine katmadan çevresindeki insanların davranışlarına kafa yorar. Siyasi meseleleri de yerine göre özellikle insani yanları gözeterek anekdotlar halinde işler. Sonuçta yazdıkları öyle bir karaktere bürünür ki Romalı bir tarihçinin yapıtından çok – Caesar örneğinin ne denli farklı bir boyutta olduğunu belirtmeye gerek yok sanırım – kişisel anıların dökümüne benzer.

Eskinin Antikçağ yazarları bu öyküyü hiç tema etmezdi kısacası. Daha önemli herhangi bir siyasi kontekstin anlaşılabilmesi

için çok gerekli olması durumundaysa üç-beş satırla geçiştirirlerdi. Bir dizi şiddet vakasının siyasi açıdan rol oynadığı yerlerde – Sallustius'tan okuduğumuz Yugurta ve yeğenleri örneğin – veriler önceden rasyonel bakışın süzgecinden geçirilir ve retorik anlamda daha üst düzeye çekilir; siyasi güdüler kompozisyonda geniş yer tutar; süreçlerdeki, siyasi anlamı olmayan ayrıntılar, yerine göre kısaca dile getirilirdi. Hiempsals'ın öldürülüşü sırasındaki occultans sese tugurio muliebris ancillae sözlerinde olduğu gibi örneğin (Yugurta 12). Gregorius ise bazen acemice ve uzun uzadıya anlatır, ama genelde vakaları canlı bir şekilde yansıtmada çok beceriklidir. "...Yörenin rahibi belli bazı kişilere uşağını yollayıp içmeye davet etmiş. Bunlardan biri, uşak çıkageldiğinde kılıcını çeker ve gözünü kırpmadan ona üst üste darbeler indirir; yere yığılan uşak oracıkta can verir." Her ne kadar hayli basit de olsa canlı bir anlatımdır bu. Ne uşağın çıkagelmesinin sözünü etmeye değer ne yere yığılmasının. Austrighiselus'a intikam amaçlı saldırının da keza. Yer bildirimleri açık olmamakla birlikte sürecin birbirini izleyen evrelerini anlaşılır kılma çabası hissedilir. Aynı şey, Sicharius'la tuttuğu uşak arasındaki, olayın akışı açısından tamamen önemsiz kavga için de geçerlidir. Metnimizde Gregorius'un canlı tasvir çabasının en tipik ve en göz doldurucu örneği ise Sicharius'un öldürülmesidir. Birinin diğerinin ailesinden en yakınlarını öldürmesinin üzerinden çok zaman geçmemişken iki adamın nasıl can ciğer kuzu sarması olduğu, yediklerinin içtiklerinin ayrı gitmediği, hatta birlikte uyudukları, Chramnesindus'un Sicharius'u daha önce pek çok kez olduğu gibi yemeğe davet edişi, kafayı çeken Sicharius'un küstah konuşmalarıyla tahrik olan evsahibinin birden öç almaya karar verişi ve nihayetinde cinayetin işlenişi. Tüm bunlar Romalı tarihyazıcılarının uğraşmadığı (Ammianus'un debdebeli tasvirci üslubu da birebir yansıtmadan uzaktır) ve ciddi temaları işleyen Antikçağ edebiyatının hiçbir örneğinde kolay kolay rastlanamayacak canlılıkta ve olan bitenin doğrudan temsilini amaçlayan bir çabayla kâğıda dökülür. Üstelik iki insan arasındaki çekişmeyi yansıtan soluk kesici sahne psikolojik açıdan muhteşemdir, Merovenj döneminin atmosferi alabildiğine üstüne sinmiştir. Çıplak şiddet, aniden olup biten,

geçmişte kalanı çağrıştıracak her şeyi silen, geleceğe dönük hiçbir tasavvura izin vermeyen bir şeyler; öte yandan en ilkel formuyla sunulan, gaddar ruhlara her şeye rağmen kâr etmeyen Hıristiyan ahlakının etkisiz kalışı – hepsi söz konusu sahnede olanca keskinliğiyle su yüzüne çıkar. Chramnesindus'un, Sicharius'u tuzağa düşürmüş – sırf düşmanı kendini güvende hissetsin diye sahte bir dostluk kurmuş – olabileceği düşüncesine, ki akla yatkındır aslında, Gregorius hiç ihtimal vermez; muhtemelen haklıdır da, çünkü taraflar uzun zamandır birlikte yaşadığı kişilerdir. Yapıtının çoğu yerinde bu türden şuursuz davranışlardan söz eder bu arada. Görünüşe bakılırsa iki adam sahiden içtenlikle böyle yakınlaşmıştır; sadece ânı yaşayan bilinçlerine bu türden bir dostluğun ne kadar anormal ve tehlikeli olduğu dank etmemiştir; sarhoşluk anında ağızdan çıkan patavatsız sözler birdenbire geçmişi su yüzüne çıkarmış, unutulmuş nefreti alevlendirmiş, özetle cinayet anlık bir dürtüyle işlenmiştir. Chramnesindus'un, sonraki satırlardan da anlaşıldığı gibi, cürmüyle kendini ateşe attığını düşünürsek – Sicharius'un, Kraliçe Fredegunde gibi çok güçlü bir hamisi vardır – bu olasılık daha bir akla yatkındır. Chramnesindus sakinleşmeyi denese belki de başka türlü davranacaktı. Gregorius tüm bunları baştan sona yorumsuz aktarır; tam anlamıyla dramatiktir anlatımı, olayın belirleyici kesitine yaklaştığında zamanı değiştirir, şimdiki zamana geçer; derken doğrudan konuşmalar aktarır, gerek kabadayılık eden sarhoş Sicharius'a gerek Chramnesindus'un içinden geçenlere yer verir. Her iki konuşma da gerçekten sarf edilen sözlerin ya da hissedilenlerin doğrudan suretidir, herhangi bir retorik tepki içermezler. Sicharius'un sözleri, ifadesini bulduğu vulgar dilden (dixisse fertur "denir ya hani") Gregorius'un savruk Latincesine tercüme edilmiş gibidir, bir rekonstrüksiyonla aşağı yukarı şöyle denebilir: "Akrabalarını öldürdüğüm için aslında bana minnet borcun var dostum; aldığın tazminat sayesinde hali vakti yerinde biri oldun. Bu olay seni az çok ihya etmeseydi bir lokma ekmeğe muhtaç yaşıyor olacaktın." Ne yapacağını bilemez haldeki Chramnesindus'un tepkisi, hemen o anda bir iç monologla betimlenir: "Ölen yakınlarımın öcünü almazsam adam değilim. Ödlek hatunlardan ne farkım kalacak yoksa." Derhal me-

şale söndürülür, Sicharius öldürülür, ölürken çıkardığı hırıltı da atlanmaz; yine burada da cecidit et mortuus est demeden edilemez; devrilen bedeni de es geçmez Gregorius.

Bir Antikçağ tarihçisinin anlatmaya asla değer bulmayacağı bir sahneyi Gregorius olanca canlılığıyla yazıya döker. Onu bu anlatıma iten şey bu canlılıktı belki de. Rehine Attalus'un kaçış öyküsünde (3, 15; bu öykü Grillparzer'e *Yalan Söyleyenin Vay Haline* adlı komedisi için malzeme sunmuştur) kaçakların atlı takipçilerinden kurtulmak için böğürtlen çalılarının arkasına saklandığı ve atlıların tam da bu çalılıkların önünde durduğu bir sahne vardır örneğin: Dixitque unus, dem equi urinam proiecerint... Antikçağ yazarlarından hangisi böyle bir ayrıntıyı aktarırdı? Görülüyor ki Gregorius, anlattıklarına nefes vermek için kendi düş gücünün ihtiyacından hareketle bu tür şeyleri spontane biçimde uydurmaktadır. Öyle ya kendisi olayın canlı tanığı değil ki! Anlattıklarını görünür, hissedilir, tüm duyularla algılanabilir kılmak için didinir. Bunun için de stilinin en karakteristik özelliğinden, her fırsatta devreye soktuğu kısa diyaloglardan yararlanır. Bu metotla, yapabildiği her yerde her anlatıdan bir sahne yaratır. Antikçağ tarihyazıcılığındaki rolüne daha önce değindiğimiz (s. 55 ve 61) diyaloglar, orada büyük oranda sadece retorik karakterdeki seslenişler için kullanılır. Duygusal ve dramatik ögeler de retorik işlevlidir, olayları derleyip toparlar ve domine ederler sırf, lakin somutlaştırmazlar. Gregoriussa diyaloglara ve yine öykü kahramanlarının birdenbire ortaya çıkan ve o anı yaşanan bir sahneye dönüştüren kısa ifadelerine yer verir. Sıkıntılı, bazen onu tökezleten, edebi olmaya öyküneri, gel gör ki ikide bir vulgar dilin bariz dinamizminin âdeta fışkırdığı Latincesiyle bir ya da iki insanı konuşturduğu sahneler saymakla bitmez. Yine de bir-iki örnek vermek isterim (ki demin ele aldığımız cinayet sahnesi de bu örneklerdendir). Attalus'un öyküsündeki ahçıyla efendi arasındaki diyalog (rogo ut facias mihi prandium quod admirentur et dicant quia in domu regia melius non aspeximus, III 15); yine oradaki, ahçıyla damadı arasındaki gece sohbeti; Clermont'ta Başpiskoposluk mevkii için çekişme, presbiter Cato'nun, başdiyakoz Cautinus'u tehdit edişi (Ego te removebo, ego te humiliabo, ego

tibi multas neces impendi praecipiam, IV, 7); Kral Chilperich'le Gregorius arasındaki, Teslis üzerine çıkan tartışma (Kral'ın yanıtlarındaki öfke ve alay, örneğin manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere ya da sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant, V, 44); vakanın, önce ve sonrasındaki tüm seyri ile Başpiskopos Praetextatus'un hasta yatağının başındaki Fredegundis (VIII, 31); Bordeaux Başpiskoposu Bertramnus'un kız kardeşiyle ilgili mesele hakkındaki yanıtı (requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non habetit, IX, 33); Prenses Rigundis'le annesi (IX, 34) ve Guntchram Boso ile Trier Başpiskoposu (IX, 10) arasındaki şiddete varan ihtilaf; özellikle Mundericus'un soluk kesici akıbeti, Mundericus'un kalleş Aregyselus'la el ele kaleden çıktığı, katledilişinin hemen öncesindeki, gerilimin diyaloglarla keskin ve canlı biçimde öne çıkarıldığı en son sahne: Quid adspicitis tam intenti, populi? An numquid non vidistis prius Mundericum? (III, 14)

Tüm bu konuşma ve haykırışlarda, insani ilişkilere ait haller kısa, spontane, hayli somut biçimde dramatize edilir. Taraflar göz göze, atışma soluk soluğadır. Antikçağ tarihyazıcılığında hemen hiç rastlamadığımız bir usuldür bu – Klasik tiyatronun diyaloglarına bile daha güçlü bir rasyonel ve retorik form verilmiştir. Kutsal Kitap'taysa spontane kısa diyaloglar mevcuttur. Yukarıda 49. sayfada bu konuya dair söylediklerimizle paralellik kurulabilir. Gregorius'un, Kutsal Kitap'ın, özellikle de İncil'in ritminin ve yarattığı havanın etkisinden kurtulamadığı, üslubunun bu şekilde belirlendiği de su götürmez. Ayrıca Gregorius'ta ve yaşadığı çağda zaten mevcut canlılığın su yüzüne çıkmasını sağlayan etkenlerdir bütün bunlar. Çünkü vulgar, henüz yazıya dökülecek bir yanı bulunmayan ama Gregorius'un bilincinde yankılanmakta olan bir konuşma dili yapıtın tamamında bariz biçimde hissedilir. Gregorius'un yazılarındaki Latince, gramer ve sentaks açısından dökülür; üstelik Latincenin, onun yapıtındaki kullanılma amacına yani aslen somut gerçekliği yansıtmaya uygun olduğu da pek söylenemez – en azından parlak dönemlerinde böyleydi. Latince yazı dili, özellikle edebi Latince, en parlak döneminde bile, gereğinden fazla düzen sağlayıp şekil veren bir dildir. Olayların reel-

duyusal içeriğini anlaşılır kılmaktan öte, kuşbakışı bir değerlendirmeyle sistematize eder. Retorik geleneğinin yanı sıra Roma'nın hukuki ve idari ruhu da rol oynar bunda. Gelişme dönemi Roma edebiyatında olguları sadece rapor etme, mümkünse vasat sözcüklerle olan bitene öylesine değinip geçme eğilimi başattır (Cicero'nun mektuplarında dahi görülür, hatta bu mektuplarda bu eğilim bazen çok güçlüdür; P. Lentulus Spinther'e yazdığı ünlü savunma mektubu örnektir, *ad fam.* I, 9, özellikle de 21); sadece ima tercih edilir, araya mesafe konur; buna karşın dilin tüm keskinliği ve gücü, sentaktik ve bütünleyici ögelere aktarılır; böylece üslup stratejik bir karaktere bürünür; eklemler hayli net görünür; bu arada eklemlerin aralarındaki temanın ayrıntılarına hâkimiyet sağlanır; ancak aslen anlam bakımından açıklık getirilmez. Sentaktik bağlantıların gereçleri böylelikle iyice keskinleşip netleşerek çeşitlilik kazanır. Bağlaçlarla ya da diğer bağımlama araçlarıyla sınırlı kalmaz bu üstelik. Zamanların kullanımı, sözcüklerin tümcedeki yerleri, antitez ve diğer birçok retorik unsur tek amaca, eksiksiz, net, aynı zamanda esnek ve nüans dolu bir kompozisyona hizmet etmelidir. Eklemlerdeki ve yapısal gereçlerdeki bu zenginlik, öznel anlatımda hatırı sayılır bir renkliliği, olgulara ilişkin akılcı çıkarımlarda şaşırtıcı bir kıvraklığı ve uzunca bir süre yeniden erişilememiş boyutta – vakaların bazı yanlarını hasıraltı etme, yine bazı kuşkulu yanları üstü kapalı dile getirme, buna rağmen sorumluluğunu taşımama gibi – bir özgürlüğü mümkün kılar. Gregorius'un diliyse vakaları yalnızca yarım yamalak düzenlemeye yeter; biraz çetrefil bir olay örgüsünü anlaşılır biçimde aktarmayı beceremez. Dil yetisi düzenli bir yapıya yetmez ya da buna hiç yönelmez. Ama bu dil, olayların gerçekliğinin ortasındadır; olayları yaşayan insanlarla köprü kurar, onlarda var olur; onların (Gregorius'un, bazen bu insanlar hakkında vardığı yargılar aslen yüzeysel ve incelikten yoksun olmakla birlikte – örneğin IX, 19, sonlara doğru olan pasajda Sicharius'a dair söyledikleri) sevinçlerini, acılarını, alaycılıklarını ve öfkelerini, içlerinde tutku namına kaynayan ne varsa çok renkli ve güçlü biçimde ifade edebilir. Gregorius'un duyusal yaşama katılımının, bir Antikçağ yazarına oranla ne denli dolaysız olduğunu bu yazarların belki

de en gerçekçisiyle, Petronius'la yapılacak bir kıyaslama açıklığa kavuşturabilir. Petronius, azat edildikten sonra zengin olmuş eski kölelerin konuşma tarzını birebir aktarır; onları yoz ve itici jargonlarında konuşturur; Gregorius'tan çok daha bilinçlidir, jargonu da çok daha iyi yansıtır. Ama bu tarzı sanatının aracı olarak görüp kullandığı açıktır. Bir raporu ya da bir tarih çalışmasını bambaşka bir dilde kaleme alırdı kuşkusuz. Eğitimli ve önemli bir kişiliktir, kendi gibilere ustalıkla kaleme aldığı bir komik hikâye sunar; yaptığı şey bilinçli güldürü sanatıdır, üstelik istese birçok farklı türde yazabilecek yeteneğe sahiptir. Gregorius'un elindeyse gramer yönünden dağılmış, sözdizimi fukara, dolayısıyla acemi işi denebilecek bir Latinceden başka bir şey yoktur. Referansları zayıftır, alışılmamış bir çeşniyle ve yeni bir üslup varyantıyla hitap edeceği okurları yoktur. Buna karşın somut olayların ortasındadır, her şey gözünün önünde olup biter ya da ona "sıcağı sıcağına" servis edilir; üstelik öyle bir konuşma diliyle ki bizim tasavvur gücümüzü zorlamakla birlikte, aktarılanları yarı edebi Latincesine tercüme etmek için gösterdiği çaba sırasında onun kulağında bu konuşma dilinin çınlamaya devam ettiği ve yazdıklarının ana malzemesini oluşturduğu aşikârdır. Anlattığı her şey ona aittir, onun biricik yaşam alanındandır; o dünyada soluk alıp verir, başka bir dünya bilmez.

Ayrıca aktardığı olayların yapısı onun üslubuna uygundur. Eski Romalı tarihçilerin kayda düştükleriyle karşılaştırıldığında Gregorius'un kaleme aldıkları yerel vakalardır; kahramanları ise kösnül dürtüleri çok şiddetli, tutkulu, akılcılıkları ham ve gelişmemiş bir tabakanın insanlarıdır. Gregorius'tan okuduklarımızda siyasi gelişmelerle ilişkili ayrıntılar güçlükle seçilir, buna rağmen Galya'daki Frank Hanedanlığı'nın ilk yüzyılının havasını soluruz. Feci bir nobranlık egemendir o döneme; dört bir yanda kaba kuvvetin baş gösterdiği, şiddetin yönetimlerin tekelinde olmaktan çıktığı bir ortamda yine entrika ve siyaset de deformasyona uğramış, ilkelleşip görgüsüzleşmişti. Gelişmiş kültürlerde insanlararası ilişkilerde vazgeçilmez olan ima ve mecaz, dolayısıyla nezaket, retorik kamuflaj, dolaylı tarz, kılık kıyafetteki özen ve siyasi ya da ticari – bir haydutluğun kovuşturulmasında dahi gözetilen – hu-

kuksal formaliteler ve benzer şeyler dumura uğramış – böyle bir ortamda her birinin sadece kalıntıları vardı – kabaca sırıtır hale gelmişlerdi. Bu arada gizlisi saklısı kalmamış ihtiraslar olanca çıplaklığıyla ortadaydı. Bu hoyrat yaşam dizginsizdir, onu tasvire soyunan birine karman çorman ve zor tasnif edilir halde, öte yandan kanlı canlı, tüm renkleriyle ve diriliğiyle sunar kendini. Gregorius başpiskoposdur, anlayacağınız Hıristiyan ahlakının imarıyla görevlendirilmişlerden biridir. Pratik faaliyetler içeren bir görevdir bu ve din adamlarına her daim siyasi ve ekonomik meselelerle haşır neşir olma ödevi yükler. Bir önceki dönemde Kilise faaliyetleri, ağırlıklı olarak dogmaların belirlenmesiyle sınırlıdır, öylelikle zihinsel uğraşlar ve sağgörü fazlasıyla gelişme olanağı bulabilmiştir. VI. Yüzyıl'dan itibarense – en azından Batı'da – tamamen reel yaşama ve organizasyon amaçlı faaliyetlere odaklanılmıştır. Gregorius, bu dönüşümün canlı örneğidir. Retorik donanım iddiası yoktur, dogma tartışmalarına da ilgi duymaz, Konsil ne derse o olur yaklaşımındadır. Ama halka hitap edebilecek her şeye – azizleri konu edinen menkıbelere, mukaddes emanetlere, fantezi ürünü mucizelere, baskı ve zorbalığa karşı himayeye, gelecekteki ödül vaadiyle süslenmiş ahlaki öğretiye – gönlünde her zaman yer vardır. Etrafındaki insanların dogmayla işleri yoktu, inancın mistik yanına dair tasavvurları ise kabaydı. Birbirlerinden çekindikleri ve doğaüstü güçlerden korktukları için nispeten dizginlenmiş de olsa arzuları ve maddi beklentileri vardı. Gregorius bu koşullar için yaratılmıştır âdeta. Tours başpiskoposu olduğunda otuzlu yaşların ortasındadır. Yazdıklarında karakterine dair ipuçları aranacaksa gözüpek ve ateşli olduğu söylenmelidir. Görüp yaşadıkları karşısında ise öyle kolay kolay istifini bozmadığı belli. Kilise bünyesinde yaşam pratiğine uygun ve etkin gerçeklik anlayışının ilk temsilcilerindendir; İsevi öğretiye dünyevi yaşamda bir parça işlerlik kazandıran bu anlayıştır; Katolik kilisesinde bu çizgiyi devam ettirmiş takdire şayan örneklerin sayısı az değildir bu arada. İnsana dair hiçbir şey Gregorius'a yabancı değildir, insan ruhunun derinliklerine ışık tutar, lafı dolandırmaz, yine de ağırbaşlılığını korur, ses tonu da belli ölçüde dokunaklıdır. Dahası dini araçların yanında dünyevi olanları kullanmayı da reddetmez.

Kilise'nin, bu dünyada uzun vadeli manevi kazanımlar hedefliyorsa güçlü ve zengin olması gerektiğini, insanların kalplerini kazanmanın yolunun pratik yaşamdaki angajmanlardan geçtiğini bilir. Ayrıca Kilise, sadaka işlerine bakması, anlaşmazlıklara arabuluculuk etmesi, muazzam bir artış gösteren mülkündeki toprakların bürokrasisi, sayısız kez siyasete bulaşması gibi nedenlerle yaşam pratiğinin içine itilmişti zaten. Hayata uzak, ulvi bir gerçekçilik Hıristiyanlıkta başından beri vardı. Yukarıda, İsa'nın alt tabaka içindeki yaşamının, öte yandan gerek yüce gerek onur kırıcı Çile'sinin Antikçağ'ın trajiklik-yücelik tasavvurunu nasıl sarstığına değinmiştik. Tours'lu Gregorius'la belki de ilk kez edebi anlamda sahneye çıkan – ruhban sınıfına özgü – gerçekçilikse bunun da ötesinde realitenin içinde faaldir, gündelik yaşam deneyimiyle beslenerek somutlaşır. Gregorius, mesleği dolayısıyla, yazdıklarının teması olan tüm insanlarla ilişkili, tüm o koşulların orta yerindedir; yine mesleği gereği ahlaki tüm ayrıntılarla ilgilenir, faaliyetinin halihazırdaki alanı budur. Gözlem gücünün ve kayda geçirme hevesinin dayanağı mesleğidir, özgünlüğü su götürmez somutlaştırma yeteneğini, hiç kuşku yok, icra ettiği göreve borçludur. Trajik-yüce olanla gündelik-gerçekçi olanın estetik ayrımını elbette göremeyiz onda. Kilise görevlisi olan ve insanlarla temas halinde birinin bu alanları ayırması zordur sonuçta. İnsani trajik unsurlar, yaşamın karışık ve ayıklanmamış malzemesi çerçevesinde her gün karşısına çıkar. Her halükârda Piskopos Gregorius, yetenek ve dinamizmini ruhani gözetim ve kilise faaliyetlerinden ibaret alanın çok ötesine taşır. Tam anlamıyla ayırdına varmadan biçimlendiren, yaşamın canlılığını güçlü biçimde kavrayan bir yazarlığa çıkar yolu. Her din adamının harcı değildir bu, öte yandan o devirde ancak bir din adamından beklenebilecek bir evrilmedir. Hıristiyanlaştırma ile başlangıçtaki 'Romalılaştırma' arasındaki fark da buradadır. Kilise temsilcileri, meseleleri sadece yukarıdan yönetip akışına bırakmakla yetinmemiş, münferit ve sıradan vakalarla ilgilenmeyi de ödev bilmiş, doğrudan bireylere hitap etmiş ve münferit vakalara el atmışlardır. Şu da var ki Gregorius yazarlık uğraşının özgünlüğünün ve öneminin farkındadır sanki. Edebiyat eğitimi almamış biri olarak yazarlığa cüret edişi-

nin mazur görülmesini ister sıklıkla (bu arada bunun geleneksel bir retorik formül olduğunu belirtmeli) ama bir keresinde (IX, 31) patetik-içten bir ricayla ileride metinlerine dokunulmasını istemediğini de ekler: Ut numquam libros hos aboleri faciatis aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inlibataque permaneant sicut a nobis relicta sunt. Sonraki satırlar daha da nettir. Referans alınan, okullarda öğretilen retoriğin sonraki, Ortaçağ Latincesindeki gelişmesi de öngörülür sanki: "Sen, ey Tanrı'nın hizmetkârı, her kimsen (gelecek kuşaklara böyle seslenir) ve ne kadar eğitim görmüş olursan ol", bu arada bütün disiplinleri ve edebi bilgileri sıralar, "yazı stilim gözüne ne denli köylü işi gözükürse gözüksün (ut tibi stilus noster sit rusticus) – istirham ediyorum, yazdıklarımı tahrif etme." Gregorius'un çoklarınca, üstelik anlatım tarzıyla da, zarafet dolu hümanistlerden daha değerli görüldüğü günümüzde dahi okura yönelik bu türden bir hitaba kayıtsız kalınması zordur. Başka bir yerde, rüyasında kendisini yazmaya teşvik eden annesine, edebi kültürden yoksun olduğu çekincesini ileri sürdüğünde onun şu yanıtı verdiğini aktarır: Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclarum? İşte o yüzden de duraksamadan dört elle sarılır yazma uğraşına, halkın okuma açlığı giderilmelidir: Sed quid timeo rusticitatem meam, cum dominus redemptor et deus noster ad distruendam mundanae sapientiae vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos praelegit? Rüyasında annesini gördüğünü aktardığı bu pasaj, Frankların tarihine ilişkin yapıttan değil, *Martinus'un Yaşamı*'nın önsözündendir ve doğrudan bu azizin kerametlerini konu alır gerçi ama Gregorius'un tüm yazılarına tereddütsüz uyarlanabilir. Her yazdığı, kestirmeden giden, duyusal-reel ortalama kavrayışa yöneliktir; yeteneğini, coşkusunu, mevkiini yansıtır niteliktedir: Sicut tu loqui potens es.

Gregorius, Geç Antik dönemdeki yazarlardan, hatta Hıristiyan yazarlardan tamamen farklı bir üsluba sahiptir. Ammianus'un ve Augustinus'un yaşadığı dönem sonrası tam bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Çoğunlukla da saptandığı gibi resmen bir dejenerasyon, kültürde ve dildeki disiplinde bir gerileme söz konusudur. Ancak

madalyonun diğer yüzünde, dolaysız duyusal unsurların yeniden uyanışı gözlemlenir. Geç Antik dönemde gerek üslup gerek içeriğe biçim verme açısından bir kasılma kendini iyice belli etmişti. Retorik araçların abartılması, gelişmelere sinen kasvetli atmosfer – Tacitus'tan, Seneca'dan başlayıp Ammianus'a kadar – dönemin yazarlarını zorlayıcı, yorucu, eziyet dolu bir mesaiye itmiştir. Gregorius'taysa bu kasılmadan eser yoktur. Bir sürü itici şeyden söz etmek zorundadır; ihanet, zorbalık, cinayetler sıradan olaylardır. Ancak gösterişsiz, hayata özgü canlılık içeren anlatım tarzı, geç Roma dönemi yazarlarında gördüğümüz ve Hıristiyan yazarların da sıyrılamadığı kasvetli matlığın oluşmasına izin vermez. Gregorius'un eserlerini yazdığı dönemde felaket çoktan gerçekleşmiş, İmparatorluk yıkılmış, yapı dağılmış, Antikçağ'ın eğitim anlayışı ağır hasar görmüştür. Ama bu arada kasılma sona ermiştir, Gregorius'un iç dünyası, daha özgürce, daha dolaysız biçimde, içinden çıkılamayacak sorunların tacizine uğramaksızın, gerçekleşmesi zor beklentilerin ızdırabını artık duymaksızın, canlı gerçeklikle yüz yüze gelip, onu tüm canlılığıyla kavrayarak, içinde yer almaya hazırdır. Ammianus'a ait, önceki bölümde ele aldığımız pasajın ilk tümcesine tekrar göz atalım: Dum has exitorium communium clades etc. Bu türden bir tümce, çok parçalı bir gerçeklik düzlemine belirgin biçimde hükmetmektedir; ayrıca önceden boy göstermiş olanla izleyen süreçler arasında tam anlamıyla bir bağlantı kurmaktadır. Lakin Ammianus ne zahmetler çekmekte ne kadar kasılmaktadır! Ardından Gregorius'un giriş bölümünü okumak resmen dinlendiriyor insanı: Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt...? Kuşkusuz tunc salt gevşek ve flu bir bağlantı. Ayrıca ifadenin tamamı ham doğrusu, çünkü "bella civilia", o kaotik dalaşmaları, haydutlukları ve cinayetleri anlatmak için pek de doğru sözcükler değiller. Lakin Gregorius olan bitenle iç içedir, aktaracaklarını seçkin stilin zırhıyla hantallaştırmak gibi bir derdi yoktur. Vakalarsa görülmedik oranda artmıştır; artık Diokletianus-Constantinus dönemlerinde görülen, bir canlanmadan çok cendere halini almış reform düzeneğine kısılıp kalmak gibi bir şey söz konusu değildir. Ammianus'ta hiyerarşik tiranlığın prangaları ve periyodik üslupla ağırlaşmış, muğlak,

metaforlarla tezahür eden somut-algısal şeyler, Gregorius'ta yüklerinden kurtularak gelişme olanağına kavuşur. İlle de edebi bir Latinceyle yazmak isteme sevdasında, az buçuk bu baskının kalıntıları saklıdır; vulgar dil edebi açıdan işe yarar bir gereç değildir henüz; gördüğümüz kadarıyla en sıradan edebi ifade düzeyinin bile dengi değildir hâlâ. Ama konuşulagelen, alışılmış, reel olanı kavrayan, elde hazır bulunan bir dildir; Gregorius'ta özellikle bu yanıyla hissettirir kendini. Onun üslubunda, yeni hayat bulmaya başlayan, olan bitenle duyusal temasın ilk izlerini görüyoruz. Üstelik yaşadığı çağdan, ilk binyılın ikinci yarısından, incelememizde yararlanabileceğimiz ne kadar az metnin günümüze ulaştığı düşünüldüğünde, bu izlerin değeri daha da artıyor.

V

ROLAND'IN FRANK ORDUSU ARTÇI BİRLİKLER KOMUTANLIĞINA ATANIŞI

LVIII 737 *Tresvait la noit e apert la clere albe...*
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).
Li emperere mult fierement chevalchet.
740 *"Seignurs barons," dist li emperere Carles,*
"Veez les porz e les destreiz passages:
Kar me jugez ki ert en la rereguarde."
Guenes respunt: "Rollant, cist miens fillastre:
N'avez baron de si grant vasselage."
745 *Quant l'ot li reis, fierement le reguardet,*
Si li ad dit: "Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ansguarde?"
Guenes respunt: "Oger de Denemarche:
750 *N'avez baron ki mielz de lui la facet."*

LIX *Li quens Rollant, quant il s'oït juger,*
Dunc ad parled a lei de chevaler:
"Sire parastre, mult vos dei aveir cher:
La rereguarde avez sur mei jugiet!
755 *N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,*
Men escientre, palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer
Que as espees ne seit einz eslegiet."

Guenes respunt: "Veir dites, jol sai bien."

LX

Quant ot Rollant qu'il ert en rereguarde,
Ireement parlat a sun parastre:
"Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Qulas le guant me caïst en la place,
Cume fist a tei le bastun devant Carle?"

LXI

"Dreiz emperere," dist Rollant le baron,
"Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre, nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
De sa main destre, quant reçut le bastun."
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun;
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII

Anpres îço i est Neimes venud,
Meillor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei: "Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.
La rereguarde est jugee sur lui:
N'avez baron ki jamais la remut.
Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki très bien li aiut!"
Li reis li dunet, e Rollant l'a reçut.

Gece sona eriyor, aydınlık bir sabah... hükümdar at sırtında mağrur. Baron efendiler, diye seslenir hükümdar Karl, şu dağ geçitlerini, patika yolları görüyor musunuz, artçı birliklerin başına geçecek birini gösterin bana! Yanıt Ganelon'dan gelir: Üvey oğlum Roland! Ondan daha cesurunu bulamazsınız. Bunun üzerine hükümdar tehditkâr bakışlarla der ki: Şeytanın ta kendisisiniz siz: Çıldırmışsınız resmen! Peki öncü birliklerimize kim komuta edecek? Ganelon'un yanıtı: Danimarkalı Ogier! Öncü birliklere ondan daha iyi bir komutan düşünemiyorum.

Atandığı yolunda bir şeyler duyan Kont Roland, üvey babasına hitaben, bir şövalyeye yaraşır sözler söyler: Komutanlığa beni önerdiğiniz için size minnettarım efendim! Fransa hâkimi Kral Karl'ın, ben bu görevdeyken hiçbir kaybı olmayacak; uğruna kılıçla dövüşülmeden ne Kralımızın bineceği bir bardo, ne bir çadır, ne bir savaş atı, ne bir beygir ne de yük katırı geçecek düşmanın eline. Ganelon yanıt verdi: Doğruyu söylediğinizden hiç kuşkum yok.

Ama Roland artçı birlikler için öngörüldüğünden haberdar olunca üvey babasına açmış ağzını yummuş gözünü: Adi herif, alçak piçin tekisin sen, Kral'ın önünde elin ayağına dolaşıp asanı düşürdün diye benim de mi yelkenleri suya indireceğimi sanıyorsun?

Adaletinden sual olunmaz hükümdarım, diye seslenir Baron Roland, elinizde tuttuğunuz yayı bana vermenizi istirham ediyorum! Karşınızda titreyip sağ elindeki asasına sahip çıkamayan Ganelon'un durumuna düşmeyeceğim. Hükümdar başını önüne eğer, sakalını sıvazlar, bıyığını burar, gözyaşlarını tutamaz.

Derken sarayın en has şövalyesi Naimes çıkagelir. Kral'a şunları söyler: Sanırım duydunuz, Kont Roland artçı birliklere layık görüldüğü için küplere binmiş. Diğer baronlardan hiçbiri savunamaz onu artık; gerdiğiniz yayı ona verin, lütfunuzu esirgememiş olursunuz! Kral bunun üzerine yayı Roland'a uzatır, o da teslim alır.

Roland'ın tehlikeli bir göreve, Frank ordusunun artçı birlikler komutanlığına seçilmesini anlatan okuduğunuz bu mısralar, *Roland'ın Şarkısı*'nın Oxford nüshasından alınmıştır. Frank ordusu İspanya seferinden dönmekte, Pireneler'den geçmektedir. Seçim, Roland'ın üvey babası Ganelon'un isteği üzerine gerçekleşir; prosedür eski bir vakayla, Ganelon'un, Roland'ın önerisiyle hükümdar Karl tarafından Sarazen kralı Marsilius'a elçi tayin edilmesiyle benzerlik taşır (274. dize ve devamı). İki vakanın kökeninde de iki baron arasındaki eski bir mülk kavgasına dayanan husumet (3758. dize) yatmaktadır. Her biri diğerinin ayağını kaydırma peşindedir. Marsilius'a gönderilen heyet, tecrübeyle sabitti bu, kelle koltukta çıkmıştı yola. Nitekim gelişmelere baktığımızda, Sarazen

kralına hainice işbirliği teklifinde bulunmasa Ganelon'un da canından olması işten bile değildir. Bu teklif aynı zamanda ondaki nefretin ve intikam duygusunun tatminine yarayacaktır. Ganelon krala, Frank ordusunun artçı birliklerini, başlarındaki Roland ve yakın arkadaşları olan on iki vikontla – bu ekibi Frank sarayının savaş yanlısı kanadı olarak nitelemekte haklıdır bu arada – birlikte tuzağa düşürme sözü verir. Baron, Marsilius'un sahte barış ve boyunduruk altına girme taahhüdü ile Frank ordusunun konuşlandığı yere döner. Ordunun Fransa'ya dönüş yolculuğu başlar. Marsilius'la yaptıkları planın hayata geçmesi için Ganelon'un Roland'ın artçı birliklere tayini konusunda bir şeyler yapması gerekmektedir. Yukarıdaki mısralar işte bu gelişme hakkındadır.

Süreç beş bentte (laisse) anlatılır. Birinci bent Ganelon'un önerisini ve Kral'ın buna anlık tepkisini içerir; ikinci, üçüncü ve dördüncü bentlerde Roland'ın öneriye yaklaşımı işlenir; beşinci bentte Naimes'in müdahalesi ve Kral'ın, Roland'ı görevlendirişinin kesinlik kazanması vardır. Birinci laisse üç mısralık bir girişle başlar; parataktik olarak yan yana konmuş, ordunun sabah vakti yola koyuluşunu anlatan üç ana tümcedir bunlar (daha öncesinde son gecenin ve hükümdarın gördüğü rüyanın bahsi geçer). Hemen sonrasında öneri sahnesine geçilir. Tarafların ikişer kez söz aldığı bir diyalog şeklindedir bu sahne: Komutanın belirlenmesi talebi, karşılığında bir öneri, ardından karşı soru ve karşı yanıt. Basmakalıp aşırı bir yalınlıkla çerçevelenmiş, karşılıklı gidip gelen sözler (dist, respunt, dit, respunt), birdenbire 745. dizeyle kesilir, bu arada kısa zamansal bir hipotaks içeren tek mısradır bu; diğer her şey yan yana ve karşı karşıya duran bloklara benzeyen ana tümcelerle verilir. Hepsinin parataktik bağımsızlıkları ayrıca her seferinde, konuşan öznenin adlandırılmasıyla da vurgulanır (740. dizede li emperere Carles'la iyice belirgindir, bir önceki tümcenin öznesi de odur üstelik). Konuşmaları tek tek ele alalım. Karl'ın talebi nedensel bir düşünme seyri içerir: Zorlu bir bölgeden geçeceğiz, o yüzden bana birini...; bu düşünce, mağrur hükümdarın iyimserliğine uygun düşecek şekilde *mult fierement*, parataktik olarak iki ana tümcede ifade edilir; bir işaret (şu zorlu araziyi görüyorsunuz) ve bir emir tümcesi. Ganelon'un önerisiyse, düelloya

davet eden, yere atılmış eldiven gibi bir yanıttır, keza parataktiktir, üç ögeden oluşur, başta ad vardır, ardından oh olsun der gibi bir öç duygusuyla dolu, akrabalığı dile getiren kısım (cist miens fillastre, benzer mis parastre, 277. ve 287. dize ışığında, ço set hom ben que jo sui tis parastres) gelir, sonda da hırçın, ironik, basmakalıp övme gerekçesi yer alır. Hemen sonrasındaysa Karl'ın ters bakışını anlatan kısa dramatik ara var. Onun yine bütünüyle parataktik düzenlenmiş yanıtı, sert sözlerle başlar, Ganelon'un niyetini sezdiğini gösterir, öte yandan, Naimes'in sonra onayladığı gibi öneriyi geri çevirmesini sağlayabilecek etkili bir çözüm yoktur aklında. Belki de en sondaki sorusu bir tür karşı atak olarak, Roland bana öncü birlikler için lazım, şeklinde yorumlanabilir. Yorumun doğruluğundan yola çıkarsak Ganelon da bir karşı atakla yanıt verir, ilk sözleriyle aynı yapıda bir tümceyle çıkışındaki iğneleyici tavrın altını çizer. Görünen o ki güçlü bir pozisyondadır ve istediğini elde edeceğinden adı gibi emindir. Bu 'laisse'de sözdizimi açısından da dişe diş bir sıralama göze çarpar.

İfadenin belli ölçüde keskinliği ve kesinliği karşısında, anlatılan kesitteki bazı şeylerin muğlaklığı olgusu yer alır. Hükümdarın, tek bir baronun tavsiyesine bağlı kalabileceğini varsaymamız zordur. Gerçekten de benzer vakalarda (örneğin daha önceden Ganelon'un seçilişi sırasında, 278-9 ve 321-2. dizeler; 243. dizeyle de karşılaştırılabilir) ordunun onayından özellikle bahsedilir. Burada da yine ordunun rızasının dikkate alındığını varsayabiliriz, sadece dile getirilmiyordur ya da hükümdar buna garanti gözüyle bakıyordur. Ne var ki böyle bile olsa, bizim versiyonumuz, Roland'ın Franklar içinde düşmanlarının olduğu, Karl'ı etkileyip savaşı sona erdirme kararından vazgeçirebileceği endişesiyle onun tehlikeli bir görev üstlenmesini ve hükümdarın çevresinden uzaklaşmasını arzulayanların bulunduğu rivayetiyle perdelense bile, hükümdarın, içine sinecek bir çözüm öngörüsü olmaksızın talebini dayatıp açmaza sürüklenmesi tam bir muamma. Üstelik uyarı niteliğinde bir rüya görmüşken, etrafında neler olup bittiğini bilmesi gerekir nihayetinde. Burada da karşımıza ikinci bir bilmece çıkıyor: Ganelon'un art niyetini ne ölçüde sezebiliyor, olacakları önceden görebiliyor mu acaba bilinmiyor. Ganelon'un planlarından haberdar olmaması

düşünülemez; diyelim ki haberdar değil o zaman da tavsiyeye (vos estes vifs diables vb.) gösterdiği reaksiyon abartılı. Hükümdarın meseleye yaklaşımı tamamen muğlaktır, dahası bazen parlayan otoriter kararlılığına rağmen aynı zamanda akıl almaz bir tutukluk sergiler. Onu tüm Hıristiyan âleminin lideri ve ideal şövalyenin timsali kılan, âdeta Tanrı'nın tayin ettiği hükümdar payesine yükselten, önemli ve sembolik statü, sergilediği çaresizlikle tuhaf bir tezat oluşturmaktadır. Duraksamasına ve – boyutu hakkında söz söylenemeyecekse de – yaklaşan felaketi sezmesine, hatta gözyaşı dökmesine rağmen bir şeyleri engellemekten âcizdir. Baronlarından bağımsız hareket edememektedir. Bu baronların içindeyse duruma bir nebze müdahale edebilecek biri yoktur (ya da etmeyi istemiyorlar mı acaba? 779. dizenin yorumlanışına bağlı); nitekim daha sonra Ganelon'un davasında, şövalyelerden biri çıkıp da meseleyi sahiplenecek cesareti göstermese, yeğeni Roland'ın ölümünün hesabını da soramayacaktı. Bütün bunlara bazı açıklamalar getirilebilir; örneğin derebeylik sisteminde toplumsal yapı bünyesinde – Büyük Karl zamanında pek önplana çıkamamış ancak daha sonra, *Roland'ın Şarkısı*'nın yazıldığı dönemde yeterince serpilmiş – merkezi otoritenin zayıf konumu gerekçe gösterilebilir; yanı sıra işin içinde, saray edebiyatındaki bazı kral figürlerinde rastlanan yarı dini yarı efsanevi – ve aynı zamanda büyük hükümdarın sahneye çıkışıyla birlikte, çilekeşlik, inanç uğruna ölümü göze alma, fantastik biçimde paralize olmuşluğa işaret eden unsurlar – tahayyüller ve İsa'yla paralellikler (12 havari, Yahuda'nın ihaneti, önceden bilip engel olmama) vardır kuşkusuz.

Destanın kendisi her halükârda belli bazı süreçlerdeki muammaya ilişkin analiz ya da ipucu içermiyor. Bunları dışarıdan taşımamız gerekiyor, lakin aslen estetik anlayışa zarar verdikleri de aşikâr. Ozan hiçbir açıklama yapmıyor; ama yine de gerçeklikte olup bitenler öyle parataktik bir keskinlikle dile getiriliyor ki her şeyin olması gerektiği gibi vuku bulduğunu, gerçekliğin başka türlü olamayacağını, ayrıca açıklayıcı bağlantıların da gereksizliğini ifade ediyor bu keskinlik âdeta. Bu söylediğimiz, malum, sadece olayları değil, kahramanların davranışlarına dayanak oluşturan dünya görüşlerini ve düsturları da kapsıyor. Şövalyelere has

mücadele kararlılığı, onur kavramı, silah arkadaşlığına karşılıklı bağlılık, klan dayanışması, İsevi dogma, haklılığın inançlılara, haksızlığın inançsızlara pay edilişi, aşağı yukarı bu görüşlerin en önemlileridir. Daraltılmış bir tablo sunan görüşlerdir bunlar; bu tabloda tek bir toplumsal tabakaya yer vardır; üstelik hayli basite indirgenmiş biçimde. Hiçbir gerekçe sunulmasa da katışıksız bir sav olarak yerleri hazırdır. Bu kadar basit. Paien unt tort et chrestiens unt dreit (1015. dize) şeklinde bir tümce sarf edildiğinde örneğin, ne bir gerekçeye ne aydınlatıcı bir açıklamaya gerek duyulur. Göründüğü kadarıyla, pagan şövalyelerin yaşamı, Tanrı'nın adlarının farklılığı dışında Hıristiyanlarınkinden pek farklı değildir. Her ne kadar sıklıkla, kısmen fantastik ve sembolik bir tarzla, ahlaksız ve korkutucu olarak karalansalar da sonuçta onlar da şövalyedir, sosyal yapıları da Hıristiyanlarınkiyle hemen hemen aynıdır. Bu paralellik, ayrıntılara dek uzanır ve tasvir edilen yaşam alanının darlığını daha bir gözler önüne serer. Hıristiyanların Hıristiyanlığı salt verili bir durum olarak kabul edilir; imandan ve buna ilişkin litürjik formüllerden öteye geçemez. Üstüne üstlük aşırı ölçüde, savaşçı şövalye ruhunun ve siyasi yayılmacılığın hizmetine koşulmuştur. Dua eden, savaş öncesi günahları bağışlanan Franklara, karşılığında, önlerine çıkan her şeyi yerle bir etme ruhsatı verilir. Bu savaşlarda ölenler şehittir ve cennette yerleri hazırdır. Direnenlerin öldürüldüğü, zorla Hıristiyanlaştırma eylemleri dinin gereğidir. Hıristiyanlık adına şaşırtıcı ve daha önce bu din çerçevesinde görülmemiş böylesi bir yaklaşım, ele aldığımız *Roland'ın Şarkısı*'nda, İspanya örneğinde olduğu gibi verili tarihsel durumla açıklanamaz; gerekçesi de belirtilmemiştir zaten; aksine neyse odur, sıklıkla kendi içinde çelişkili, aşırı daraltılmış varsayımların parataktik düzenlenişidir.

Vakanın ikinci kısmına, Roland'ın tepkisine geçelim. Bu tepki üç bende yayılmıştır. İlk ikisinde Ganelon'a üçüncüsünde hükümdara hitap etmektedir. Onu bu konuşmalara iten, farklı boyutlarda ve farklı biçimlerde iç içe geçmiş üç neden var: Olağanüstü çarpıcı, delice bir özgüven; Ganelon'a duyduğu nefret; bu ikisi kadar güçlü olmasa da, hükümdara bağlılık ve emre amadelik. İlk iki itki, başta birincisinin tüm yoğunluğuyla öne çıktığı

ama aynı anda ikinci ve yine üçüncünün de ona nüfuz ettiği bir tarzda birbirine dolanmıştır. Roland tehlikeye atılmayı seviyor ve bela arıyor; hiçbir şeyden çekinmiyor; ayrıca prestijini de çok önemsiyor; Ganelon'a bir an dahi üstünlük duygusu vermeye hiç niyeti yok. Bir kere en başta herkese, Ganelon'un içine düştüğü duruma (332. dize ve devamı) düşmediğini, hiçbir zaman soğukkanlılığını yitirmediğini kanıtlama peşindedir. O nedenle teşekkür eder Ganelon'a; ancak bu teşekkürün huzurdaki herkesin de bildiği ikisi arasındaki düşmanlıktan ötürü ironik ve alaycı olmaması mümkün değildir. Bir sürü binek ve yük hayvanını sayıp hepsini canla başla savunacağını açıklaması da o yüzdendir. Karşıdakine pabuç bırakmayan, meydan okuyan, gururlu bir gözüpekliğin, amacına ulaşan güç gösterisidir bu. Ganelon'a da takdirden başka seçenek bırakmaz. Her ne kadar sinsice bir takdir olduğu kesinse de. Ne de olsa Roland'ın kendine güvenindeki cüretkârlığa oynamaktadır, onu ateşe atmaktır amacı! Lakin Ganelon'un bir anlık üstünlüğü her halükârda tuzla buz olmuştur. Çünkü Roland meseleye ilişkin tavrını yeterince ortaya koyduktan sonra nefretini hakaretamiz biçimde açığa vurur. Alay yüklü bir haddini bildirmenin tatminini yaşar: Gördün mü adi herif, ben sen miyim ki senin düştüğün durumlara düşeyim. Karl'ın huzuruna yayı teslim almaya çıktığında göreve hazır olduğunu bildiren ifadesine dahi – sabırsızlığı ele veren bir ifadedir – kendi tavrıyla Ganelon'un tavrını kıyaslayan alaycı tatmin duygusu karışır. Tüm sahne – Roland'ın cüretkâr güç gösterisini kısa denemeyecek, karşıdakine bir kez daha haddini bildiren, iğnelemeyle dolu öfke patlaması izler – üç bentte işlenir. İlk iki bent Ganelon'a hitabendir, benzer ifade kalıplarıyla başlarlar, sadece belirteç grupları farklıdır; birinde alei de chevaler, diğerinde ireement denir. Ayrıca salt rasyonel bir bakışla, üstünkörü değerlendirildiğinde içeriklerinin uyuşmadığı görülecektir. İlki dostça gözükürken ikincisi hiddetlidir. Bazı yayıncılar ve eleştirmenler metnin orijinalliğinden kuşku duymuşlar, iki bentten birini, genellikle de ikincisini metinden çıkarmışlardır. Bédier* yorumunda

* Joseph Bedier, 1864-1938, Fransız Romanist, [Paris, Piazza, 1927, s. 151] –çn

bunun doğru bir yaklaşım olmadığına işaret etmiştir. Deminki analizden de anlaşılacağı gibi benim düşüncem de aynı yönde. İkinci bent birinci üzerine kuruludur; ilk bentte sergilenen ve daha önce yaşanan vakadaki Ganelon'un tavrına taban tabana zıt tavır, ikincideki öfke gösterisinin gerekçesidir. Bu yargıyı, – üsluba ilişkin – başka bir akıl yürütmeyle destekleyeyim. Metinde karşımıza çıkan, aynı durumun birbirini izleyen bentlerde tekrar tekrar ele alınması tarzının, yeni bir aşamanın mı yoksa tamamlayıcı bir anlatımın mı söz konusu olduğuna dair ilk başta kararsızlık yaratması, *Roland'ın Şarkısı*'nda (ve aynı zamanda Chansons de geste türünde de) sık rastlanan bir şeydir. Metnin başka yerlerinde de tıpkı bu ele aldığımız bölümdeki gibi, tekrarlarda şaşırtıcı dönüşler çıkar karşımıza. 40, 41 ve 42. bentlerde, Kral Marsilius-ça üç kez tekrarlanan aşağı yukarı aynı soruya (Yaşını başını almış Kral Karl savaşmaktan bıkmadı mı artık?) Ganelon, ilki, diğer ikisine ilişkin ipucu içermeyen üç yanıt verir. Birinci yanıtında Kralı öven sözler söyler; Roland ve silah arkadaşlarını savaş kışkırtıcısı alarak niteleyişi ve ihanete meyledişi, ikinci ve üçüncü yanıtla birliktedir. Bir sonraki, 43. bentte niyetini iyice açık eder ancak, bu arada Karl'a yönelik dostane tondan da eser kalmamıştır. Ganelon'un Marsilius'un huzurundaki davranışını daha öncesinde de salt akılcı bir analizle anlamak mümkün değildir. Başta uzlaşmaz ve küstahça bir tavır içindedir, kralı tahrik etmek istemektedir âdeta, müzakere ve ihanete yanaşacağı duygusu vermez. Öbür süreçlerde (5 ve 6. bentler; 79'dan 81'e; 83'ten 86'ya kadar olanlar; 129 ve 130; 133'ten 135'e; 137'den 139'a kadar olanlar; 146 ve 147; vb) bentlerin içerikleri arasında aslen çelişki göze çarpmamakla birlikte sıklıkla aynı çıkış noktasından farklı yönlere ve farklı mesafelerde ilerlenir. 80. bentte bir tepeye çıkan ve yaklaşmakta olan Sarazen ordusunu gören Oliver, Roland'ı yanına çağırır, iki adam Ganelon'un ihanetini konuşurlar. Yine 81. bent de Oliver'in bir tepeye çıkmasıyla başlar ama Roland'ın bahsi geçmez, hızla aşağı inen Oliver Frankları haberdar etmeye koşar. 83'ten 85'e kadar olan bentlerde Oliver, Roland'a boru çalmasını söyler ama üç kez olumsuz yanıt alır; buradaki tekrarlar, süreci yoğunlaştırma amacı gütmektedir. Aslında eserin tamamında ge-

rek aciliyet ve yoğunluk anlatan ögeler gerek süreçlerin geniş yelpazeli eşzamanlılığı, genelde vakaların ustalıklı varyantlarının eklenmesi ve tekrarıyla resmedilir. Şövalyelerin boy gösterdiği ve çatışma sahnelerinin vuku bulduğu bir dizi pasaj da aynı kategoridendir. Bu kez de Roland'ın boru çalmayı önerdiği 129'dan 131'e kadar olan bentler (128. bentte bunun hazırlığı yapılmıştır, hem de Roland'ın mahcup pişmanlığının hayli ustaca ifade edilişiyle) önceki sahnenin benzeridir, sadece roller değişmiştir, üç kez olumsuz yanıt veren Oliver'dir. Muazzam bir psikolojik kavrayışla inşa edilen üç yanıtın ilki, Roland'ın kendi karşı argümanlarının acımasız, ironik bir tekrarıdır ve Roland'ın kanlı kollarının görüntüsü karşısında aniden spontane bir empatiye (ya da hayranlığa) evrilir. Bu arada ironi ikinci yanıtta da devam eder; yanıt öfke patlamasıyla sona erer. Suçlamaları ve acıyı ancak üçüncü yanıt düzgün bir sıralamayla dile getirir. Savaş borusu çalınmasına ilişkin üç bentte, muhtemelen art arda üç kez çalınmasının söz konusu olduğu 133'ten 135'e kadar olan bentlerde, boru sesinin Franklarda yarattığı reaksiyon hep farklı biçimlerde açıklanır. Üç değişik reaksiyon sonuçta bir süreci, içlerine kurt düşmesinden başlayarak (Ganelon'un engellemeye çalıştığı) durumu kavradıkları ana dek uzanan zaman dilimini anlatır gerçi. Ne var ki bu süreç monoton bir seyir izlemez, kopuk kopuktur, hamleler bir ileri bir geridir, tıpkı dölleme ya da doğum gibi. Aynı temayı farklı varyantlarda tekrar etme tekniği Ortaçağ Latincesinin şiir sanatından alınmıştır, kökeni ise Antikçağ retoriğine uzanır. Yakın bir tarihte özellikle Faral* ve E. R. Curtius** bu noktaya işaret etmişlerdir. Ancak bu, *Roland'ın Şarkısı*'ndaki "geriye gidişler"in biçimini ve üslubun yarattığı efekti değil açıklamak, betimlemekten dahi uzaktır. Görünen o ki gerek peş peşe benzer süreçler gerek temaya yeniden dönüşler, tümce kuruluşlarında paratakslarınkine yakın yapıda fenomenlerdir. Bu anlamda ister toplu tasvirin yerini benzer şekilde tasarlanmış ve benzer şekilde seyreden tek tek sahnelerin yeni baştan sıralanması alsın; ister masif bir vaka yerine bu

* Edmond Faral, Fransız Romanist, 1882 -1958 –*çn*

** Ernst Robert Curtius, Alman Romanist 1886 – 1956 –*çn*

vakanın değişik yönleriyle hep çıkış noktasından hareketle tekrarı yansıtılsın; ister gelişmekte olan çok unsurlu bir süreç yerine, duruma göre çıkış noktasına geri dönüşlerle farklı unsur ve düzenlemeler sürece bitiştirilsin; söz konusu olan hep, rasyonel bakışla yapılandırılmış bir kesitten kaçınma ve duraklayan, kopuk, yan yana duran ileri-geri hareket eden yöntemin yeğlenmesidir – bu arada nedensel, niteleme amaçlı hatta zamansal bağıntılar bocalar. Tekrar tekrar denenir bu; her yeniden ele alış kendi içinde (kapalı) ve bağımsızdır, derken yanına bir sonraki baştan başlama hamlesi yanaşır, aralarındaki bağıntının ne olduğuysa genellikle sallantıdadır. Bu da yine Goetheci-Schillerci anlamda (bkz. s. 15-16) bir epik yavaşlatma yöntemidir. Arasözlerle ve epizotlarla değil de bizzat ana tema çerçevesindeki ileri-geri gidişlerle yol alınır. Yöntem, haddinden fazla epiktir, hatta hitabete özgü bir epikten söz edilebilir; örneğin sunumun orta yerinde çıkagelen dinleyici bir içerik bütünlüğü karşısında buluverir kendini. Vaka, aynı zamanda birçok küçük, sabit, basmakalıp ekle birbirine tutturulmuş birden çok parçaya bölünmüştür.

Roland'ın üç konuşması da – ilk bentteki hükümdarla Ganelon'un diyaloğu kadar kısa olmamasına rağmen – periyodik bir akıcılık yansıtmaz. 59. bentteki uzun tümce yeniden düzenlenmiş bir sıralamadan ibarettir. Her üç bentte de yan tümceler basit ve ileri derecede başına buyruktur; konuşmada olması gereken akıcılıktan eser yoktur. *Roland'ın Şarkısı*'nın ritmi, Antikçağ destanlarının akıcılığını asla yakalayamaz. Her satır bir başlangıçtır, her bent yeni bir yol açar. Bu etkiyi yaratan, ağırlıklı parataksslar dışında – hani arada bir de olsa daha karmaşık hipotaksslar denenecek olduğunda – genelde pürüzlü, gramer açısından sorunlu düzenlemelerdir. Ayrıca her satırı bağımsız bir yapıya ve bendin tümünü âdeta – aynı boyda ve aynı biçimdeki uçlara sahip çubuk ya da mızraklar misali – bağımsız bir ögeler destesine dönüştüren yarım kafiyelerle (asonanslardan) oluşturulmuş bentler de rol oynar bunda. Örneğin Ganelon'un, uzun bir tümceden oluşan, Marsilius'un barış teklifinin kabulü yönündeki (220. dize vd.) konuşmasına göz atarsak:

222 *Quant ço vos mandet li reis Marsiliun*
Qu'il devendrat jointes ses mains tis hum
E tute Espaigne tendrat par vostre dun,
225 *Puis recevrat la lei que nus tenum,*
Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,
Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns.

Kral Marsilius, rica minnet vasalın olmak isterim deyip size iletmemi buyuruyorsa ve tüm İspanya'yı ikta olarak elinde tutup emrinize sunmak niyetinde olduğunu bildirmişken ve ardından da inancımızı benimseyeceğini, bilin ki efendim, bu teklife kulak asmamayı salık verenlerin nazarında bizim canımızın kıymeti yok. Krş. *Kudrun* 242.

Ana tümce (ne li chalt...) en sonda yer alıyor, ama periyodun başlangıcı, parçası olduğu öbeğin türünü dikkate almıyor, öyle ki Marsilius'un mesajı iyice netlik kazandıktan sonra tümce yapısının değişmesi gerekiyor: Quant'la başlayan, kendisine bağımlı içerik beyanları (que...e...puis...) taşıyan ve yarı yolda yapısını unutan (puis recevrat...que yardımıyla ilmikten kurtulma yolundadır) tümce devrik kalır. Vurguyla öne alınmış *ki* ile başlayan tümceyle yeni bir tamlama başlar; bu sadece görünüşte hipotaktik, gerçekte ise parataktik yapıya, her bir satıra göre anlam düzeni, haşin 'u sesi uyumu' ve o kadar güçlü olmayan ama kuşkusuz hissedilen, metnin her yerinde virgülleri ifade eden mısra ortasındaki aralar eklenir. Bu stilde akıcılıktan ve periyodiklikten eser yoktur. Hayranlık duyulacak bir bütünsellik vardır: Hareket alanları dar kurallar çerçevesinde sıkıştırılmış kişilerin tavırları öylesine katı biçimde sınırlanmış ve eklemlenmiştir ki düşünceleri, tutkuları, hissettikleri, bu türden mısralarda yer bulur; Homeros'un kahramanları gibi olamazlar, ayrıntılı ifadelerle, bağ kuran akıl yürütmelerle işleri yoktur. Âni dışavurumlara, ateşleyici ve zorlayıcı ifade devinimlerine de rastlanmaz. Kral Karl'ın, savaş borusunun sesini duyduğunda söylediği (1768-9. dizeler)

Ce dist li reis: "Jo oi le corn Rollant!
Unc nel sunast se ne fust cumbatant"

Kral der ki: Roland'ın savaş borusunu duyuyorum! Çatışmada olmasa asla boruyu öttürmezdi!

şeklindeki sözler, çoğu kere Vigny'nin "Le Cor" adlı şiirindeki benzer şu satırlarla karşılaştırılmıştır:

Malheur! C'est mon neveu! malheur! car si Roland
Apelle à son secours, ce doit être en mourant

Bu anlamda hayli öğretici bir kıyaslamadır. Şu da var ki karşısına romantik bir örnek çıkarmaya gerek yok aslında; Antikçağ ve daha sonraki, Romantik dönem öncesi metinler aynı işi görebilir. Roland'ın ölüm duasını (2384. dize vd.) ya da sıkı benzerlikler taşıyan, Kral'ın Baligant'la muharebe öncesindeki duasını (3100. dize ve devamı) ele alalım. Esin kaynağı liturgyalardır, bu yüzden de tümce kuruluşu nispeten uzun solukludur. Roland'ın duası şöyledir:

2384 *"Veire Paterne, ki unkes ne mentis,*
Seint Lazaron de mort resurrexis
E Daniel des leons guaresis.
Guaris de mei l'anme de tuz perilz
Pur les pecchez que en ma vie fis!"

Yalan dolan bilmeyen, Lazarus'u dirilten, Daniel'i aslanlara yem olmaktan kurtaran, esirgeyen bağışlayan Efendimiz, ruhumu, işlediğim günahlardan ötürü karşılaşacağım tüm tehlikelerden koru.

Karl'ın duasına gelince:

3100 *"Veire Paterne hoi cest jor me defend,*
Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine ki en sun cors l'aveit,

E asparignas le rei de Niniven
E Daniel del merveillus turment
Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!
Par ta mercit, se te plaist, me cunsent
Que mun nevold poisse venger Rollant!"

Esirgeyen bağışlayan Efendimiz, sen ki Yunus'u, onu yutmuş balinanın karnından kurtardın, Ninive Kralı'na dokunmadın, Daniel'i aslanlarla dolu çukurdan ve üç adamı da kızgın fırından sağ çıkardın, şefkatin yardımcım olsun! Merhametini lutfet, yeğenim Roland'ın öcünü alayım!

Kurtarıcı figürlerin şablonlarla belirlenmesinde (bu figürler, mistik literatürde de görüldüğü gibi daha başka dokunaklı biçimlerde de kullanılırlar) ve neredeyse devinimsiz, ikide bir tekrarlanan, hitaplarla bezenmiş yakarmada, güçlü bir pathos ama aynı zamanda uzam fakiri, net biçimde belirlenmiş Tanrı, dünya ve yazgı tasavvurunun dar bir alanla sınırlı güvencesi yatar. Karşılaştırmak için *İlyada*'dan rasgele bir dua – örneğin yakarıştaki dizginsizce yükselen devinimle (*ἠδὲ καὶ αὐτὸν πρηνέα δὸς πεσέειν*) Z 305 vd. – seçecek olsak,

πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι, δῖα θεάων,
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος ἠδὲ καὶ αὐτὸν
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων

Kudretli Athene, kentin koruyucusu, yüce Tanrıça, Diomedes'in mızrağını döndür, kendisini ise Skaia kapıları önünde kafaüstü yere çarp!

Homeros'ta yakarma devinimlerinin nasıl daha serbest, gürül gürül, daha bir güçlü dinamizmle akıp gittiğini, ayrıca dar olduğu kuşku götürmez dünyasının yine de sabit bir yapı sergilemekten uzak olduğunu görürüz. Verdiğimiz bu örnekte, Antikçağ veznin-

de sıkça rastlanan mısra sonunun uzatılmasına takılmamak gerekir elbette, önemli olan geniş salınımlı, nüans zengini tümce devinimi. Bu, sarkmaların olmadığı uyaklı – kısa ya da uzun – mısra yapılarında da görülebilir; nitekim çok geçmeden eski Fransızcada da, daha XII. Yüzyıl'da, saray edebiyatındaki ya da kısa manzumelerdeki sekiz heceli uyaklı mısrada da ortaya çıkmıştır. Eski bir destan olan, *Gormund et Isembard*'dan bir bölümün keskin ritimli bir fanfar silsilesinin vurgularını andıran ("criant l'enseigne al rei baron / la Loovis, le fiz Charlun") sekiz heceli mısraları, saray edebiyatının akıcı, kâh lafazan kâh lirik sekiz heceli mısralarıyla karşılaştırıldığında katı ulantıyla akışkan-bağlayıcı söz öbekleri arasındaki fark hemen görülür. Hemen sonrasında saray edebiyatına yine geniş salınımlı retorik devinim de yerleşir. Şu mısralar *Folie Tristan*'dandır (*Tristan'ın Çılgınlığı* [Bartsch derlemesinden, *Chrestomathie de l'ancien Français*, 12. basım, 24. parça])

31 *en ki me purreie fier,*
quant Ysolt ne me deingne amer,
quant Ysolt a si vil me tient
k'ore de mei ne li suvient?

Kime güveneceğim bundan böyle, Ysolt benden sevgisini esirgemiş, beni artık hatırlamayacak kadar dışlamışsa?

Kendisine bağımlı, paralel kurulmuş iki yan tümcesiyle retorik bir soru formunda baskın ve elemli bir salınım bu. İkinci yan tümce daha geniş bir açılıma sahip; dörtlüğün tamamında yükselen bir ritim var; ana hatlarıyla Racine'in *Bérénice*'deki ünlü dizelerine (dördüncü perde, beşinci sahne) benzer, sadece çok daha yalındır:

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous:
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?

Metnin analizine kısaca ara verelim. 61. Laisse sonunda hükümdar, huzurundaki Roland'a yayı verip vermemekte hâlâ tereddüt etmektedir; onu resmen görevlendirecek midir belli değildir. Başını önüne eğer, sakalını sıvazlar ve ağlar. Bu sahneye son veren Naimes'in müdahalesi ise yine tamamen parataktik düzenlenmiştir. Sözlerindeki biçimsel ilişkilerde, dilbilgisi gözetilmemiştir, aksi takdirde tümcenin şöyle olması gerekirdi: "Artçı birliklere atandığı için Roland'ın ne kadar öfkelendiğini biliyorsun; onu savunabilecek (ya da savunmak isteyecek?) bir baron da yok. Bence yayı ver Roland'a, ama emrinde yeterince yardımcısının olmasını da sağla hiç değilse." Estetik bitiş mısrası da parataktiktir.

Antik dillerde parataktik yapılar sıradan stildedir, yazı dilinden çok konuşma dili, seçkin olmaktan çok komik-gerçekçi karakter baskındır. Örneğimizde ise seçkin stildedir. Bu stilin, periyodikliğin ve retorik mecazların değil yan yana sıralanmış bağımsız konuşma bloklarının ağırlığı üzerine kurulu yeni bir biçimidir. Parataktik unsurlardan oluşan seçkin üslup aslında Avrupa'da yeni bir şey değildir, Kutsal Kitap'ta dahi bu üslup kullanılmıştır (bkz. bu yapıtın birinci bölümü). XVII. Yüzyıl'da *Περὶ Ὕψους [peri hypsous]* metnini izleyen, Yaratılış 1, 3'teki tümceyle (dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux) ilişkili yücelik üzerine Boileau ve Huet arasındaki tartışmayı hatırlayalım. Yaratılış'taki tümcenin 'muhteşemliği', tekrarların olağanüstü akışında ve retorik mecazları bol dekorunda değil, dikkate değer kısalığında yatar. Bu kısalık, muazzam içeriğin zıddıdır, o yüzden de okurun huşuyla ürpertiye kapılmasına yol açan karanlık bir yanı vardır. Tümceye azametini veren, özellikle nedensellik bağının atlanması, olup bitenin salt aktarılması, bu durumunsa bağlantı kurma ile anlamanın yerine – anlamayı istemeye dahi yeltenmeyecek – hayretler içinde kalmayı geçirmesidir. Chanson de geste ise bu açıdan farklıdır. Teması, yaradılışın ve yaratanın devasa gizemi, insan denen varlığın bu iki kavramla ilişkisi değildir. *Roland'ın Şarkısı* dar bir tema etrafında döner aksine, insanlar temel şeyleri sorgulamazlar. Yaşamın tüm işleyiş düzeni, keza öbür dünyanın düzeni apaçık, sarsılmazdır, klişelerle belirlenmiştir. Akılcı bakışa pek açık değillerdir, gerçi bu bizim, bu devirdeki saptamamızdır sonuçta. Destanın ve onun

o zamanki dinleyicilerinin böyle bir şeyi dert ettiği söylenemez. Katı biçimde oluşturulmuş, daraltılmış normların güvencesinde gözü kapalı yaşıyorlardı o insanlar. Yaşam yükümlülükleri, zümrelere dağılımı (bkz. Şövalyeler ve Keşişler Arasındaki İşbölümü, 1877. dize ve devamı), doğaüstü güçlerin nitelikleri, insanların bu güçler karşısındaki konumu yalın biçimde düzenlenmiştir. Duygulardaki zenginlik ve narinlik, yine dış olgulardaki belli ölçüde renklilik bu bütünün içerisinde yer alır. Lakin değişmez dar bir çerçevedir bu, öyle ki çetrefil meselelere ve trajedilere neredeyse hiç yer yoktur; trajik nitelemesini hak edecek bir çatışmaya rastlanmaz.

Günümüze ulaşmış eski Cermen epik metinleri de parataktik düzenlemeler içerir. Onlarda da başat olan, onur, örf ve kavgayı katı biçimde Tanrı hükmü olarak belirlemiş savaşçı aristokrat etiktir. Buna rağmen büsbütün farklı bir izlenim uyandırırlar. Konuşma blokları daha rahat biçimde birbirine yaslanmıştır; olayları çevreleyen ortam ve üzerlerindeki gökyüzü geniş mi geniştir; yazgılar daha bir gizemlidir, toplumsal yapıysa artık sabitlikten çıkmıştır. *Hildebrand*'dan *Nibelungen*'a, en ünlü Cermen destanlarının, tarihsel atmosferlerini feodalizmin en koyu döneminin iyice yerleşmiş sabit dokusundan değil, deli dolu ve geniş boyuttaki kavimler göçü devrinden almaları bile onlara boyut ve özgürlük kazandırmıştır. Gallo-Roman bölgeye kavimler göçü döneminin Cermen kültür malzemesi nüfuz etmemiş, başka deyişle kök salamamıştır. Hıristiyanlıksa Cermen kahramanlık destanlarına hemen hemen hiçbir şey ifade etmez. Özgür, dolaysız, herhangi bir kalıba sokulmamış etkenler daha güçlüdür ve – en azından ben öyle düşünüyorum – insani ögeler daha bir yerleşmiştir. Kahramanlık destanı türüne giren Cermen anlatılarında, *Roland'ın Şarkısı*'ndaki gibi çetin sorunların ve trajik ögelerin eksikliğinden söz edilemez. *Hildebrand*, Roland'a oranla insani niteliklere daha yakındır, daha trajik bir figürdür. Roland'la Ganelon arasındaki nefretle kıyaslandığında, *Nibelungen Destanı*'ndaki ihtilafların kaynağı ne kadar da derindedir!

'Roman' diliyle yazılmış, binyılın başından dinî bir metne göz atacak olsak yaşam alanının darlığını ve sabitlenmişliğini keza

görürüz. *Roland'ın Şarkısı*'ndan daha önce yazılmış birçok örnek var elimizde. İçlerinde en dikkate değer olansa XI. Yüzyıl'da şekillenmiş, Eski Fransızcadaki son versiyonuyla muhtelif el yazmaları günümüze ulaşmış bir menkıbe, *Alexius'un Şarkısı*. Efsaneye göre Alexius seçkin bir Romalı ailenin geç doğmuş biricik oğludur. Özenle yetiştirilmiştir. Saray görevlisi olarak çalışmaya başlar. Babasının en büyük arzusu, kendileriyle aynı zümreden bir bakireyle evlenmesidir. Babasına karşı çıkmaz ancak düğün gecesi eşine el sürmeden kaçar. On yedi yıl boyunca yoksul bir dilenci olarak yabancı bir diyarda (Suriye'nin kuzeydoğusunda Edesa'da – bugünkü Urfa -) yaşar, kendini Tanrı'ya adar. Günün birinde aziz olarak yüceltileceğini anlayınca bölgeyi terk eder; bir fırtına onu yeniden Roma'ya sürükler. Bir on yedi yıl da orada, horlanan bir dilenci olarak, üstelik baba evinin merdiven altında tanınmadan yaşar; ailesinin ve sık sık sızlanmalarını duyduğu eşinin acısına kulak asmaz, kimliğini gizler. Kim olduğu ölümünden sonra mucizevi biçimde ortaya çıkar. Sonrasında da azizlik mertebesine yükseltilir. Görüldüğü gibi bu metnin yansıttığı anlayış, *Roland'ın Şarkısı*'ndan tamamen farklıdır. Bununla birlikte benzer parataktik ve bütünsel ifade formunun, benzer statik sınırlılığın ve akla gelebilecek tüm kalıpların tartışmasız devreye sokulduğu gözden kaçmaz. Siyah ve beyaz, iyi ve kötü, her şey belirlenmiştir, irdelemeye ve gerekçelendirmeye gerek kalmaz; şeytana uyma eğilimi vardır muhtemelen ama mesele edecek bir şey yoktur. Bir yanda ibadet ve dünyevi yaşamdan uzaklaşıp ebedi uhrevi saadete uzanış, diğer yanda "büyük keder"e yol açan 'dünyadaki gündelik yaşam' vardır. Bunun dışındaki haller bilince yabancıdır. Dış gerçeklik, yaşamın sunduğu onca şey – anlatılan vaka şöyle ya da böyle bunların zeminine yerleştirilmelidir – öylesine indirgenir ki, azizin yaşamı için gerekli, içeriksiz bir arkaplandan başka bir şey kalmaz geriye. Ayrıca çerçevede, onun yaşama eylemine jestlerle eşlik eden baba, anne ve eş dolanır. Öykü için gereken diğer birkaç figürün varlığıysa daha da belirsizdir, bu şahıslar daha bir gölgede kalır. Diğer her şey gerek sosyolojik gerek coğrafi açıdan tamamen şematiktir. Üstelik öykünün sahnesinin Roma İmparatorluğu'nun geniş yelpazesini neredeyse bütünüyle kapsadığı düşünülürse bu durum

daha da bir göze batar. Doğu'dan da Batı'dan da baki kalan sadece kiliseler, gökten gelen ses ve dua eden halktır; bir azizin yaşamını çevreleyen her yerde aynı ayrıntılar vardır, başka da bir şey yoktur. *Roland'ın Şarkısı*'ndaki gibi, hatta denebilir ki çok daha belirgin biçimde hemen her yerde, inançsızlarda da Hıristiyanlarda da aynı toplumsal, yani feodal yapı ve aynı ethos egemendir. Dünya daralıp küçülmüştür. Yaşamdaki tek dert, katı ve sabit biçimde peşinen yanıtlanmış sorudur; tek yapılması gereken doğru yanıtın benimsenmesidir. İnsanoğlu hangi yolu izleyeceğini bilmektedir, daha doğrusu tek bir yol açıktır, başka yol mevcut değildir. Bu arada bir kavşağa varacağını hesaba katar ama sağdan gideceğini, şeytanınsa kendisini ayartmaya ve sola çekmeye çalışacağını bilir. Geriye kalan her şey, tüm unsurlar, sayısız seçeneği, sureti ve katmanıyla dış ve iç dünyanın uçsuz bucaksızlığı, dibe batmıştır. Bu durumun Cermenlere özgü olmadığı aşikâr. Bence Hıristiyanlığa özgü bir yanı da yok. En azından onun zaruri ve orijinal biçimi olduğu söylenemez. Çünkü Hıristiyanlık, çok çeşitli koşulların ürünüdür; türlü türlü gerçeklikle baş etmek zorunda kalmış, en başta da sonrasında da sıradışı esnekliğini, zenginliğini ve çok yönlülüğünü kanıtlamıştır. Bu darlık, Hıristiyanlığın doğal özelliği olamaz doğrusu. Ayrıca çok ama çok çeşitli ögelerden oluşan bir mirası da barındırmaktadır. Söz konusu şey darlıktan ziyade bir daraltmadır; Geç Antik dönemin donuklaşma ve basite indirgenme sürecidir. Daha önceki bölümlerde de bu sürecin bahsi geçmişti. Görünen o ki aynı süreç zarfında Hıristiyanlığın, kısmen yıpranmış kısmen barbar halklarla masif temasıyla büründüğü, basite indirgenmiş formun oynadığı rol önemlidir.

Aşağıda Eski Fransızca *Alexius Destanı*'dan, metnin en parlak pasajlarından olan gerdek gecesini (11'den 15'e kadar olan bentler; Bartsch'ın *Chrestomathie*'sinden, 12. basım) aktarıyorum:

11 *Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,*
ço dist li pedre: "filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel."
ne volst li enfes son pedre corrocier,
nait en la chambre o sa gentil moillier.

12 *Com vit le lit, esguardat la pulcele,*
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre;
"el Deus," dist il, "si forz pechiez m'apresset!
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perde."

13 *Quant en la chambre furent tuit soul remes,*
danz Alexis la prist ad apeler:
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veritet;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.

14 *"Oz mei, pulcele, celui tien ad espous*
Qui nos redemst de son sanç precious.
en icest siecle nen at parfite amour:
la vide est fraile, n'i at durable onour;
ceste ledece revert a grant tristour."

15 *Quant sa raison li at tote mostrede,*
donc li comandet les renges de sa spede,
ed un anel dont il l'out esposede.
donc en ist fors de la chambre son pedre;
en mie nuit s'en fuit de la contrede.

Gün sona erip gece başladığında baba şunları söyler: Oğul, haydi git yavuklunun yanına uzan; gökteki Tanrı'nın buyruğuna uygun davran! Genç adam babasını kızdırmak istemez; odaya kıymetli eşinin yanına gider.

Odaya vardığında yatağa uzanmış genç bakireyi görür. O an yüce efendisini hatırlar; Tanrı sevgisi, dünyevi herhangi bir şeye duyduğu sevgiden fazladır. Tanrım, der, bu günahtan nasıl kurtulacağım, ne kadar da çaresizim. Eğer hemen şimdi alıp başımı gitmezsem seni kaybedeceğimden o kadar korkuyorum ki.

Odada tamamen yalnız kaldıklarında, karısıyla konuşmaya başlar; dünyevi yaşamı hepten lanetler, cennetteki yaşamı anla-

tarak ona gerçeği gösterir. Derken bir an önce kaçıp gitme isteği baş gösterir içinde.

Dinle beni genç bakire, kocalığa, paha biçilmez kanıyla ruhumuzun kurtarıcısı olan varlığı kabul et. Bu dünyada kusursuz aşk yoktur. Hayat boş. Şanın, şerefin ömrü kısa. Bu sefa geçer, yerini koca bir keder alır.

Düşündüklerini söyledikten sonra kemerinin tokasını ve nişan yüzüğünü karısına verip baba ocağından ayrılmış. Gecenin o vaktinde yöreyi terk etmiş.

İki destan farklı mantalitelerin ürünü olmakla birlikte *Roland'ın Şarkısı*'yla üslup benzerliği şaşırtıcıdır. Parataktik ögeler, her iki eserde de salt tümce kurma tekniğinin çok ötesindedir. Yeni baştan almalar, ileri-geri gidişler, süreçlerin ve farklı aşamalarının bağımsızlığı hep aynıdır. 13. bent, 12'nin başındaki duruma yeniden döner, ama gelişmeyi farklı devam ettirir. 14. bent, 13'te ifade edilen (ve son satırda uzayan) şeyi dolaysız söylem formunda ve daha somut olarak bir kez daha verir. Yani "Odada yalnız kaldıklarında o an... hatırlar ve der ki: Dinle..." yerine, şu şekilde bir düzenlemeye başvurulur: (1) "Odaya vardığında... hatırlar..." (2) "Odada yalnız kaldıklarında... konuşmaya başlar... (dolaylı söylem) (3) "Dinle (der)..." Her bent noksansız ve kendi içinde bütünlüklü bir görüntü sunar. Yekpare, seyir halinde, parçaları ileriye doğru olan hamlelerle birleştiren sürecin uyandırdığı izlenim, yan yana duran, çok benzer, birbirinden bağımsız üç ayrı tablonunkine oranla çok daha zayıftır. Bu izlenim genelleştirilebilir: *Alexius'un Şarkısı*, bir dizi kendi içinde bütünlüklü, aralarında gevşek bağlantılar olan süreçlerden, yine bir dizi birbirinden epey bağımsız, bir azizin yaşamına ait, her biri canlı ama bir o kadar da basit jest içeren kesitlerden oluşur. Alexius'a odaya gelinin yanına gitmesini buyuran baba; yatağın başında karısıyla konuşan Alexius; Edessa'da elindekileri yoksullara dağıtan Alexius; dilencilik yapan Alexius; ailesinin uzak diyarlara oğullarını aramaya yolladığı, onu tanımayan ve sadaka veren hizmetkârlar; annenin sızlanması; anneyle gelin arasındaki diyalog ve benzeri sahneler; bir enstantaneler resmigeçididir bütün okuduklarımız. Önceki ve

sonraki gelişmelerle sadece gevşek bir zamansal ve nedensel ilişki içinde olan vakaların her birinde belirleyici bir de jest vardır. Çoğu (örneğin annenin sızlanması), yine benzer, her biri bağımsız sahnelere bölünür; her tasvir kendi çerçevesiyledir; yeni ve beklenmedik bir gelişmeyi ve sonraki aşamayı gerekli kılacak itici gücü barındırmayacak şekilde kendi başınadır. Aralarda ise boşluklar görülür; çok şeyin vuku bulduğu, bir sürü gelişmeye gebe, ürpertici bir beklentiyle solukların tutulduğu, bazen molalarıyla derin düşüncelere iten Kutsal Kitap tarzındaki, karanlık ve derin boşluklar değil de düz, uçuk, anlamsız bir süreden ibaret, bazen bir an, bazen on yedi yıl süren, bazen hepten belirsiz aralıklar. Epizot bir dizi resme bölünmüş, bir anlamda parçalara ayrılmıştır. *Roland'ın Şarkısı*'nda tüm vaka daha masiftir, bütünlük daha bir belirgindir; tek tek sahneler kendi içlerinde bazen daha canlıdır. Ama anlatım tekniği – bu, teknik anlamda bir yöntem olmanın çok ötesindedir; ozanı ve dinleyiciyi vakaya yakınlaştıran, anlatının nasıl çatılacağına dair tasavvuru barındırır – yine de aynıdır; birbirinden bağımsız sahneler yan yana sıralanır. *Roland'ın Şarkısı*'nda aralıkların çok da boş ve sığ olmadığı yerler vardır, araya bir parça kır manzarası girer, vadilerden ve patikalardan birliklerin geçtiği duyulur. Ama gelişmeler yine de art arda dizilmiştir, dolayısıyla kendi içinde bütünlüklü, bir başına var olan sahneler biçimlenir. Faal kahramanların sayısı *Roland'ın Şarkısı*'nda da hayli azdır, diğer figürler, her ne kadar *Alexius*'takinden çok daha renkli iseler de rolleri sıradandır; tek tek sahnelerde aktif şahıslar belirlenmiştir, nadiren yeni bir figür boy gösterir; bunun vuku bulduğu yerlerde ise (dengeleyici işleviyle Naimes ya da sonuçlandırıcı işleviyle Turpin) keskin bir dönüm noktasıyla karşılaşırız. Yapıtta, normalde destanlarda sık görülen, çok sayıdaki aktif figürün ilişkilerinde türlü biçimler alan kördüğümlere ve serüven zenginliğine hiç rastlanmaz. Buna karşın gerek *Alexius'un* gerek *Roland'ın Şarkısı*'nda jestlerin akılda bıraktıkları daha bir yoğundur. Bağlantıya ve gelişmeye çok az ihtiyaç duyulur; bölümlerin kendi içindeki gelişme – herhangi bir gelişme vuku bulursa tabii – dahi hayli zaman alır ve tutuktur. Ancak enstantanelerdeki jestlerde vurgular pek keskin ve canlıdır. Süreçleri bir

sürü sahneye bölmesine bakılırsa anlatı, jest ve davranışlardaki bu vurguyu hedeflemektedir. Tasvir edilen sahneler ve jestleriyle karakterler öyle heybetlidirler ki ahlaki birer model oluştururlar âdeta. Kahramanların, hainlerin ya da azizlerin öykülerinin farklı evreleri jestlerle öylesine somutlaştırılır ki tasvir edilen sahneler yarattıkları etkiyle neredeyse sembol ya da figür karakterine bürünürler. Sembolik ya da figural anlamların çıkarılamayacağı kısımlarda da durum aynıdır üstelik. Ama sıklıkla böyle bir anlama rastlanır. *Roland'ın Şarkısı*'ndaki Büyük Karl karakterinde, pagan şövalyelerin bazı tipik özelliklerinin tasvirinde ve pek tabii dua metinlerinde böyledir örneğin. *Alexius'un Şarkısı* açısındansa E. R. Curtius'un harika yorumu (Zeitschrift für roman. Philologie 56, 113 vd., özellikle s. 122 ve 124) öbür dünyadaki saadetin figuralliği anlamına çıkar. Bu figural gelenek, gelişmelerdeki yatay, tarihsel bağlamın kıymetsizleşmesinde az rol oynamamış, tüm normların katılaşmasını kolaylaştırmıştır. Yukarıda aktardığımız dualar, kurtarıcı figürlerin cansızlaşmasının kanıtıdır. Her biri tarihsel bağlamları dışında figural yorumlanan Eski Ahit'teki epizotların sınırlarının çizilmesi yöntemi basmakalıplaşmıştır. Figürler Geç Antik dönemdeki lahitlerin üzerinde diziliymiş gibi parataktik biçimde yan yana dururlar. Gerçeklikleri kalmamıştır; sadece anlamdan ibarettirler. Dünyevi vakalara bakışta da benzer bir eğilim egemendir: Dünyevi akış yatay bağlamından koparılır, tek tek olgular izole edilir, sabit bir çerçeveye kirişlenir, bu çerçevede jestlerle vurgulu hale getirilir, numunelik, model niteliğinde olmalarına ve anlamlı gözükmelerine çalışılır; bunun dışında "tüm her şey" boşlukta bırakılır. Bu şekilde, gerçekliğin sadece, kalıplaşmış normlarla çevrelenmiş, fazlasıyla dar ve küçük bir parçasının su yüzüne çıkabileceği çok açık. Ama yine de sergiler kendini gerçeklik; bu da katılaşma sürecinin inişe geçtiğini gösterir; özellikle de izole tasvirlerde canlanmanın nüveleri hissedilir.

Fransızca yazılmış *Alexius'un Şarkısı*'na kaynaklık etmiş olması muhtemel Latince metin – 17 Temmuz tarihli Acta Sanctorum'da yer alan bu metnin, Förster-Koschwitz'in Altfranzösisches Übungsbuch (*Ortaçağ Fransızcası Alıştırma Kitabı*, 6. basım, 1921, s. 299 vd.) adlı yapıtındaki şeklini aldık buraya – belki de

Fransızca destanla yakın tarihlerde yazılmıştır; Suriye kaynaklı efsane Batı'da hayli geç kayda geçmiştir çünkü. Ama Latince versiyon Geç Antik döneme ait bu menkıbeyi daha bir el değmemiş formda sunar. Bu versiyonda, gerdek gecesi, Ortaçağ Fransızcasındaki sunumdan belirgin biçimde farklı anlatılmıştır.

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo; "Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam." Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixit que ei: "Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos." Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare ....

Karanlık bastırdığında Eufemian oğluna der ki: Oğul, yatak odasına git, eşinin yanında ol. Lakin gönlünde İsa'nın bilgeliğini taşıyan asil ve genç adam, odaya girdiğinde eşini aydınlatmaya, ona birçok kutsal öğretiyi açıklamaya soyunur. Ardından, altın yüzüğü ile kılıcını taktığı kemerin tokasını erguvani bir beze sararak genç kadına verir ve şunları söyler: Al ve Tanrı rızası için sakla bunları. Tanrı yardımcımız olsun. Sonra da servetinin bir miktarını alır ve denize açılır...

Görüldüğü gibi Latince metin de neredeyse bütünüyle parataktik. Ama paratakstan avantajlarından yararlanmıyor, bu avantajlardan bihaber henüz. Olan biteni büsbütün düz bir çizgide yassılaştırmış. İniş çıkışlar yok, ifadeler kımıldamıyor. "Tekdüze" bir anlatım var, o nedenle sadece çerçeve değil tasvirin kendisi de hareketsiz. Donuk ve güçsüz. Ayartılmanın – Eski Fransızca versiyon bunu anlatmak için en yalın ve en hoş ifadeyi bulmuştur – Alexius'un iç dünyasında yarattığı çatışmadan söz edilmez. Ayartılma olasılığı yoktur âdeta. Geline hitaben yapılan konuşmanın (Oz mei pulcele...) muazzam devinimi, Ortaçağ Fransızcasıyla yazılmış manzumedeki, Alexius'un, en üst mertebeye ulaştığı ve gerçek mizacının şiddetle açığa çıktığı bu en güçlü salınımlarından biri, önünde duran örneğin mat Latince

sözcüklerini temel alan Fransız ozanın eseri belli ki. Latince versiyon, çok daha düz ve dengeli ilerler. Ne var ki insani devinimler çok zayıftır, hemen hiç hissedilmez, bir canlı ile değil de bir hayaletle muhatabızdır âdeta. Bu izlenim, okumayı sürdürdüğümüzde de değişmez. Aslen insani bir biçimlenişi ilk olarak vulgar dildeki metin yansıtır. Önemli noktaları belirtirmek gerekirse, bu dil, terk edilmiş odada annenin sızlanışını, daha sonra da kendini yeniden Roma'da bulan azizin huzursuzluğunu kurgular. Alexius en zorlu sınavı bu dilde göze alır; arkasından ağlayan sevdikleriyle her gün göz göze gelerek, baba ocağında kimliğini gizleyerek bir dilenci olarak yaşam sürmek vardır kaderinde; bir yandan bu çileye maruz kalmamayı diler, buna rağmen sineye çeker her şeyi. Latince versiyonda tıpkı gerdek gecesinde olduğu gibi ne duraksama vardır ne iç çatışma; Alexius baba evine gider, çünkü kimseye yük olmak istemiyordur.

Kıyaslamamızdan çıkan sonuca bakılırsa tek tek sahneleri öne çıkaran, halk diliyle yazılmış versiyondur. Şahıslar, bu versiyonla birlikte insani kıvrımlara kavuşur, hayat bulurlar. Gel gör ki süregelen sarsılmaz normların katılığının ve darlığının sınırladığı bir hayattır bu. Kolaylıkla yeniden sekteye uğrar, atılım kaydeden bir devinimden yoksundur çünkü. Öte yandan özellikle bu katı normların çizdiği çerçevenin zemin hazırladığı zıtlık sayesinde etkili olmaya ve güç kazanmaya başlar. İlk olarak halk dilinin ozanları görmüştür yaşayan insanı; ilk onlar parataksların şiirsel bir güce sahip olduğu formu keşfetmişlerdir. Cılız, damla damla akıp giden, tekdüze ardışıklığın yerini, aralıklarla ileri-geri hamle yapan, her bakımdan dinamik atılımların yolunu açan bent (laisse) formu alır; bu yeni seçkin stili devralan yapıtlarda somutlaşan yaşam her ne kadar sınırlıysa ve renklilikten nasibini almamışsa da, dolu dolu, insani boyutuyla çalkantılı ve güçlüdür. Geç Antik dönemin solgun, konturdan yoksun efsanelerinden sonra bir ferahlamadır âdeta. Halk diliyle yazan ozanlar, dolaysız söylemi de ifade ve jest işlevlerini gözeterek değerlendirmeyi bilmişlerdir. Alexius'un eşine hitabından ve annenin feryat figan halinden söz etmiştik. Buna bir de Roma'ya geri dönen azizin, babasından kalacak yer ve yiyecek isterken sarf ettiği sözleri ekleyebiliriz. Fransız-

ca versiyonda bunlar, Latince metnin ulaşamayacağı bir somutluk ve dolaysız bir yeğinlik sergilerler. Fransızca pasaj şöyle:

Eufemiiens, bels sire, riches om,
quer me herberge por Deu en ta maison;
soz ton degret me fai un grabaton
empor ton fil dont tu as tel dolour;
toz sui enfers, sim pais por soue amour...

Eufemian, soylu efendimiz, varlıklı insan, hayrına beni evinde barındır; acısını yaşadığın oğlunun hatrına merdivenin altına bir düşkün yatağı yap. Onun hatrına karnımı doyur. Hastalıktan muzdaribim...

Latincesi ise şöyledir:

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascar de micis mensae tuae et Deus benedicat ann os tuos et ei quem habes in peregre misereatur.

Tanrı'nın hizmetkârı, yüzüme bak, hayırseverliğini göster, buraların yabancısıyım ve hastayım. Emir ver, beni evinin bir kıyısında barındırsınlar, sofrandan artakalan kırıntılarla idare ederim. Ömrün uzun olsun, uzaklardaki parçandan Tanrı merhametini esirgemesin...

Geç Antik dönemin efsanelerinde görülen ve vulgar dildeki metinlerin ancak yavaş bir seyirle sıyrılabildiği katılık ve daralmanın faturasını Hıristiyanlığa çıkarmanın doğru olmadığını ifade etmiştik. Daha önceki bölümlerde, vakaların Yahudi-Hıristiyan geleneğindeki anlayışla işlenişinin başlarda hiç de katılığa ve daralmaya yol açmadığını göstermeye çalışmıştık. Tanrı'nın görünmezliğinin, İsa'nın ahir zamanda yeryüzüne inmesi kavramının, rasgele bir varlıkta vücut bulmanın, dünyaya bakışta – Klasik-Antik dönemin gelişmeleri ve yaşamı temsil anlayışını kat kat aşan – dinamik bir devinim, ahlaki ve sosyolojik değerler arasında bir

gelgit yarattığını ortaya koymayı amaçlamıştık. Kilise Babaları dahi, özellikle de Augustinus bize, katı biçimde önceden çizilmiş bir yolu izlemeyen, kesinlikle şematik olmayan figürlerin öykülerini nakleder. Gladyatör dövüşleri sırasında iç dünyasında yaşadığı sarsıntıyı bir önceki bölümde ele aldığımız Augustinus'un gençlik arkadaşı Alypius, hayli canlı bir figürdür, mücadele eder, yenilir, yeniden ayağa kalkar. Donukluk, darlık, pürüzsüz basmakalıplık, İsevi gerçeklik bilincine aslen yabancıdır. Hiç kuşku yok, Hıristiyanlığın ortaya çıkışı ve yaygınlaşması sırasında etkisi gittikçe artan, olan bitenin barındırdığı gerçekliği boşaltan ve geriye sadece anlam içeriklerini bırakan, vakaları figural yorumlama yöntemi bu donuklukta önemli rol oynamıştır. Dogma bağlayıcı hale geldiğinde, kilisenin ödevleri giderek organizasyon faaliyetlerine dönüştüğünde, tamamen hazırlıksız ve Hıristiyanlığın kriterlerine yabancı kavimlerin kazanılması gündeme geldiğinde, bu yöntemin vulgarlaşması ve katı şablona dönüşmesi kaçınılmazdı. Ama bu katılaşma bütünde daha da yaygındır, Antik kültürün basite indirgenmesiyle ilişkilidir. Katılaşmayı yaratan Hıristiyanlık değildir, tam tersine din de bu katılaşmadan nasibini almıştır. Batı Roma İmparatorluğu'nun ve yaşattığı düzen anlayışının – ki bu anlayış, çoktandır bunaklığa meyleden bazı tutukluklar sergilemektedir – yıkılışıyla birlikte 'orbis terrarum'un iç bütünselliği de çökmüştü; yeni bir dünya küçük parçaların yeniden inşasıyla var edilebilecekti ancak. Her yerde, tarih sahnesine yeni çıkan toplumların gerek devlet deneyiminde gerek insani açıdan henüz çiğ yapılarıyla, durgunlaşma ve çöküş sırasında bile devasa bir prestije sahip Antik kültürün kalıntılarının çarpışması yaşandı. Yepyeniyle kadim olanın çarpışmasıydı bu. Yepyeni de felç olmaktan kaçamadı başta. Ama sonra, miadını doldurmuş olanla yüzleşti, ona hayat verdi ve yeniden canlılık kazandırdı. Durgunluk sürecinin en az, Geç Antik dönem kültürünün başat olmadığı İndo-Cermen ülkelerde görüldüğü de aşikâr. Tam anlamıyla bir zıtlaşmanın vuku bulduğu Roman halkların yaşadığı bölgelerde bu süreç çok daha güçlü belli etmişti kendini. Cermen etkisine en fazla maruz kalan Fransa'nın bu durgunluktan en çabuk sıyrılan ülke olması rastlantı değil.

Bana kalırsa Ortaçağ Avrupası'nda seçkin üslubun oluşumu, epizotların içeriğinin renklenmesiyle başlar. Bu üslubun, her biri tek başına bir süreç olan etkili sahneler şeklindeki örnekleri sayısızdır. Bu sahnelerde az sayıda insan karşılıklı temastadır, kısa bir pasajda bile jestler ve konuşmalar keskin biçimde öne çıkar; figürler yan yana ya da karşı karşıya sıkışık vaziyettedirler, kendilerine hareket alanı kalmamıştır, yine de bir başlarına dururlar, diğerlerinden uzak düşmüşlerdir; birbirlerine söyledikleri sözler asla sohbet halini almaz, resmi bir beyan olarak kalır; her hitap, her tümce, hatta her sözcük, kendi başına bir değere sahiptir, haliyle söylenişleri de iç çekerek ve vurguyladır, ne ahenk vardır ne rahat bir akış. Bu üslup, yaşamın gerçekliğiyle kıyaslandığında enine ya da derinliğine bir boyut kazanmaktan âcizdir; zamansal, mekânsal ve sınıfsal açıdan sınırlıdır; geçmişteki vakaları metaforlarla ve idealize ederek basitleştirir. Dinleyicide yaratmak istediği etki, uzak bir dünyaya yönelik şaşkınlık ve hayranlıktır. O uzak dünyanın içgüdülerini ve ideallerini kuşkusuz dinleyici de sahiplenir, ama tüm bunlar saflıkları, süreklilikleri ve özgürlükleriyle, yaşamın sürtünme dirençlerine rağmen serpilme halleriyle onun reel yaşamında erişemeyeceği konumdadırlar. İnsani devinimler, heybetli, bir model edasıyla boy gösteren figürler etkili biçimde öne çıkarlar; lakin dinleyicinin kendi yaşamından eser yoktur. Gerçi *Roland'ın Şarkısı*'nın tam da tınısında çok fazla güncellik vardır. Olayları çok uzağa iten bir beyanla ("evvel zaman içinde, kalbur saman içinde") değil, güçlü ve doğrudan bir ifadeyle başlar; Kral Karl'ın, o büyük hükümdarımızın hâlâ hayatta olduğunu sanırsınız neredeyse. Üç yüz yıl geride kalmış olayların, Yüksek Ortaçağ'ın, Haçlı seferlerinin eşiğindeki feodal toplum anlayışına naifçe nakledilmesi, temanın, dini ve feodal propagandanın işine yarayacak hale getirilmesi destana güncellik ve canlılık kazandırır. Hatta ulus duygusu türü bir şeyin filizlendiği hissedilir. Dahası farklı ayrıntılarda güncel dönem hayat bulur âdeta. Fazla dikkat çekmeyen bir örnek seçip, Roland'ın saldırı hazırlığındaki Frank şövalyelere nizam verme çabasına ilişkin

Seignurs barons, suef, le pas tenant!

şeklindeki mısrayı okuduğumuzda (1165) dönemin feodal süvarilerinin verdiği savaş eğitiminin güncel bir kesitinden sesler duyarız. Yine de saman alevi ayrıntılardır bunlar. Devamlı bir sınırlılık, idealize etme ve basitleştirme, masalımsı bir perdelemenin parlısı ağır basar.

Fransız kahramanlık destanının üslubu seçkindir dolayısıyla. Olan bitene ilişkin kompozisyon çatısında henüz hiçbir esnekliğe rastlanmaz. Yapıt, somut yaşamın zamansal uzaklıkla, sınıfsal sınırlamayla ve basitleştirilen perspektifle hayli daralmış kesitini resmeder salt. Yiğitlik ve yücelikle, sıradanlık ve gerçeklik kavram ayrımlarının da gayet doğal kabul edildiğini eklersek yeni bir şey söylemiş olmayız. Defalarca dile getirilmiş olanın farklı ifadesidir bu. Destanda, üst feodal tabaka dışında bir sınıfa yer yoktur; yaşamın ekonomik temellerinden hiç söz edilmez. Bu anlamda, Cermen dilinin ya da Ortaçağ Almancasının kahramanlık destanlarına kıyasla daha bir abartılmıştır. Çok kısa bir süre sonra ortaya çıkan İspanyol kahramanlık destanlarıyla aradaki fark dahi hayli belirgindir. Yine de Chanson de geste türünün, özellikle de *Roland'ın Şarkısı*'nın genelin beğenisine uygun olduğu apaçık. Sırf feodal üst sınıfın edimlerini işlese de destan, hiç kuşku yok, halka da hitap eder. Bu da Hıristiyan toplumun değişik tabakaları arasındaki hatırı sayılır maddi ve hukuksal farklara rağmen eğitim düzeyi açısından temelde önemli denebilecek bir farkın henüz oluşmamış olmasıyla açıklanabilir muhtemelen. Dahası zihinlerdeki ideallerin örtüştüğünden ya da en azından şövalyelik ve kahramanlık dışında bir dünyevi idealin henüz ete kemiğe bürünememiş olmasından yola çıkılabilir. Chanson de geste'in toplumun tüm kesimlerinde yarattığı güçlü yankı ve etki, daha önce vulgar dildeki dünyevi yazına iyi gözle bakmayan ruhban sınıfının, kahramanlık şiirlerini XI. Yüzyıl'ın sonundan itibaren kendi amaçları için kullanmaya çalıştığının göstergesidir. Tekrar tekrar işlenen ve çok geçmeden anonimleşen, panayırlık temaların yüzyıllara galebe çalması, bu malzemenin özellikle de toplumun alt tabakalarında ne denli kalıcı bir popülerliği olduğunu ortaya koyuyor. XI., XII. ve XIII. yüzyılın dinleyicileri için kahramanlık destanları tarih demekti. Eski çağların tarih geleneği bu destanlarda hayat

bulmaya devam ediyordu. Dinleyici açısından erişilebilir başka bir materyal yoktu. Vulgar dilde yazılmış ilk kronikler 1200'e doğru ortaya çıkar ancak. Ne var ki geçmişi değil, bizzat yaşanan güncel dönemi aktaran, ayrıca hâlâ epik üslubun izlerini fazlasıyla taşıyan metinlerdir bunlar. Doğrusu – çarpıtıp basite indirgese de – gerçek tarihi koşulları anımsatıyorsa ve figürlerinin daima tarihi-siyasi bir işlevi varsa kahramanlık destanlarının en azından bu yönleriyle tarih olduklarını söylemekte sakınca yok. Saray edebiyatı ise bu tarihi-siyasi içeriğe sırt çevirmiştir, bu yüzden de elle tutulur sahici dünyayla ilişkisi bambaşka bir bağlama oturur.

VI

SARAY ŞÖVALYESİNİN UZAKLARA GİDİŞİ

Chretién de Troyes'nın, XII. Yüzyıl'ın ikinci yarısında yazdığı *Yvain* adlı saray romanının başlarında Kral Arthur'un sarayından bir şövalye, yaşadığı serüveni anlatır. Öyküsü şöyle başlar:

Il avint, pres a de set anz
Oue je seus corne païsanz
Aloie querant avantures,
Armez de totes armeüres
Si come chevaliers doit estre,
Et trovai un chemin a destre
Parmi une forest espesse.
Mout i ot voie felenesse,
De ronces et d' espines plainne;
A quelqu'enui, a quelque painne
Ting cele voie et cel santier.
A bien pres tot le jor antier
M'an alai chevauchant einsi,
Tant que de la forest issi,
Et ce fu an Broceliande.
De la forest, an une lande
Antrai et vi une bretesche
A demie liue galesche;
Si tant i ot, plus n'i ot pas.
Celle part ving plus que le pas
Et vi le baille et le fossé
Tot anviron parfont et lé,

Et sor le pont an piez estoit
Cil cui la forteresce estoit,
Sor son poing un ostor mué.
Ne l'oi mie bien salué,
Ouant il me vint a l'estriér prandre,
Si me comanda a desçandre.
Je desçandi; il n'i ot el,
Que mestier avoie d'ostel;
Et il me dist tot maintenant
Plus de çant foiz an un tenant,
Que beneoite fust la voie,
Par ou leanz venuz estoie.
A tant an la cort an antrames,
Le pont et la porte passames.
Anmi la cort au vavassor,
Cui Des doint et joie et enor
Tant come il fist moi cele nuit,
Pandoit une table; je cuit
Qu'il n'i avoit ne fer ne fust
Ne rien qui de cuivre ne fust.
Sor cele table d'un martel,
Qui panduz iere a un postel,
Feri li vavassors trois cos.
Cil qui amont ierent anclos
Oïrent la voiz et le son,
S'issirent fors de la meison
Et vindrent an la cort aval.
Li un seisirent mon cheval,
Que li buens vavassors tenoit.
Et je vis que vers moi venoit
Une pucele bele et jante.
An li esgarder mis m'antante:
Ele fu longue et gresle et droite.
De moi desarmer fu adroite;
Qu'ele le fist et bien et bel.
Puis m'afubla un cort mantel,

Ver d'escarlate peonace,
Et tuit nos guerpirent la place,
Que avuec moi ne avuec li
Ne remest nus, ce m'abeli;
Que plus n'i queroie veoir.
Et ele me mena seoir
El plus bel praelet del monde
Clos de bas mur a la reonde.
La la trovai si afeitiee,
Si bien parlant et anseigniee,
De tel sanblant et de tel estre,
Que mout m'i delitoit a estre,
Ne ja mes por nul estovoir
Ne m'an queïsse removoir.
Mes tant me fist la nuit de guerre
Li vavassors, qu'il me vint querre,
Quant de soper fu tans et ore.
N'i poi plus feire de demore,
Si fis lues son comandemant.
Del soper vos dirai briemant,
Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise
La pucele qui s'i assist.
Apres soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevalier errant,
Qui avanture alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.
Apres ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An guerredon, se je poïsse.
Et je li dis: "Volantiers, sire!"
Que honte fust de l'escondire.
Petit por mon oste feïsse,
Se cest don li escondeïsse,

Mout fu bien la nuit ostelez,
Et mes chevaus fu anselez
Lues que l'an pot le jor veoir;
Car j'an oi mout proiié le soir;
Si fu bien feite ma proiiere.
Mon buen oste et sa fille chiere
Au saint Esperit comandai,
A trestoz congié demandai,
Si m'an alai lues que je poi...

Bir köylü gibi tek başına ve bir şövalyeye yaraşır biçimde tepeden tırnağa silah kuşanıp macera aramaya çıkışımın üzerinden neredeyse yedi yıl geçti. O gün sağıma düşen sık bir ormandan geçen yola girdim. Tam anlamıyla berbat bir yoldu, her taraf çalılık ve dikenlikti. Tüm zorluklara rağmen, girdiğim bu yolda, patikada ilerlemeye devam ettim. Ormandan çıkabilmek için neredeyse gün boyu at sürdüm. Ormanı geride bırakıp makilik bir araziye çıktım, Broceliande'deydim, yarım Gal mili kadar uzakta bir kule görünüyordu, başka da hiçbir şey yoktu. Hızla o yöne doğru ilerledim. Yapının çevresi duvarla ve geniş, derin bir hendekle çevriliydi. Giriş köprüsünün üzerinde şatonun sahibi duruyordu, bileğinde tüylek bir akdoğan vardı. Selam vermeme kalmadan yanıma geldi, üzengiyi tutup attan inmemi söyledi. İtiraz etmedim, yapacak bir şey yoktu, konaklayacak bir yere ihtiyacım vardı. O anda şatonun sahibi bir solukta belki yüz defa tekrarlayarak, geldiğim yolun hayırlara vesile olmasını diledi. Derken avluya yöneldik, köprüden geçip büyükçe bir kapıdan içeri girdik. Şövalyenin (Tanrı ona dert vermesin, işini rast getirsin, o geceki iyiliğini unutamam) şatosunun avlusunda bir levha asılıydı. Som bakırdı sanırım, demir ya da tahta kısmı yoktu. Şövalye, yandaki direkte asılı tokmakla levhaya üç kez vurdu. Yukarıdakiler yankılanan sesi duyup aşağı indiler. Bir ikisi yuları şövalyenin elinde olan atımı tuttu, o arada şirin ve güzel bir kızın bana doğru geldiğini gördüm. Kızı dikkatle süzdüm, uzun boyluydu, zayıftı, dimdik duruyordu. Silahlarımı zarif biçimde ve ustaca çıkardı, bu işten anladığı belliydi. Omzuma koyu kırmızı işlemeli kısa bir örtü örttü. Diğerleri çekildi, kızla baş başa kaldık. Öyle sevinmiştim ki. Çünkü o an başka kimseyle muhatap olmak istemiyordum.

Beni yakındaki, etrafı alçak bir duvarla çevrili, hayal edemeyeceğiniz kadar güzel, küçük çayıra götürdü, orada oturduk. Kız, o kadar sevimli, hoş sözlü, bilgiliydi; güzelliği ve huyuyla öyle göz dolduruyordu ki orada olmak beni cezbetmişti; dünyaları verseler kalkıp gitmezdim. Lakin karanlık bastırdığında hevesim kursağımda kaldı. Şövalye beni almaya geldi, yemek vaktiydi. Orada kalamazdım, davete icabet ettim haliyle. Akşam yemeğinden kısaca bahsetmek isterim. Doğrusu ağzıma layıktı, genç kızı masada karşımda oturur buldum çünkü. Yemekten sonra evsahibi, serüvenci şövalyeleri konuk etmeye ne zaman başladığını artık kendisinin de hatırlamadığını söyledi. Hatırlı kişileri ağırladığı olmuş. Derken, dönüşte mümkünse yine uğramamı rica ederek ödüllendirdi beni. Memnuniyetle efendim, dedim. Teklifini geri çevirmek büyük ayıp olurdu. Evsahibimin bu armağanını reddetmem yakışık almazdı, nezaketsizlik edemezdim. Gece rahat bir odada yatırıldım; gün ağardığında atımı çoktan eyerlenmiş buldum, akşamdan rica etmiştim, arzum tastamam yerine getirilmişti. Alicenap evsahibimle pek değerli kızını Tanrı'ya emanet edip herkesle vedalaştım ve yola koyuldum; gidebildiğim kadar...

Şövalye – adı Calogrenant bu arada – öyküsünün devamında bir sığır sürüsüne denk geldiğini, sürünün grotesk denecek kadar çirkin ("vilain") ve iri yapılı çobanından yakınlarda büyülü bir pınar bulunduğunu öğrendiğini anlatır. Muhteşem bir ağacın dibindedir bu pınar; ağaçta altın bir tas asılıdır. Bu tasa pınardan su doldurulup yandaki zümrüt taşının üzerine döküldüğünde ormanda çıkan fırtınadan göz gözü görmemektedir. Öyle ki şimdiye dek bu kıyametten sağ çıkan olmamıştır. Calogrenant tehlikeyi göze alır, fırtınayı atlatır, ardından, havanın açılmasının ve buna eşlik eden kuş cıvıltılarının tadını çıkarmaya koyulur. Derken o sırada bir şövalye çıkagelir, fırtınanın mülküne verdiği zarardan ötürü kahramanımızı suçlar, üstüne yürüyüp onu bir güzel benzetir. Bizimki silahsız ve yaya, konuksever evsahibine geri döner. Orada yine çok iyi ağırlanır; bu arada kendisine o fırtınadan kurtulan ilk kişi olduğu söylenir. Calogrenant'ın anlattıkları Arthur'un sarayındaki şövalyeleri çok etkiler, Kral, maiyetindeki birçok kişiyle büyülü pınara bizzat gitmeye karar verir. Ama şövalyelerden biri, aynı

zamanda Calogrenant'ın yeğeni olan Yvain, diğerlerinden önce davranır, pınardaki şövalyeyi öldürür, kısmen mucizevi, kısmen olağan yollardan şövalyenin dul kalan karısının sevgisini kazanır.

Bir önceki bölümdeki metinle bu bölümdeki arasında yaklaşık yetmiş yıl var ve ikisi de feodal çağdan epik eserler. Buna rağmen daha ilk bakışta üslupta büsbütün farklı bir çizgi göze çarpar. Buradaki anlatım ferah denecek kadar akıcı ve hafiftir. Telaşsız, istikrarlı biçimde ilerler. Ögeler arasında boşluk yoktur. Katı biçimde düzenlenmiş periyotlara bu metinde de rastlanmaz gerçi, sürecin bir halkasından diğerine geçişler yumuşak, plansızdır; bağlaçlar da anlamlarına keskin biçimde sabitlenmemiştir daha; özellikle que için öngörülen işlevler pek çoktur, öyle ki bazı nedensel bağlantılar (örneğin 231, 235, 237. dizeler) biraz muğlaktır. Ama bütün bunlar, öykünün akıp gitmesini engellemez, aksine örgünün gevşekliği tamamen doğal bir anlatım tarzı doğurur. Anlam çatısından bağımsız ve fazlasıyla serbest uyaklarsa asla sert durakla-malara yol açmamalıdır. İşlevleri, yazara dolgu mısralar ve dolaylı betimlemeler için – ki bunlar hiç zorluk çekmeden üsluba ayak uydurur ve anlatının naifliğindeki, tazeliğindeki ve ferahlığındaki yoğunluğun yarattığı duyguyu daha da güçlendirirler – zemin sağlamaktır. Bu dilin, Chanson de geste'in kullandığı dile oranla, ne kadar oynak, hareket serbestisinin ne kadar yüksek olduğu; öykünün, naifliğini üzerinden atamamış ama değişkenlikte alıp başını gitmiş devinimlerini resmederken nasıl bir kıvraklıkla döktürdüğü hemen her tümcede görülüyor. 241'den 246'ya kadarki mısralara bakalım örneğin: La la trovai si afeitiee, sie bien parlant et anseigniee, de tal sanblant et de tel estre, que mout m'i delitoit a estre, ne ja mes por nul estovoir ne m'an queisse removoir. Bir öncekine 'la' ile bağlı tümce bir sonuç intervalidir, yükselen kısmı üç aşamalıdır, üçüncü aşama tezatla oluşturulmuş bir özet içerir (sanblant-estre); kişiler hakkındaki yargılara dair üst düzey ve kanıksanmış bir analitik yapının ifadesidir. İnişe geçen kısım iki halkalıdır, halkalar birbirinden titizlikle ayrılmıştır; hayranlığı anlatan ilki, bildirme, varsayımsal olan ikincisi ise istek kipindedir. Anlatının orta yerinde akıcılıkla, zorlanmadan, böylesine ustaca devreye sokulan bir form, saray edebiyatı öncesi vulgar

dilde pek rastlanabilecek bir şey değildir. Bu vesileyle belirtmem gerekir ki, Dante'ye dek, hipotaktik açıdan daha zengin ve evrelere bölen sözcük kümelerinin yavaş yavaş gündeme geldiği süreçte, ardışık bağlantılar, önplanda gibidir (107. sayfada *Tristan'ın Çılgınlığı*'ndan alıntıladığımız tümce de bir ardışıklık hamlesiyle taçlanır). Diğer niteleme bağlantıları henüz doğru dürüst gelişmemişken, ardışık bağlantı iyice serpilmiş ve karakteristik ifadelerin aracı olmuştu; sonradan kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu arada konu hakkında kısa bir süre önce A. G. Hatcher'ın ilginç bir çalışması yayınlandı (*Revue des Etudes Indo-européennes* II, 30).

Calogrenant, Kral'ın meclisinde yuvarlak masada yedi yıl önce, bir şövalyeye yaraşır şekilde silahlarını kuşanıp bir başına macera aramaya çıktığını, sağ taraftaki sık ormandan geçen yola girdiğini anlatır. Duraksıyoruz birden, sağ taraftaki ne demek diye? Buradaki gibi genelleme yapılarak kullanıldığında garip bir yer bildirimi doğrusu. Dünyevi bir topoğrafide bu tür bir tanım yalnızca göreceli kullanıldığında bir şey ifade eder. O halde burada ahlaki bir işlevi var. Calogrenant'ın girdiği "doğru yoldur" görünüşe bakılırsa. Tüm doğru yollar gibi çetindir; güzergâhı, dikenlerden ve çalılardan geçilmeyen sık bir ormandır ve bütün bir günü alır; akşam olduğundaysa doğru yere, Calogrenant'ın âdeta uzun zamandır yolu gözlenen bir konukmuş gibi güleryüzle karşılandığı şatoya çıkar. Anladığımız kadarıyla nerede bulunduğunu akşam üzeri, orman ardında kaldığında keşfeder ancak, Broceliande'de fundalık bir arazidedir. Anakarada, Aremorica'daki Broceliande, Bretonya efsanelerinde büyülü pınarlarıyla, masal ormanlarıyla ünlü bir peri ülkesidir. Büyük olasılıkla Britanya Adası'nda bulunan Kral Arthur'un sarayından yola çıkmış olan Calogrenant, anakaradaki Bretonya'ya nasıl ulaşmıştır belirtilmez. Denizi geçtiğinden söz edilmez. Aynı şekilde eserin devamında (760. dize ve devamı) Galler'deki Carduel'den yola çıktığı kesin olan ama Broceliande'deki "doğru yol"a varışı bütünüyle muğlak ve masalsı bir şekilde betimlenen Yvain'in bir denizi aştığına dair bilgi de yoktur. Calogrenant bulunduğu yeri teşhis eder etmez konukseverliğin adresi şatoyu da görür. Açılır kapanır köprüde, bileğinin üzerinde bir akdoğan, şatonun sahibi beklemektedir, kahramanımızı can-

dan konukseverlik nitelemesinin yetersiz kaldığı bir güler yüzlülükle karşılar. Bu karşılama, önceki "sağ taraf" tanımıyla "doğru yol"un kastedildiğini bir kez daha gösterir bize: Et il me dist tot maintenant plus de çant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz venuz estoie. Kabulün devamı soylulara yaraşır niteliktedir, incelikli davranışlar önceden kurala bağlanmış gibidir. Evsahibi, bakır levhaya üç kez vurarak hizmetkârlarını çağırır. Ziyaretçinin atı götürülür, güzel bir genç kadın çıkagelir. Şatonun sahibinin kızıdır, görevi konuğun zırhını çıkarmak, üzerine rahat ve zarif bir üstlük örtmek, sonra da güzel bir bahçede ona eşlik ederek akşam yemeği hazır olana dek hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır. Aynı şekilde şatonun sahibi, macera peşinde koşan şövalyelere eskiden beri kapısını açtığını anlatır konuğuna, dönüşte de yine başının üstünde yeriniz var, der. Her ne hikmetse büyülü pınardan söz etmez. Pınardan haberdardır oysa, konuğu orada bekleyen tehlikenin büyük olasılıkla geri dönüş planlarına set çekeceğini de bilmektedir. Ama görünüşe bakılırsa dert edilecek bir durum yoktur; en azından Calogrenant'ı ve sonrasında Yvain'i, ev sahiplerinin konukseverliğine ve erdemindeki asalete övgüyle yaklaşmaktan alıkoyacak bir şey değildir bu. Özetle Calogrenant sabah atına binip yola koyulur; büyülü pınarın varlığını – maceranın ne olduğunu bilmeyen, ne de olsa şövalye değildir, ama pınarın mucizevi özelliklerinden haberdar olan ve ağzında bakla ıslanmayan – cine benzer, orman kaçkını, suratsız çobandan öğrenir ilk.

Görünüşe bakılırsa, büyüsü bol bir masalın tam göbeğindeyiz. Dikenlerle dolu ormandan geçen doğru yol, mantar gibi yerden biten şato, ziyaretçiyi karşılama biçimi, güzel genç kadın, şato sahibinin tuhaf ketumluğu, orman cini, büyülü pınar, hepsi masal havasındadır. Zamansal veriler masalsılıkta yer bildirimlerinden aşağı kalmaz. Calogrenant, yaşadığı macerayı yedi yıl boyunca gizlemiştir. Yedi, bir masal sayısı; *Roland'ın Şarkısı*'nın girişinde de karşımıza çıkan yedi yıl, esere bir parça efsane havası katar: Kral Karl'ın İspanya'da yedi yılı, set anz tuz pleins, geçmiştir. Bu arada *Roland'ın Şarkısı*'nda geçen süre gerçekten "tam tamına" yedi yıldır, 'tuz pleins'dir, bu yedi yıl, Kral'a ülkeyi kıyılarına dek

boyunduruk altına alma, tüm kalelerini ve – Saragossa hariç – tüm kentlerini fethetme olanağı vermiştir. Calogrenant pınardaki serüvenini anlatana dek yedi yıl geçmiş ve o arada sanki hiçbir şey olmamıştır, en azından biz okurlara buna ilişkin bir şey söylenmez. Yvain aynı serüveni yaşamak için bölgeye yollandığında Calogrenant'dan dinlediği ayrıntıların – şatonun sahibi, kızı, sığır sürüsü ve hilkat garibesi iriyarı çoban, büyülü pınar, onu savunan şövalye – hepsinin yerli yerinde olduğunu görür; değişen hiçbir şey yoktur, yedi yıl iz bırakmadan geçip gitmiştir, her şey, tıpkı masallardaki gibi, eskiden nasılsa öyledir. Masalsı, büyülü bir bölgedir anlatılan; bir gizemle sarmalanırız, bir uğultular, fısıltılar âleminde buluruz kendimizi. Saray edebiyatındaki tüm o şatolar, kaleler, kavgalar, serüvenler, özellikle de Bretonya'da geçenler, hepsi bir masal ülkesine aittir, yerden biter gibi belirirler önümüzde; bildiğimiz Yeryüzü'ndeki coğrafi konumları, toplumsal ve ekonomik temelleri muğlaktır. Ahlaki ve sembolik anlamlarının dahi net biçimde teşhisi kolay değildir. Büyülü pınardaki serüvende herhangi bir anlam gizli midir? Anlaşılan o ki Arthur'un sarayına bağlı şövalyelerin üstesinden gelmek zorunda oldukları ödevlerdendir bu serüven. Ne var ki pınarı savunan şövalyeyle kapışmanın meşruluğuna dair ahlaki bir gerekçe yer almaz anlatıda. Saray edebiyatının başka epizotlarında kimi yerde sembolik, mitolojik, dinsel amaçlar seçilir. Lancelot'taki, ölüler âlemine yolculuk, birçok pasajda işlenen kurtuluş ve günahtan azat olma, özellikle Graal Efsanesi'ndeki İsevi merhamet teması örneklerdendir. Bununla birlikte anlamlar net belirlenemez, en azından saray edebiyatının asıl örneklerinde henüz mümkün değildir bu. Gizemli, yerden biten, dayanaklarını açığa vurmayan, rasyonel bir açıklamaya kapalı unsurları, saray edebiyatı, Bretonya söylencelerinden almış, benimseyip soyluluk idealinin hizmetine koşmuştur. Matière de Bretagne bu idealin beslenmesinde birebirdi belli ki. Aşağı yukarı aynı devirde rağbet görmeye başlayan, lakin çok geçmeden gözden düşen Antikçağ'ın birikiminden daha işe yarar bir kaynaktı.

Saray edebiyatı denen şey asıl olarak, feodal soyluluğun, yaşam biçimleri ve idealleriyle kendini sergilemesi olarak nitelene-

bilir. Dıştaki yaşam tarzı da sükûnetle betimlenir bu arada; bu vesileyle anlatım, masalın puslu uzak diyarını terk eder, dönemin teamülünü yeterince güncellikle resmeder. Bu edebiyatın diğer epizotları benzer tasvirleri, bizim örneğimizdekinden çok daha renkli ve ayrıntılı sunar. Şu da var ki türün gerçekçi yanının asli unsurları örneğimizde de belirgindir. Bileğindeki akdoğanla şato sahibi, bakır levhaya vurularak çağrılan hizmetkârlar, şövalyenin zırhını çıkarıp omzunu rahat bir şeylerle örten ve akşam yemeği hazır olana dek onunla hoşça vakit geçiren şatonun güzel kızı – tüm bunlar oturmuş bir geleneğin, hani ritüelin dense yeridir, hoş görüntüleridir; soylu zümreyi, hayli zarif biçimler almış yaşam tarzı çerçevesinde resmeder. Çerçeve de bir o kadar oturmuştur; izole bir ortam sunar, Chanson de geste'teki gibi diğer sınıfların yaşam biçimlerinden soyutlanmıştır. Ama Chanson de geste'ten daha tafralı daha bir zariftir, kadınlar önemli yer tutar, eğitimli zümrenin renkli sosyal yaşamının incelikli zevki gelişmiştir. Öyle ki bu yaşam tarzının büründüğü karakter, epey uzun bir süre Fransız toplumunun koket, biraz fazla yapmacık gustosunun en kendine has özelliği olmayı sürdürecektir. Şatodaki genç kadının önplanda olduğu sahne – ortaya çıkışı, bakışları, zırhı ve silahları çıkarışı, çayırdaki sohbet – pek öyle iyi kurgulandığı söylenemeyecekse de epey sevimli, hoş, duru, güler yüzlü, taze, zarif-naif bir koketlik duygusu uyandırır. Chrétien bu alanda ustadır. Bu tarz tasvirler Fransızcada çok erken başlamıştır; chanson de toile türünde, *Roland'ın Şarkısı*'nda, Sevilla'lı Margariz hakkındaki bentte (955. dize) örneklerini görürüz. Ama bu tarzı geliştirip biçimlendiren saray kültürüdür; özellikle de Chrétien'in müthiş zarafeti, bu ifade tarzını rengârenk kılmadaki maharetinde yatar. Bu tarz, en parlak halini halis aşk oyunlarında alır. Bu sahnelerde, duygular üzerine, ilk bakışta naif ama tam anlamıyla hünerli bir sevimlilikte tezatlarla dolu akıl yürütmeler aralara serpiştirilmiştir. En bilinen örneği *Cligès*'nin giriş bölümündeki Alixandre ile Soredamors arasında, baştaki birbirinden kaçışların ve karşılıklı kaçırılan bakışların ardından, duyguların açığa vurulmasıyla filizlenen aşkın, bir dizi büyüleyici sahneyle ve analizlerden oluşan monologla betimlendiği pasajdır. Cazibesi tazeliğinde, sakıncası

ise gereksiz titizliğinde, gülünç kurumunda ve soğukluğunda yatan bu tarzın incelik ve hoşluğunu bu arılıkta, Antik anlatı sanatında bulmak zordur. Stili yaratan Ortaçağ Fransası'dır. Ayrıca kesinlikle aşk vakalarıyla sınırlı değildir; Chrétien'de olsun, daha sonraki macera romanlarında ve kısa şiirsel anlatımlarda olsun, feodal toplumun yaşam tarzına ilişkin tablo aynı perdededendir, XII. Yüzyıl'da da XIII. Yüzyıl'da da etkindir bu stil. Albenili, şirin, duru ve incelikle nakşedilmiş mısralarla sergiler kendini soylu tabaka. Binlerce küçük kesit ve imge bize bu tabakanın alışkanlıklarını, bakış açılarını, sosyal ilişkilerde kullandığı dili anlatır. Bu tabloda epey ihtişam, gerçekçi lezzet, psikolojik incelik ve bol miktarda mizah vardır; Chanson de geste türündekilerden daha zengin, çok yönlü, daha dolu bir dünyadır; her ne kadar anlatılan tek bir zümrenin dünyası ise de Chrétien – Chastel de Pesme Avanture'deki (*Yvain* 5107 vd.) üç yüz bakirenin çalıştığı atölyeyi ya da sakinlerinin (quemune) Gauvain'in bulunduğu sarayı zapt etmeye kalkıştığı zengin kenti tasviri (*Perceval* 5710 vd.) örnek verilebilir – kimi yerde bu sınıfsal sınırlamayı kırar gibidir. Lakin bu epizotlar soyluların yaşamına renkli birer fon oluşturmaktan öteye gidemezler. Saray gerçekçiliği tek bir tabakanın dolu dolu ve eğlenceli yaşamını yansıtır; bu sınıf, diğer sınıflardan, insanlardan kopuktur, onlara arada bir değişiklik olsun diye, genellikle de komik ve grotesk kenar süsü rollerini layık görür. Böylece önemli, anlamlı, yüce olanla; bayağı, grotesk, komik olan arasındaki sınıfsal ayrım, içerik açısından geçerliliğini ciddi anlamda korur. Birinci alan sadece feodal egemenlere açıktır. Saray edebiyatı, "seçkin bir üslubu", yani ifade biçiminin irtifasında kerte farkını bilmediği için tam anlamıyla bir stiller ayrılığından söz etmek zordur. Ferah, kıvrak ve esnek, uyaklı sekiz heceli şiirler, her türden temaya ve duygunun ya da aklın bütün irtifalarına ayak uydurur. Ne de olsa çeşitli amaçlara hizmet ettiği olmuştur, güldürünün de işine yaramıştır, azizlere ilişkin menkıbelerin de. Ciddi ya da itici konular işlediğinde en azından duygularımız açısından, dokunaklı, naif, çocuksu ögeleri, hiç zorlanmadan sergiler. Hakikaten, nüanslarla dolu bir yaşamı henüz çok yeni, sırtına teorinin yükü binmemiş, henüz lehçe çeşitliliğinden kopmamış edebiyat diliyle

domine etmeye kalkışan estetik bakıştaki tazelikte, çocukça bir gözüpeklik yatar. Üslubun irtifası sorununu vulgar diller çok sonradan, Dante'yle birlikte ayırt eder.

Saray edebiyatının gerçekçiliğine sınıfsal olandan çok daha güçlü bir sınırlamayı masal atmosferi getirir. Güncel gerçekliğin renkli ve canlı görüntülerinin âdeta yerden, yani masal toprağından bitmiş gibi durması bu atmosferin özelliğidir; öyle ki bu görüntüler demin de dediğimiz gibi her türden reel-siyasi zeminden yoksundurlar. Dayanaklarını oluşturan coğrafi, ekonomik, toplumsal koşullar hiçbir zaman aydınlatılmaz. Tüm tablo doğrudan masaldan ve serüvenden boy verir. *Yvain*'deki, sözünü ettiğim şaşırtıcı derecede gerçekçi, hatta çalışma koşullarının ve ücretin bahsinin geçtiği atölye, hiç de öyle somut ekonomik durumun ürünü değildir. Atölyenin temelleri, Bakireler Adası'nın genç kralının, masallardaki cüceleri andıran kötü niyetli iki kardeşin eline düşmesi ve kurtulmak için her yıl tebasından angaryaya koşulacak otuz genç kadını onlara teslim etme sözü vermesiyle atılmıştır. Saray edebiyatının asıl can damarı masal atmosferidir, çünkü bu tür, sadece biçimsel koşulları değil, her şeyden önce sona ermekte olan XII. Yüzyıl'ın feodal toplumunun ideallerini de dile getirme derdindedir. Böylece gerçekliğin edebi anlamda kayda düşülmesi tarihinde oynadığı rol bağlamında meselenin özüne geldik.

Calogrenant, bir görevi ve yetkisi olmaksızın yollara düşer. Serüven aramaktadır, başka deyişle gücünü sınayabileceği tehlikelerle karşılaşma ereğindedir. Chanson de geste'te böyle şeylerden eser yoktur. Orada at sırtındaki şövalyelerin bir resmi görevleri vardır, siyasi ve tarihi bir bağlamda varlık gösterirler. Akıl almaz derecede indirgenmiş ve çarpıtılmış bir bağlamdır bu gerçi ama eyleyerek varlık gösteren karakterler reel dünyada bir işleve sahip oldukları sürece – Karl'ın krallığını inançsızlara karşı savunması, onları boyunduruk altına alıp Hıristiyanlaştırması benzeri şeyler örneğin – bu bağlam korunur. Feodal egemen sınıfın ethosu bu türden siyasi ve tarihi amaçlara, dolayısıyla şövalyelerin benimsediği savaş ethosuna hizmet eder. Calogrenant ise herhangi bir siyasi-tarihi misyonla yola çıkmamıştır; Arthur'un sarayındaki şövalyelerden hiçbirinin bu türden misyonu yoktur. Feodal ethos

burada, siyasi herhangi bir işleve sahip olmadığı gibi hiçbir pratik gerçekliğin hizmetinde de değildir. Saltık hale gelmiştir. Kendini kanıtlama dışında bir ereği kalmamıştır. Öylelikle büsbütün değişime uğrar. Hatta *Roland'ın Şarkısı*'nda, hem de yaygın anlamıyla, en sık kullanılan sözcük – vasselage – gitgide gözden düşmektedir. Erec'te üç kez, Cliges'de ve Lancelot'da birer kez kullandığı sözcüğe Chrétien, daha sonra hiç el atmaz. Yeni tercihi corteisie'dir. Bu sözcüğün önemli ve uzun tarihi, Avrupa'nın sınıfsal ve insani idealine ilişkin en noksansız yorumu sunar. *Roland'ın Şarkısı*'nda bu sözcük geçmez henüz; sadece üç kez sıfat 'curteis'e rastlanır; iki kez Oliver içindir, li proz e li curteis kombinasyonunda kullanılır. Görünen o ki corteisie, saray kültürüyle birlikte bireşimsel anlamına kavuşmuştur ancak – saray kültürünün adı da oradan gelir zaten. *Roland'ın Şarkısı*'nda söze dökülen, Chanson de geste'e kıyasla önemli ölçüde değişmiş ve incelik kazanmış içerikler – muharebe kurallarının rafine edilip iyileştirilmesi, saray adabı, kavalyelik – hepsi bireysel ve salt bir ideale dönüktür. Saltık nitelemesi, gerek tasavvurdaki mükemmelliğe gerek dünyevi-reel nafileliğe ilişkindir. Soyluluk erdemlerindeki bireysellik doğal bir şey değildir, doğuştan da edinilmez; doğumla birlikte zümre bünyesinde oluşan verili reel durumun, söz konusu meziyetlerin normalde kendiliğinden gelişme zemini bulabildiği belli bazı pratik yükümlülükler getirmesiyle kazanılmaz. Aksine doğumun yanı sıra o safhadan itibaren, kök salmaları için eğitime; kalıcılıkları içinse kesintisiz, gönüllü ve sürekli yinelenen bir sınanmaya ihtiyaç vardır. Sınanmanın aracı, saray edebiyatının biçimlendirdiği, hayli kendine özgü tuhaf bir etkinlik olan serüvendir, 'aventure'dür. Yaşananların saray edebiyatında bu biçimi alması, sıradışı, garip bir durum. Bilinen dünyanın sınırlarını aşıp uzak, keşfedilmemiş diyarlara sürüklenenleri bekleyen mucizeler ve tehlikeler hakkında fantezi dolu tasvirler, çok eski tarihlerden beri vardı kuşkusuz. Hatta coğrafi anlamda bilinen dünyanın sınırları içinde ilahların, hayaletlerin, cinlerin ve diğer büyü ehli güçlerin marifetleriyle insanoğlunu tehdit eden gizemli tehlikelerin bir o kadar fantezisi bol temsilleri ve anlatıları da yaygındı. Güç, meziyet, kurnazlık ve ilahi destekle bu türden tehlikeleri alt eden, bu arada başkalarını

da kurtaran korkusuz kahramanlar aristokrasi kültüründen çok önce de vardı. Yine de çağın hakkını veren gelişiminin zirvesindeki bir sınıfın topyekûn, bu tehlikelerin üstesinden gelmeyi hem asıl hem ideal tasavvurundaki yegâne mesleği olarak görmesinin – birbirinden çok farklı efsanelerin, başta Bretonya kaynaklı olanların, ama sonuçta çoğunun bu sınıfça benimsenmesi ve sırf bu amaca uygun, fantastik karşılaşmaların ve tehlikelerin şövalyelerin başına aralıksız musallat olduğu özgün bir şövalye harikalar diyarı yaratılmasının, işte tüm bu curcuna bileşiminin – mimarı saray edebiyatıdır. Bu tehlike içeren, aventure denen karşılaşmaların hiç de öyle deneyime dayalı bir temelleri yoktu; verili ya da reel anlamda tasavvur edilebilir bir siyasi sistemin unsurları olarak sınıflandırılmaları da zordu; çoğunlukla herhangi bir rasyonel bağlamdan yoksunlardı, seri biçimde, silsileler halinde ortaya çıkıyorlardı. Buna rağmen serüven sözcüğünün günümüzdeki anlamına bakıp yanılgıya düşmenin ve bu badirelere hepten "rastlantısal" gözüyle bakmanın âlemi yok. Gevşek, tali, tertipsiz ve Simmel'in de dediği gibi var olmanın asıl anlamı dışında yer alan, günümüzde serüven sözcüğünden anlaşılan şey değildir sonuçta saray edebiyatında işlenen. Bilakis serüvenle sınanma, ideal soylu yaşamının gerçek anlamıdır. Soylu sınıfa dahil insanların en has özelliklerinin serüvenle anlaşılması olgusunu E. Eberwein, *Lais der Marie de France* derlemesi için yazdığı metinde ("Zur Deutung mittelalterlicher Existenz" [Ortaçağ Yaşamının Yorumlanması Üzerine], Bonn ve Köln, 1933, s. 27 vd.) ortaya koymuştur. Saray edebiyatında da rahatlıkla gözlemlenir bu. Calogrenant, yukarıda da betimlediğimiz gibi doğru yolu arar ve bulur; bu, maceraya giden yoldur, sırf bu arayış ve doğru yolu buluş süreci dahi onu seçilmiş, Arthur'un meclisindeki yuvarlak masa şövalyelerinden biri olarak lanse eder. Maceralara yaraşır gerçek bir şövalye sıfatıyla, kendi de bir şövalye olan evsahibi tarafından güler yüzle ve seçtiği doğru yolun uğurlu olması dileğiyle karşılanır. Evsahibi de konuk da tarikatten farksız bir topluluğun bünyesindedirler; bu topluluk üyelerini bir seremoniyle belirler, üyelerin karşılıklı yardımlaşma yükümlülüğü vardır. Serüven peşindeki şövalyeleri soylulara yaraşır bir konukseverlikle ağırlamak evsahibinin

asıl uğraşı, malikânesinin konumunun tek anlamıdır âdeta. Şu da var ki Calogrenant'ı bekleyen şeyden söz etmemesi nedeniyle yardımseverliği gizemli bir hal alır; anlaşılan bu sır da soyluluk yükümlülükleri arasındadır. 'Vilain'sa tam tersi bir tavır sergiler, bildiklerini aktarır – ki bu bildikleri bir serüvenin somut koşullarını oluşturur, ama o "serüven" nedir bilmez; şövalye adabından bihaberdir. Calogrenant gerçek bir şövalyedir kısacası, seçilmiş biridir; ancak seçilmişliğin de dereceleri vardır, serüvenden o değil, Yvain alnının akıyla çıkar. Seçilmişliğin dereceleri ve çok zorlu bir serüven için özel olarak seçilme teması *Lancelot*'daki ve *Perceval*'deki bazı pasajlarda *Yvain*'dekinden daha belirgindir, daha bir güçlü vurgulanır. Ama sonuçta bu motif, saray edebiyatının ortaya çıktığı her yerde gözlemlenir. Öylelikle de serüven dizisi, yazgının yön verdiği, kademeli bir kendini kanıtlama devamında seçilmişlik aşamasına yükselir; bu sayede bir tür, yazgının dikte ettiği bir gelişmeyle gerçekleşen kişisel yetkinlik öğretisinin dayanağı haline gelir. Bu öğreti daha sonra saray edebiyatının sınıfsal bariyerlerini yıkmıştır. Bu arada saray edebiyatıyla eşzamanlı olarak başka bir akım, Aziz Victor Okulu'nun ve Sistersiyenliğin mistisizm anlayışı da aşamalı bir rüştünü ispat şeklindeki seçilmişliğin fenomenlerini ve yanı sıra aşk kuramını da çok daha büyük ciddiyetle ve şeffaflıkla söze dökmüştür. Bu akımın ne sınıfsal ayak bağları vardı ne serüven ihtiyacı.

Şövalyeliğe özgü kendini kanıtlama dünyası, bir macera âlemidir. Ardı arkası kesilmeyen maceralarla dolu, bir maceranın sahnesi ya da hazırlığı niteliği taşımayan hiçbir şeyi barındırmayan, dahası salt macera unsurlarından ibaret; bütünüyle şövalyelerin kendini kanıtlaması için yaratılıp hazırlanmış bir dünyadır. Calogrenant'ın yola koyulma sahnesi olanca açıklığıyla ortaya koyar bunu. Tüm gün at sırtında gider, kendisini ağırlamaya hazırlanmış şato dışında bir şeye rastlamaz. Tamamen ıssız bir bölgede böyle bir şatonun varlığını mümkün kılabilecek ve yaygın deneyimlerle bağdaştırmaya yardımcı olacak hiçbir somut etken ve koşuldan söz edilmez. İdealize etmeye yönelik böylesi bir yaklaşım, gerçekliğin temsilinden çok uzaklaşır. Saray edebiyatında feodal egemen sınıfın işlevselliği ve tarihsel gerçekliği hasıraltı edilir.

Tüm o eserlerden, davranış kurallarına ve aslen formel yaşama dair bol miktarda kültür tarihi malzemesi çıkar, lakin dönemin gerçekliğini esaslıca kavramayı mümkün kılacak – salt şövalye sınıfıyla sınırlı kalabilecek kadar bile – bir bilgiye ulaşılmaz. Tür, kimi yerde gerçekliği betimlemişse de sadece alacalı yüzeyi işlemiştir; yüzeysel olmadığı yerlerde ise dönemin gerçekliğini değil başka temaları ve eğilimleri yeğlemiştir. Bununla birlikte bir sınıfsal etik de barındırır. Doğası gereği gerçek dünyevi yaşamda nüfuz elde etme iddiasındaki sınıfsal etik, sonuçta baskın gelmişti. Azımsanmayacak boyutta bir cazibeye sahiptir çünkü; bu cazibe, dayanağını, anladığım kadarıyla iki karakteristik özellikten alır: Mutlaktır, tüm dünyevi rastlantısallığın üzerinde salınır ve boyunduruğu altındaki herkese bir seçkinler topluluğuna ait olduğu duygusu verir. Çoğunluktan soyutlanmış bir dayanışma öbeğidir bu (ifade oryantalist Helmut Ritter'e ait). Feodal etik yani mükemmel şövalye ideali, yaygın ve uzun soluklu bir çekim gücüne kavuşmuştur o yüzden. Onunla bütünleşmiş, korkusuzluk, onur, sadakat, karşılıklı saygı, aristokrasi geleneği ve kavalyelik gibi kavramların oluşturduğu ideal, bütünüyle değişen kültürel periyotların insanlarını bile büyülemiştir. Daha sonra ortaya çıkan kentsoylu tabaka bu ideali devralmıştır. Oysa hem sınıfsal ve dışa kapalı hem hiçbir gerçekliği kalmamış bir idealdir bu. Görgü kurallarının ötesinde bir alana uzandığında ve hayatın asıl faaliyetleriyle temas ettiğinde zayıf kalır, takviye ister. Lakin böylesi bir takviye idealin kendisiyle can sıkıcı boyutta bir zıtlık içindedir. Ama özellikle de gerçekliğe böylesine yabancı olduğu için ideal olma niteliğiyle – en azından egemen sınıflar var olduğu sürece – her türden duruma uyarlanabiliyordu. Bu sayede şövalyelik ideali, feodalizmin yüzyıllar boyunca maruz kaldığı tüm felaketlere rağmen yıkılmamış, hatta, sorunu mükemmel biçimde yorumlayan Cervantes'in *Don Quijote*'sini dahi atlatabilmiştir. Don Quijote'nin ilk maceraya atılışı ve akşam üstü şato zannettiği bir meyhaneye varışı Calogrenant'ın uzaklara gidişinin dört dörtlük parodisidir; şöyle ki Don Quijote, şövalyelerin rüştünü ispatlaması için özel olarak hazırlanmış bir ortamı değil, sıradan gerçek yaşamı bulur karşısında. Cervantes, kahramanının yaşam koşullarını ayrıntıla-

nyla betimleyerek, ondaki kafa karışıklığının kökenini daha yapıtın girişinde gözler önüne serer. Don Quijote toplumsal nizamın kurbanıdır, işlevsiz bir zümrenin üyesidir, ait olduğu bu zümreyle bağlarını koparamaz, öte yandan öylesine bir aidiyettir onunki, servet sahibi değildir, nüfuzlu birilerini tanımaz, işi gücü yoktur; yaşamın anlamsızca akıp gittiği hissine kapılmış bir felçli gibidir. Şövalye romanları, yaşamı bir köylününkinden farksız ama eğitimli, buna rağmen çalışma şansı da isteği de olmayan bu tür bir insanın iç dünyasını altüst edebilir ancak. Yollara düşmesi, gereğinden fazla katlandığı, artık çekilmez olmuş bir ortamdan kaçışının ifadesidir. Sınıfına yaraşır bir işlevi zorla da olsa üstlenme peşindedir. Elbette üç yüz elli yıl öncesinin Fransası'nda durum çok farklıydı; feodal şövalyelik kurumu askeri alanda önemli bir yere sahipti; kent burjuvazisi ve her şeyi tek merkezden düzenleyen mutlakiyetçilik henüz yolun başındaydı. Şu da var ki Calogrenant tarif ettiği gibi gerçekten dünyaya açılmış olsa anlattıklarından çok farklı şeylerle karşılaşırdı. İkinci ya da Üçüncü Haçlı seferlerinin yaşandığı, II. Henry, VII. Louis ya da Philippe Augustus'un dünyası şövalye edebiyatındakinden çok farklı bir tablo çiziyordu. Bu romanlardaki dünya, şairane anlayışla düzenlenmiş bir gerçeklik olmaktan çok, masal âlemine kaçışı ifade eder. Bu egemen sınıf, kültürünün en parlak evresinde, daha en başta, asıl rolünü gizleyen bir ethosun ve idealin temsilcisi pozundaydı; sürdürdüğü yaşamı tarih dışı, amaçsız ve tam anlamıyla estetik bir oluşum şeklinde tanımlıyordu. Böylesine tuhaf bir fenomenin açıklaması, o önemli yüzyılın doludizgin bir gelişme gösteren hayal gücünde ve spontane biçimde gerçekliği ardında bırakıp mutlaklığa yükselen dinamizminde yatıyor denebilir kuşkusuz. Ama bu çok beylik ve yetersiz bir saptama. Ne de olsa saray edebiyatındaki epik, yalnızca serüven ve ölçüsüz bir idealleştirme değil, bir görgü ve ihtişamlı seremoniler dünyası da sergiler. Feodal sınıfın işlev bunalımının daha o zamandan, saray edebiyatının zirvede bulunduğu dönemde bile hissedilmiş olması ihtimali akla yatkın doğrusu. İlk olarak ticaret fuarlarının önem kazandığı yıllarda tam da Champagne'da, daha sonra ise burjuvazisi Alplerin kuzeyindeki herhangi bir bölgeye oranla daha erken ekonomik ve siyasi güç

kazanmış Flanders'te yaşamış Chrétien de Troyes, feodallerin tek egemen sınıf olmaktan çıktığının farkındaydı.

Saray-şövalye edebiyatının yaygın ve uzun süreli cazibesinin, edebi gerçekçilik üzerinde önemli, daha doğrusu sınırlayıcı bir etkisi olmuştur. Farklı düzeylerden üslupları kapsayan Antikçağ öğretisinin benzer bir sınırlayıcı işlevle etkisini göstermesi daha sonradır. Nihayetinde bu iki etken, Rönesans döneminde giderek yaygınlaşan seçkin stil anlayışının bileşenlerini oluşturmuştur. Konuya daha sonraki bir bölümde yeniden döneceğiz. Şimdilik verili gerçekliğin bütünüyle kavranmasını engelleyen ve şövalyelik idealinin tipik özelliklerini sergileyen etkenleri dile getirmekle yetinelim. Daha önce de belirttiğimiz gibi bunlar dar anlamda üsluba ilişkin unsurlar değildir. Şövalye destanları, o sıralar poetik dilde üst düzey bir üslup yaratmak şöyle dursun, kahramanlık öykülerinin parataktik formuna has seçkin üslup ögelerinden dahi yararlanamamışlardır. Kullanılan üslup, seçkin olmaktan çok, hoş bir anlatım tarzıdır, her türden içeriğe uygundur. Epey sonra ortaya çıkan dilsel stiller ayrılığına meylediş, saray-şövalye edebiyatındansa bütünüyle Antikçağ'ın yarattığı etkilerden kaynaklanır. İçeriklere ilişkin sınırlamalarsa daha belirgindir haliyle.

Sınıfsal karakter taşır bütün bunlar. Yalnızca şövalyeler ve soylular serüvenlere layıktır; ciddi ve önemli şeyleri yalnızca onlar yaşayabilir. Bu sınıfa ait olmayanların payına, dekor görevi görmek, komik, grotesk ya da küçümsenecek roller üstlenmek düşer. Sınıfsal bir dayanışma cemaatinin, bilinçli bir izolasyonla kendini ıslahından söz edebiliriz; ne Antikçağ'da ne Ortaçağ'ın daha önceki kahramanlık destanlarında böylesine göze batan bir keyfiyete rastlanır. Gerçi sonradan dayanışma topluluğunu kökene değil de bireysel özelliklere, seçkin tarz ve görgüye dayandırma eğilimleri göze çarpar; bu yönde ilk belirtiler saraylı epik anlatımın en önemli örneklerinde görülür; bu yapıtlarda hayli içselleştirilmiş, kişilerin seçimi ve eğitimiyle temellendirilmiş soylu insan imajı yansıtılır. Daha sonra kent kökenli eğitimli kesimler, özellikle de İtalya'da aristokrasinin idealini devralıp revizyondan geçirdiklerinde, soyluluk ruhuna dair anlayış gitgide bireyle ilişkilendirilir, hatta çoğu kez polemikçi bir yaklaşımla, köken göze-

ten aristokrasi kavramının karşısına çıkarılır oldu. Ama bununla özel konumunu yitirmedi, bir seçkinler tabakasının, kimi yerde âdeta bir gizli örgütün karakteri olma özelliğini hep korudu. Sınıfsal, mistik, siyasal, eğitsel dürtüler türlü biçimlerde kesişti bu arada. Daha da önemlisi, sözünü ettiğimiz içselleştirme hiç öyle dünyevi gerçeklikle yakınlaşmayı beraberinde getirmedi. Aksine yaşamın gerçekliğiyle temasın gitgide muhayyel bir hal alması ve amaçsızlaşması kısmen şövalyelik idealinin içselleştirilmesinden kaynaklanıyordu tam da. Soyluluk idealinin bu muhayyel tarafı ve amaçsızlığı – bunu yeterince ortaya koyduğumuzu umuyorum – söz konusu idealin gerçeklikle ilişkisini belirler. Aristokrasi kültürünün doğurduğu ve Avrupa'da uzun süre etkili olmuş anlayışa göre asil, büyük ve önemli olanın bayağı gerçeklikte yeri yoktur. Stoacı etiğin temsil ettiği türden, gerçekliğe sırtını dönmenin Antikçağ'a özgü formlarından çok daha patetik, daha fazla coşku yaratan bir yaklaşım. Gerçeklikten elini eteğini çekmenin daha bir heyecan verici Antik dönem varyantı var kuşkusuz: Platonculuk. Platoncu akımları soyluluk idealinin oluşumunda pay sahibi gösterme çabaları hiç eksik olmamıştır. İzleyen dönemde soyluluk ideali ve Platonculuk müthiş bir ikili oluşturmuşlardır. Bunu en iyi ortaya koyan örnek Kont Castiglione'nin *Cortegiano*'sudur belki de. Saray kültürünün eseri olan, sınıfsal ya da sınıfsal-bireysel sınanma ve kendini kanıtlama üzerine inşa edilen düşsel âlemle ortaya çıkan sıradışı, gerçekliğe yüz çevirme varyantı, üzerindeki Platoncu haleye rağmen, ne derseniz deyin, tuhaf da olsa bir Ortaçağ ürünüdür.

Saray destanlarında seçilen özel temalar tüm bunlarla sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu seçimin uzunca bir süre Avrupa edebiyatı üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. Şövalyelere yaraşır bulunan sadece iki tema vardı: Kahramanlık ve aşk. Bu düşsel âlemden keyifli bir görüntüler dünyası inşa eden Ariosto, eserinin ilk iki mısrasında o atmosferi mükemmel dile getirmiştir:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto...

Soyluların dünyasında kahramanlıklar ve aşk dışında hiçbir şeye yer yoktur; bu ikisinin yeri de özeldir ayrıca. Kahramanlık da aşk da arada bir dahi uzak kalınacak süreçler ve heyecanlar değillerdir; örnek şövalyenin kişiliğiyle daimi bir bütünlük oluştururlar, onu tanımlayan kavramlardır; silahlı maceradan ve flörtten yoksun bir şövalye yaşamı düşünülemez. Aksi halde şövalye yiter gider, şövalye olmaktan çıkar. Bu düşsel yaşam biçiminin en duru yorumları yine keyifli revizyonlarda ya da parodidedir, Ariosto'da ya da Cervantes'tedir. Kahramanlıklar hakkında söylediklerime pek bir şey eklemek istemiyorum; okur bu sözcüğü Ariosto'dan esinlenerek kullandığımı, neden 'savaş' demediğimi anlayacaktır. Çünkü bunlar şurada burada gerçekleşen, siyasal ya da amaçsal bir bağlama oturmayan eylemlerdir. Ortaçağ edebiyat tarihinde en fazla işlenen temalardan olan saray aşklarına dairse amaçladığım şey için gerekenin dışında bir şey söylemeyi anlamlı bulmuyorum keza. Başta şunu hatırlatmamda yarar var: Saray aşkları denilince ilk akla gelen klasik form – sevgili mevki sahibi kadındır, şövalye cesurca eylemlerle ve dört dörtlük, deyim yerindeyse kölece bir sadakatle onun gözüne girmeye çalışır – hiç de öyle, saray manzumelerinde görülen aşkın tek türü değildir, baskın tür olduğu dahi söylenemez. Örneğin Tristan ve Iseut, Erec ve Enide, Alixandre ve Soredamors, Perceval ve Blancheflor, Aucassin ve Nicolete gibi ünlü aşk hikâyelerinin hiçbiri bilinen şemaya tam anlamıyla uymaz; hatta bazıları hiç mi hiç uymaz. Doğrusu saray destanları başlarda farklı türlerde, şaşılacak derecede yaşamın içinden ve gerçeklikle yoğrulmuş aşk hikâyeleri sunmuşlardır. Kimi zaman, içinde bu hikâyelerin geçtiği dünyanın düşselliğini okura unuttururlar. Erişilmez olan, nafile peşinde koşulan, kahramana uzaktan ilham veren soylu hanımefendi tiplemesiyle meseleyi 'platonik'leştiren şema – kökleri Provençal liriğe uzanan bu şema, İtalya'da Yeni Akım'la olgunluk safhasına erişmiştir – başlarda saray epik edebiyatında baskın değildir. Aşkın iyice alevlendiği hallerin anlatılışı, âşıkların diyalogları, güzelliklerinin tasviri ve gönül maceralarını süsleyen başkaca neler varsa hepsi – özellikle de Chrétien'in eserlerinde – hoş ve keyifli yanlarıyla ustaca sergilenir. Ama abartılı bir nezaketin izine pek rastlayamayız. Böyle bir

şey için saray epik edebiyatında görülmeyen, çok farklı düzeyde bir üslup gerekir. Aşk öykülerinin düşsel ve gerçekdışı yanları, öykülerin kendilerinden çok destanların genel kurgusundaki işlevleriyle açıklanabilir. Aşkın, kahramanlıklara doğrudan vesile olması, saray romanlarının örgüsünde dahi çok sık görülüyordu. Edimlere siyasi ve tarihi zeminde dayanak oluşturacak reel motivasyonun topyekûn yokluğunda, gayet anlaşılır bir şeydi bu. Kusursuz bir şövalyeliğin vazgeçilmez önemdeki unsuru olarak aşk, eksik tüm diğer motivasyon seçeneklerinin yerini doldurur. Kayda değer eylemlerin aslen bir 'dam'ın gözüne girme amaçlı olduğu düşsel süreçler kompozisyonu, ana hatlarıyla baştan belirlenmiştir böylece. Yine Avrupa edebiyatı için bu denli önem kazanan aşkın, poetik tema sıfatıyla terfi edişi de bu bağlamdadır. Antikçağ edebiyatının aşka atfettiği değer genelde sınırlı orandadır. Aşk ne tragedyanın ne ünlü destanların baskın temasıdır. Saray kültürünün odağındaki konumuyla, Avrupa'daki vulgar dillerin yavaş yavaş biçimlenen seçkin üslupları için model oluşturan aşk, seçkin üslubun teması, (Dante'nin, *De Vulgari Eloquentia*, adlı yapıtında da vurguladığı gibi, II, 2) çoğunlukla da başlıca teması olup çıktı. Bu olguyla el ele yol alan aşkın yüceltilmesi süreci, mistisizme ya da bir gösterişli komplimanlar dünyasına götürmüştür. Aşkın yüceltilmesinde, Provans dilleri ve İtalyan Yeni Akım'ı, saray manzumelerinden çok daha etkili olmuşlardır. Böyle olmakla birlikte gönül maceralarını, sınıfsallıkla kahramanlığın alanına taşıyıp kaynaştıran manzumelerin, aşkın terfiinde oynadığı rolü göz ardı etmemek gerekir.

Yorumlarımızdan ve onlara bağlı akıl yürütmelerimizden, gerçekliği enine boyuna kavrayan bir yazın sanatının gelişmesinde saray kültürünün ayak bağı olduğu sonucu çıkıyor böylece. Öte yandan, XII. ve XIII. yüzyılda bu türden bir gelişmeyi besleyebilecek nitelikte başka etkenler de vardı elbette.

VII

ÂDEM ile HAVVA

... Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum ea locutus sit Diabolus, et dicet ei:

Di moi, muiller, que te querroit
Li mal Satan? que te voleit?
Eva *Il me parla de nostre honor.*
Adam *Ne creire ja le traïtor!*
Il est traïtre, bien le sai.
Eva *Et tu coment?*
Adam *Car l'esaiai!*
Eva *De ço que chalt me del veer?*
Il te fera changer saver.
Adam *Nel fera pas, car nel crerai*
De nule rien tant que l'asai.
Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.
Il volt traïr ja son seignor,
E soi poser al des halzor.
Tel paltonier qui ço ad fait
Ne voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei:

Manjue, Adam, ne sez que est;
Pernum ço bien que nus est prest.

Adam *Est il tant bon?*

Eva *Tu le saveras;*
Nel poez saver sin gusteras.

Adam *J'en duit!*

Eva *Fai le!*

Adam *Nen frai pas.*

Eva *Del demorer fai tu que las.*

Adam *Et jo le prendrai.*

Eva *Manjue, ten!*
Par ço saveras e mal e bien.
Jo en manjerai premirement.

Adam *Et jo aprés.*

Eva *Seurement.*

Tunc commedet Eva partem pomi, et dicet Ade:

Gusté en ai. Deus! quele savor!
Unc ne tastai d'itel dolçor,
D'itel savor est ceste pome!

Adam *De quel?*

Eva *D'itel nen gusta home.*
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo semble Deu le tuit puissant.
Quanque fu, quanque doit estre
Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne faz demore;
Tu le prendras en mult bon'ore.

Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:

Jo t'en crerrai, tu es ma per.

Eva *Manjue, nen poez doter.*

Tunc commedat Adam partem pomi...

Âdem, Şeytan'la konuşan Havva'ya sinirlenmiş bir halde gelsin ve ona desin ki:

Kadınım, söylesene Şeytan ne arıyordu burada? Derdi neymiş?

Havva Bizim iyiliğimizi istediğinden söz etti.

Âdem O hainin sözüne güvenilmez! Hainin teki. Adım gibi eminim.

Havva Nereden biliyorsun?

Âdem Birebir tanık olduklarımdan!

Havva İyi de onu görmemin ne sakıncası olabilir ki? Sana da öğreteceği bir şeyler vardır bence.

Âdem Havasını alır. Hayatta ona gözü kapalı inanmam. Uzak dur ondan, bu herif iblisin teki! Efendisine ihanet etmeye, kendini Tanrı'yla aynı mertebede görmeye kalkışıı. Böyle hinoğlu hinlerle muhatap olmanı istemem.

Burada ustaca hazırlanmış bir yılan ağacın gövdesine tırmansın. Havva, yılanın tavsiyesine kulak veriyormuşçasına kafasını o yöne doğru uzatsın, sonra elmayı alıp Âdem'e versin. Âdemse ilk önce elmayı almak istemesin. Bunun üzerine Havva kendisine şunu desin:

Yesene şunu Âdem, ne olduğunu biliyor musun? Bize ikram edilmiş bu, hayır demeyelim!

Âdem İyi bir şey mi yani?

Havva Ye anlarsın! Tadına bakmadan bilemezsin ki.

Âdem Çekiniyorum!

Havva E hadi ye artık!

Âdem Hayır, yemeyeceğim işte!

Havva Amma da korkaksın!

Âdem İyi tamam, ver şunu.

Havva Al, ye hadi!

Böylelikle iyiyi kötüyü ayırt edersin. Önce ben ısırayım.

Âdem Tamam, sonra da ben.

Havva Pekâlâ.

Burada Havva elmadan bir parça ısırsın ve Âdem'e desin ki:

Baktım tadına işte. Tanrım nasıl bir lezzet bu böyle! Hiç bu kadar tatlı bir şey yememiştim. Nefis bir şey doğrusu!

Âdem Nasıl bir tat ki?

Havva Kimse böyle bir lezzeti tatmamıştır. İnsanın basireti açılıyor, kendimi her şeye kadir Tanrıymış gibi hissettim. Şimdiye dek ne olmuş bitmiş, bundan sonra neler olacak, hepsinden haberim var, hepsinin efendisiyim. Isır Âdem, ne duruyorsun, tam zamanıdır!

Burada Âdem elmayı Havva'nın elinden alsın ve desin ki:

Sana güveniyorum, yok birbirimizden farkımız.

Havva Korkma ısır hadi!

Burada Âdem elmayı dişlesin.

Bu diyalog *Mystere d'Adam* adlı, XII. Yüzyıl sonunda yazılmış bir Noel piyesinden alınmıştır. Oyunun, günümüze tek bir el yazması ulaşmış. Kaynağı litürji (ya da litürjik geleneğin erken dönemi) olan dram türünün pek az bir kısmı sağlam kalmış. İşte bu kalan parçalar arasındaki *Mystere d'Adam* vulgar dilde yazılmış en eski eserlerden biri. En uzun pasajı oluşturan İlk Günah (ilerleyen sayfalarda ayrıca Habil'in öldürülmesi ve İsa'nın doğumunu haber veren peygamberler korteji betimlenir) Şeytan'ın, Âdem'i baştan çıkarmaya yönelik sonuçsuz kalan çabasıyla başlar: Şeytan bunun üzerine Havva'ya yanaşır; şansı bu kez yaver gider. Sonra cehennemin yolunu tutar, tam o sırada Âdem tarafından görülür. Şeytan'ın gidişinden sonra sıra yukarıya aldığımız sahnededir. Bu türden, diyaloglardan oluşan bir sahne de, daha öncesindeki Şeytan'ın Âdem'i ayartma girişimi de Yaratılış'ta yoktur. Yaratılış sadece, hayli eski bir rivayete göre Şeytan'la özdeş olan yılanla Havva arasında olup bitenleri diyalog şeklinde nakleder (bkz. Vahiy 12, 9). Metnin devamı hepten anlatı biçimini alır: Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tulit de fructu illius et comedit; deditque viro suo, qui comedit. Buraya aldığımız pasajın çıkış noktası bu son sözlerdir.

Pasajımız iki kısımdan oluşur. Âdem'le Havva arasındaki Şeytan'la muhatap olmanın yarar getirip getirmeyeceğine dair

konuşmayı içeren, henüz elmanın sözünün edilmediği ilk kısım ile Havva'nın elmayı ağaçtan kopardığı ve yemesi için Âdem'in aklını çeldiği ikinci kısım. İki evreyi ayıran, yılanın, 'serpens artificiose compositus'un araya girme ve Havva'nın kulağına bir şeyler söyleme anıdır. Ne söylendiği ise belirtilmez. Ama tahmin etmek zor değil. Çünkü hemen sonrasında Havva elmayı alır, ayak direyen Âdem'e uzatır ve birazdan diline dolayacağı, önemli bir mesele haline gelecek şeyi söyler: Manjue, Âdem! Şeytan'la ilişkiye dair ilk diyaloğu bir sonuca bağlamadan yarıda keser dolayısıyla, Âdem'in son söylediklerine yanıt vermez, aksine yeni bir durum, bir oldubitti yaratır. Havva'yla arasında o âna dek elma konusu hiç geçmediği için bunun Âdem'de yol açtığı şaşkınlık daha da büyüktür herhalde. Belli ki Havva'ya böyle davranmasını salık veren yılandır. Bu aynı zamanda yılanın neden tam da o an devreye girdiğini açıklıyor. Havva'yı kendi yanına çekip, planına alet etmesine gerek kalmamıştır artık çünkü. Daha önceki sahnede, Havva'yla Şeytan arasında geçen diyalogda bu mesele hallolmuş, Havva elmayı yemeye ve Âdem'e de ikram etmeye karar vermiştir. Yılanın Âdem'le Havva'nın diyaloğunu bölmedeki amacı, Havva'ya o an yapması gereken şeye ilişkin direktif vermektir; bir anlamda Şeytan'a göre hiçbir yararı olmayan tehlikeli sohbete son vermesi ve eyleme geçmesi istenir. Şeytan'a ve yaptığı plana göre sohbetin yararsız ve riskli olmasının nedeni belli ki Âdem'i ikna olasılığının bulunmamasıdır, hatta bu arada bizzat Havva'nın bocalaması da mümkündür.

Pasajın ilk bölümünü, Şeytan'la ilişki kurmanın yararına ilişkin konuşmayı ele alalım. Âdem, Havva'dan açıklama beklerken, evine geldiğinde hoşuna gitmeyen bir durumla karşılaşan, karısını, önceden de gözünün tutmadığı, hiç haz etmediği bir adamla konuşurken bulan bir Fransız köylüsünden ya da orta halli sıradan birinden farksızdır. Kadın, muiller, derdi neydi o tipin? Ne istiyordu senden? diye sorar. Havva yanıtıyla Âdem'i etkilemek ister: "Bizim yararımıza bir şeyden söz etti, bizim iyiliğimizi istiyormuş!" (honor burada "yarar", "iyilik" anlamında belli ki; sözcük, Chanson de geste'te bile somut anlamıyla güçlüdür). Âdem sert çıkar, "O hainin sözüne güvenilmez, hainin teki, adım

gibi biliyorum." Kuşkusuz Havva da durumun farkındadır, lakin böyle bir şeyin ihanet olduğunun bilincinde değildir; Âdem'deki gibi ahlaki bir bilinçten çok naiflik, çocukça atılganlık, gayriciddi günahkâr bir merak sergiler. Âdem'in Şeytan'ı ve tacizlerini net biçimde teşhis edip değerlendirmesi kafasını karıştırır; – böyle bir durumla karşılaştıklarında çocukça, dengesiz ve güdüleriyle hareket eden insanların hep yaptığı gibi – içtenliksiz, küstah ve üste çıkan bir soruyla işin içinden sıyrılmayı dener: "Nereden biliyorsun?" Sorunun bir yararı yoktur, Âdem haklı olduğundan emindir: "Birebir tanık olduğum şeylerden!" Bu sözleri, geçenlerde bir eleştirmenin vardığı yargının aksine (bu konuya yeniden döneceğiz) Havva'dan duymamız olanaksızdır. Söz konusu deneyimiyle sadece Âdem bir şeylerin ayırdındadır, repliğindeki ses tonu tavizsizdir. Havva ise Şeytan'la diyaloğunu onun ihanetine yormaz hiç. Üstünkörü merakıyla, durumun ahlaki boyutunu algılamamıştır. Hâlâ olan biteni kavramış değildir, aklı almaz bir türlü, bir kez de karşı tarafı, Şeytan'ı yoklamayı çoktan kafasına koymuştur. Lakin Şeytan'ın bir hain olduğunu iddia eden Âdem'e pek de öyle itiraz edemeyeceğinin farkındadır, "nereden biliyorsun" sorusuyla girdiği mecrada ilerlemeyi düşünmez, bu kez yarı pervasız, yarı çekingen, bir parça gerçek düşüncelerini açığa vuran bir edayla dener şansını: "Neden bir sakınca yaratsın ki bu? Senin de gönlünü alır, olanları başka bir gözle görürsün sanıyorum!" (Changer saver ifadesi, bien le sai'ye, sadece Âdem'in bildiği, Şeytan'ın ihanetine istinadendir.) Ne var ki bu sözlerle baltayı taşa vurur, Âdem iyice hiddetlenir: "Havasını alır, beni asla kandıramaz!" Kendini evin reisi gören ve nesnel anlamda haklılığından zerrece kuşku duymayan bir adamın otoritesiyle fikrini net biçimde gerekçelendirip Havva'ya Şeytan'la görüşmeyi yasaklar ("böyle işler çeviren bu tür düzenbaz itlerden uzak dur"). Tanrı'nın ona kadın karşısında biçtiği rolün bilincindedir: Tu la governe par raison (21. dize) İşte bu aşamada Şeytan, işlerin sarpa sardığını görür ve müdahale eder.

Bu pasajı ayrıntılı ele almamın nedeni, el yazması metinde, diyaloğun taraflarına bölüştürülen sözlerin bir parça kafa karışıklığı yaratması; ve bir de S. Etienne'in (Romania, 1922, s. 592-595)

280'den 287'ye dek olan mısralar için önerdiği, H. Chamard'ın* da (Paris, 1925 tarihli) edisyonunda dikkate aldığı ve benimse aklıma yatmayan yaklaşımdır. Versiyon şu şekilde:

280	*Adam*	*Ne creire ja le traitor!*
		Il est traitre.
	Eva	*Bien le sai.*
	Adam	*E tu comment?*
	Eva	*Car l'asaiai.*
		De co que chalt me del veer?
	Adam	*Il te ferra changer saver.*
	Eva	*Nel fera pas, car nel crerai*
		De nule rien tant que l'asai.
	Adam	*Nel laisser mais...*

İki insanın bu denli farklı konuşma tarzının böylesine karılmışlığı pek aklıma yatmıyor. Ne Havva bien la sai, diyebilir; ne Âdem nereden biliyorsun, şeklinde bilgi almaya yönelik bir soru sorabilir; bir kere Havva'nın dayanak alacağı bir deneyimi de yoktur. Âdem'in kararlılığını yansıtan "Havasını alır" yanıtını konuşmanın bağlamından koparıp Havva'nın Âdem'in kaygısını gidermeye yönelik sakinleştirme manevrası olarak yorumlamaksa tam bir absürdlük. Etienne, görüşünü gerekçelendirirken Havva'nın "De ço que chalt me del veer" şeklindeki yanıtının, Âdem'in "Birebir tanık olduklarımdan" ifadesinin karşılığı olması (benim de katıldığım, daha önceki editörlerin anladığı şekliyle), "d'une maladresse inconcevable" der; Şeytan'la işbirliği içerisinde olduğunu Âdem'e itiraf etmektedir böylece Etienne'e göre. "Ayant ainsi convaincu Adam de sa complicité avec le tentateur elle réussirait dès la scène suivante à le persauder d'accepter d'elle ce qu'il avait refusé de son compère!" Bununsa mümkün olmadığını söyler Etienne. Havva'nın "Şeytan senin de meseleye başka gözle bakmanı sağlayabilir" demesi de olasılık dışıdır, çünkü Satan n'intervient plus! Âdem'i kandıran Havva değil midir! O yüzden de Etienne,

* Henri Chamard. Fransız Romanist ve eleştirmen, 1867-1952 –*çn*

Havva'yı, tam anlamıyla işini bilen, tüm gayreti Âdem'i sakinleştirmek ve ona ne yazık ki önyargıyla yaklaştığı fettan Şeytan'ı unutturmak ya da en azından kendisinin de Şeytan'a körü körüne inanmadığı, önce bir vaatlerinin ne derece gerçek olduğuna bakacağı hissi uyandırmak isteyen diplomatik biri olarak görür.

Bu türden açıklamaların Âdem'i sakinleştirmeyecek olması, Şeytan'ın hiç ortalıkta gözükmemesi, Havva'nın Âdem'e, senin de gönlünü alıp kuşkularını giderecektir demesine hiçbir yorum getirmemesi türünden küçük kusurlar bir yana, Etienne, yılanın devreye girişinin anlamını ve onun tavsiyesine uyan (elmayı ağaçtan koparan) Havva'nın Âdem'de yarattığı müthiş sarsıntıyı anlamadığını ortaya koyuyor. Oysa bu iki gelişme tüm vakanın anlaşılmasının anahtarı işlevinde. Yılan neden müdahale eder? Bir çözümsüzlük baş göstermiştir. Havva yüzüne gözüne bulaştırmıştır her şeyi; gerçi bunda anlaşılmayacak bir şey yoktur; Şeytan'ın ciddi desteği olmasa Havva merakına ve günaha yatkınlığına rağmen naçar, kocasının sözüyle hareket eden, onun yanında çok silik bir figür – kocasının kaburga kemiğinden yaratılmamış mıdır sonuçta – olmaktan öteye gidemez. Tanrı açıkça Âdem'e Havva'yı yönetmesini, Havva'ya da Âdem'e hizmet ve itaat etmesini buyurmuştur. Havva, Âdem karşısında ürkektir, mahcubiyet taşır, ona kul köledir; kocasının net ve akılcı iradesiyle başa çıkamayacağını bilir. Yılanın işin içine girmesiyle durum değişir ancak. Yılan, Tanrı'nın kurduğu düzeni altüst eder, kadını erkeğin efendisi yapar ve öylelikle ikisini de felakete sürükler.

Bunu da Havva'ya soyut diyaloğu sürdürmemesini, Âdem'i hiç beklemediği şekilde oldubittiye getirmesini salık vererek başarır. Zaten daha öncesinde, Şeytan Havva'yla konuşurken ona nasıl davranması gerektiğini tembihlemiştir: Primes le pren, Adam le done! Bu tembihi ona, o an yılan hatırlatır işte. Âdem'in güçlü yanı değil, zayıf yanı hedef alınmalıdır. Halim selim bir adamdır Âdem, sıradan bir Fransız vatandaşı ya da köylüsüdür. Hayatın olağan akışı içinde güvenilir biridir, kendine güveni de tamdır ayrıca; ne yapması ve neye bulaşmaması gerektiğini bilir. Tanrı'nın buyruğu gayet açıktır. Dürüstlüğü, onu beklenmedik belalardan koruyan bu güvenceden ileri gelir. Karısını avucunun içinde bilir;

ara sıra yaptığı kaprisleri önemsemez, çocukça ve zararsız bulur onları. Ama sonra beklenmedik bir anda, Âdem'in tüm yaşam düzenini altüst eden sinir bozucu bir şey olur. Düne dek çocukça bir aldırışsızlıkla, hiç düşünmeden konuşan, kafa şişiren; hiçbir itirazıyla karşılaşmadan, ciddi birkaç sözle ağzının payını verdiği kadın, durup dururken onunkinden büsbütün bağımsız, tümüyle kendine ait bir irade koyar ortaya; bu iradenin Âdem'in gözünde rezaletten ibaret tezahürü Havva'nın ağaçtan elmayı koparmasıdır. Öyle bir tavır içindedir ki dünyanın en kolay, en doğal hamlesidir bu yaptığı âdeta. Sonra da dört kez üst üste tekrarladığı "Manjue, Adam!" sözleriyle Âdem'i sıkıştırır. Latincedeki mizansende "Ipse autem nondum eum accipiet" sözlerindeki, şaşkınlıkla karışık karşı çıkış, tasavvur edilemeyecek kadar çarpıcıdır. Lakin önceki serinkanlı güvenden eser kalmamıştır; fena sarsılmıştır Âdem. Roller değişmiştir. Havva duruma hâkimdir. Âdem'in ağzından çıkan, yarıda kesilen az sayıdaki söz, şaşkınlığının had safhada olduğunu göstermektedir. Korkuyla arzu arasında yalpalamaktadır. Bu arzu elmaya değil kendini kanıtlamaya yöneliktir, bir erkek olarak, karısının başardığı bir şeyden mi korkacaktır! Nihayetinde korkusunu yenip de elmayı eline aldığında acıklı bir davranış sergiler, karısının yaptığını o da yapacaktır, ona güveniyordur: Jo t'en crerai, tu es ma per. Clairvaux'lu Bernard'ın bir zamanlar ifade ettiği gibi: Perniciose misericors (*Patrologia lat.* 183, 460). Görüldüğü gibi Etienne (bkz. bir önceki sayfa), Şeytan başaramamışken, onunla işbirliği içindeki Havva nasıl olmuş da Âdem'i kandırabilmiştir derken meseleyi ıskalamıştır. Bu sadece Havva'nın (Şeytan'ın da yardımıyla) üstesinden gelebileceği bir şeydir; çünkü bir tek Havva Âdem'le kendine has bir yakınlık içerisindedir; davranışlarıyla Âdem'i anında etkiler, onu sarsar. Sa per olan Şeytan değil Havva'dır. Kandırma işinin bir oldubittiyle, Âdem'e ikram edilen koparılmış meyveyle gerçekleşmiş olması da bir yana. Bu oldubittininse Şeytan değil, insan eliyle hayata geçmesi gerekir. Sahnenin bu ikinci bölümünde Âdem kafası allak bullak ve ne yapacağını bilemez haldeyken Havva, spor jargonuyla söylersek, formuyla göz doldurur. Kocasını nasıl avucunun içine alacağını, ondan üstün taraflarını Şeytan'dan öğrenmiştir: Kendi-

sindeki ahlaki çekincesizliğin ve davranışlarındaki aldırışsızlığın verdiği avantajla, kocasının ona söz geçiremeyip en sa discipline tutamadığı anlarda yeni yetmelere özgü bir cüretkârlıkla, çizilmiş sınırları çiğner (36. dize). Elinde elma, tüm cazibesiyle, afallamış ve pusulasını kaybetmiş Âdem'in karşısına geçmiş onunla cilveleşmektedir; ısrarcılığıyla, vaatle, kocanın korkaklığıyla dalga geçerek onu peşi sıra sürükler; en son dahiyane bir çözüm bulur, elmayı ilk önce kendi ısıracaktır! Isırır da gerçekten. Sonra da meyvenin tadını, aldığı lezzeti öyle ballandırır ki, elmayı bir kez daha uzatıp manjue Âdem dediğinde Âdem artık dayanamaz, yukarıda aktardığımız dokunaklı sözlerle elmayı alır; Havva son bir kez "ye hadi, korkma" der – olan olur.

Bize burada dramatik bir anlatımla aktarılan şey, Hıristiyanlıktaki kurtuluş dramının çıkış noktasıdır, dolayısıyla ozan ve dinleyicileri açısından hayli anlamlı ve bir o kadar kutsal bir temadır. Ne var ki temsil popüler işlevlidir; kadim ve kutsal vaka bilince yansımalı; güncel, her an realize edilebilecek, her dinleyicinin tasavvuruna seslenen, herkesin aşina olduğu bir epizot olmalıdır. Çağın Fransız yurttaşının yaşamına ve duygularına derinlemesine yerleşmelidir. Âdem'in konuşması ve davranışları dinleyicilerin evde ya da komşuda duyup gördüklerinden farksızdır. Sıradan orta halli bir hanede ya da köydeki bir çiftlikte dar kafalı mazbut bir kocanın, bir dolandırıcının vaatlerine kanmış koket ve hırslı karısı tarafından ayartılıp budalaca ve vahim sonuçları olan bir davranışa yönlendirilmesi de benzer bir durum arzederdi. Dünya tarihinde bir kadınla erkek arasındaki ilk diyalog olan Âdem'le Havva'nın konuşmaları, sıradan gerçekliğin ortasında son derece basit bir vakaya dönüşür. Ne denli kutsal olsa da, banal bir üslubun şekillendirdiği vasat bir seyir izler.

Antikçağ kuramında üst düzey, seçkin stil sermo gravis ya da sublimis; bayağı olansa sermo remissus ya da humilis olarak adlandırılmaktaydı. Bu iki tarz kalın çizgilerle birbirinden ayrı tutulmalıydı. Hıristiyanlığın kuramında ise her iki tarz baştan kaynaşmıştır; özellikle de gerek 'sublimitas'ın gerek 'humilitas'ın fazlasıyla hayata geçip birleştiği İsa'nın enkarnasyonunda ve Çile'sinde.

Bu çok eski bir İsevi motiftir (bkz. sayfa 90-91), XII. Yüzyıl'ın teolojik, özellikle de mistik literatüründe yeniden hayat bulur. Clairvaux'lu Bernard'da ya da Aziz Victor Okulu mensuplarında sık rastlanır; bu arada humilitas ve sublimitas hem İsa'yla ilişkili olarak hem – üstelik hatırı sayılır sıklıkta – antitetik karşıtlıkla boy gösterirler. Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis (der Bernard, *Epist.* CDLXIX, 2, *Patrologia lat.* 182, 674) a summo coelo cum coelorum domino, descendes... Sola est humilitas quae virtutes beatificat et perennat, quae vim facit regno coelorum, quae dominum majestatis humiliavit usque ad mortem, mortem autem crucis. verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humilitas invitavit. Humilitas-sublimitas karşıtlığı onun vaazlarında da sık görülür. Gerek İsa'nın enkarnasyonuna dair Luka'ya dayanarak (3, 23, "onu Yusuf'un oğullarından biri sanmışlardı") "O humilitas virtus Christi! o humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis!" (*epiph. Domini sermo,* 1, 7; *Patrologia lat.* 183, 146) diye seslenişinde gerek bir öykünme teması olarak gördüğü İsa'nın Çile'sini ve Yeryüzü'ne inişini kapsayan sürece dair konuşurken: Propterea dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exaltat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresceret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum... (*ascens. Dom.* 2, 6; *Patrologia lat.* 183, 304). Bernard'ın mistisizminin üslubunu anlatan bu türdeki en karakteristik, en güzel örnek, 'Neşideler Neşidesi'ne ilişkin yorumdan alınan şu pasajdır herhalde: O humilitas, o sublimitas! Et tabernaculum Cedar (Neş. 1: 5), et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum Iuds; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem (Neş. 1: 5-6): quam etsi labor et dolor longi exilii decolorat, species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis (Neş. 1: 5). Si hor-

retis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa dejectio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibi pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne defidat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanescat in prosperis? Pulchre omnino ambae res, cum ad invicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem.

Bu önemli pasajlar, meselenin edebi tasvirlerinden ziyade kendisini ele alıyor. Sublimitas ve humilitas burada estetik ve stilistik değil, tamamen etik ve teolojik kategorilerdir. Bununla birlikte iki kavramın üslupbilim açısından da antitetik bütünleşmesi, Kutsal Kitap'ın karakteristik özelliği olarak Kilise Babaları döneminde dahi, özellikle Augustinus tarafından vurgulanmıştır (bkz. sayfa 90-91). Çıkış noktası, Kutsal Kitap'taki, Tanrı'nın bilgelere ve zekilere görünmez, küçük yaştakilere ise görünür kıldığı şeylere dair ayet (Matta 11, 25; Luka 10.25) ve İsa'nın ilk havarilerini yüksek mevkideki eğitimli kişilerden değil, balıkçı, tahsildar gibi alt tabakadan insanlardan seçmiş olması gerçeğidir (bkz ayrıca 1. Korinthoslulara Mektup. 1, 26 vd.). Öte yandan üslup sorunu, Hıristiyanlığın yayılması sırasında Kutsal Kitap metinlerinin ve aslen İsevi literatürün, iyi eğitimli paganların estetik açıdan eleştirisine maruz kalmasıyla gündeme gelmiştir. Okumuş yazmış paganlar, acemice, cahil diliyle ve üslupbilimin kategorilerinden tamamen bihaber yazılmış dedikleri metinlerin yüce hakikati içerdiği iddiası karşısında infiale kapılmışlardı. Kilise Babaları, aslen, en eski İsevi metinlerle kıyaslandığında, Antikçağ geleneğinin üslubunu çok daha fazla dikkate alarak yazmaya çabaladıklarına göre bu eleştirinin işe yaramadığı söylenemez. Ama yine bu eleştiri sayesinde gözleri açılmış, Kutsal Kitap'ın kendine has, hakiki boyutunu, onun bambaşka bir yücelik yarattığını, harcıâlem ve bayağı olanın da dışlanmayıp bütüne dahil edildiğini, gerek üslupta gerek içerikte en sıradan olanla en yüce arasında doğrudan bağlantı kurulabildiğini görebilmişlerdir. Yine bununla da bir başka bağlamda, Kutsal Kitap'ın yorumu

güç, anlamları derinlerde gizli birçok pasajına dair akıl yürütmelerle bağ kurulmuştur: Kutsal Kitap bir yandan çocukların anlayacağı basit bir dil kullanırken bir yandan da yalnızca çok az kişinin anlayabileceği muammalar ve gizemler içerir; şu da var ki bu pasajlar da kurumlu ve âlimane bir üslupla, sadece mürekkep yalamışların ve bilgilerine güvenip kibre kapılmışların anlayabileceği şekilde değil, alçakgönüllü ve inançlı olan herkese hitap edecek tarzda yazılmıştır. Kutsal Kitap'ı kavrayacak düzeye gelişini *İtiraflar*'da (özellikle III, 5 ve VI, 5) betimleyen Augustinus, konuya ilişkin düşüncesini Volusianus'a yazdığı bir mektupta (CXXXVII, 18) şöyle dile getirmiştir: Ea vero quae (sacra scriptura) in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pauper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone quos non solum manifesta pascat, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens; *De Trinitate*'nin ilk bölümündeyse şunları söyler: Sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit (Antikçağ stiller ayrılığı ilkesine açık bir gönderme), ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret. Augustinus'un eserlerindeki, temayı farklı biçimlerde ele alan benzer pasajlardan birini daha aktarmak istiyorum, çünkü alçakgönüllü sade bir yaşam süren insanlara hitap eden tarzı betimliyor. Bu pasaj, *Ennarationes in Psalmos*'tan alınmıştır ve 146. Mezmur'daki suscipiens mansuetos Dominus sözlerine ilişkindir: Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi. Burada 'somut-algısal birlikte zilyetlik' ile mistik olan nefis biçimde birleşmiştir; tabii "kibirli" entelektüel 'anlama ısrarı'na yönelik polemikçi niyet de gözlerden kaçmaz bu arada. Özlü sözler ustası Petrus Lombardus, XII. Yüzyıl'da Mezmurlar'ı yorumlarken bu pasajı, hemen hemen birebir aktarmıştır. Tam anlamıyla mistisizme yönelme ise kavramanın dayanağını İsa'nın yaşamının ve Çile'sinin tefekküründe gören Bernard'la başlamıştır: Beati qui noverunt gustu felicis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare (*in feria II Paschatis sermo*, 20).

Çok farklı şekillerde birbiriyle bağıntılı pekçok düşünce dile gelir bu pasajlarda: Kutsal Kitap, kalbinde sadelik ve inanç taşıyan insanlara hitap eder; Kutsal Kitap'a "vâkıf olmak" böyle gönüllerin harcıdır ancak, çünkü vâkıf olmak Kutsal Kitap'ın vermek istediklerini rasyonel anlamda kavramaktan ibaret değildir; onun içerdiği gizem ve muamma da yine "seçkin bir üslup"la (eloquio superbo) değil, yalın sözcüklerle kaleme alınmıştır; öyle ki herkes, quasi gradatim, en basit konumdayken ilahi ve yüce olana erebilir – yahut Augustinus'un *İtiraflar*'da dile getirdiği gibi kutsal metinleri bir çocuk gözüyle okumalı: Verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis. Ayrıca Kutsal Kitap'ın tüm bu yönleriyle Antikçağ'ın profan yazarlarından ayrıldığı düşüncesi Ortaçağ boyunca ayakta kalmıştır. XIV. Yüzyıl'ın ikinci yarısında dahi Benvenuto da Imola'nın, Beatrice'in ifade tarzına ilişkin Dante dizesini (Cehennem 2, 56: E comminciommi a dir soave e piana) şu sözlerle yorumladığını görüyoruz: Et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilii et poetarum – her ne kadar ilahi bilgeliğin habercisi sıfatıyla Beatrice'in söyleyecek bir dolu gizemli ve karmaşık sözü varsa da.

Ortaçağ Hıristiyan tiyatrosu bütünüyle bu geleneğin çizgisindedir. Kutsal Kitap epizotlarının – litürjinin başından beri içerdiği – dramatik ögelerle canlı bir temsilidir; davetkârdır, kollarını açar, cahilleri ve basit insanları kucaklar, reel ve sıradan olandan alır, gizemli olana ve hakikate götürür. Tıpkı Ortaçağ kiliselerinin sıradışı plastik sanatları gibi – hatta E. Mâles'in çoklarınca bilinen teorisine göre bu sanat dalı, 'mister'lerden, başka deyişle dini piyeslerden önemli ölçüde esinlenmiştir. Litürjik ya da daha geniş anlamda Hıristiyan tiyatrosunun meramına dair, çok eski dönemlerden belgeler de var günümüze ulaşan. X. Yüzyıl'da Winchester Başpiskoposu Aziz Ethelwold, bazı din adamlarının "ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam" alışkanlık haline getirdiği dramatik bir paskalya törenini anlatır ve temsilini salık verir (alıntılayan E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, II, 308); XII. Yüzyıl'daysa Saint Denis'li Suger, sık alıntılanan dizesinde daha bir derinleşip bir o kadar genelleyerek, şunu söyler: Mens hebes ad verum per materialia surgit.

Metnimize, Âdem'le Havva arasındaki sahneye yeniden dönelim. Bu sahne humili sermone basit insanlara ve kıt kavrayışlılara seslenir; kutsal vakayı, spontane biçimde ulaşabilecekleri şekilde ellerinin altında olsun diye onların gündelik yaşamına dahil eder. Buna rağmen vakanın yüce bir mesele olduğunu unutmaz; yalın gerçeklikten alıp doğrudan en yüce, gizemli, ilahi hakikate götürür. *Mystère d'Adam*, Yaratılış'tan, litürjik bir Kutsal Kitap okumasıyla başlar, 'lektör' ve ona yanıt veren koro sahne alır. Bunu İlk Günah'ın dramatize edilmiş gelişmeleri izler, bizzat Tanrı da tezahür eder. Süreç Habil'in öldürülüşüne dek uzanır; oyun Eski Ahit'teki peygamberlerin İsa'nın tezahürünü duyuran korteji ile son bulur. Dönemin gündelik yaşamını yansıtan sahneler (içlerinde en hoşları Şeytan'la Havva arasında geçenler ve bizim ele aldığımız kısım; Chartres, Paris, Reims ya da Amiens'daki üç boyutlu dört dörtlük eserlerle boy ölçüşebilecek nitelikte, eşsiz bir anlıktaki iki pasajdır) Kutsal Kitap'ın içeriğinin ve tarihsel akışın oluşturduğu bir çerçeveye yerleştirilmişlerdir sonuçta; bu çerçevenin ruhu tüm bu sahnelere nüfuz eder, tamamını çevreleyen çerçevenin ruhu ise olan bitenin figural yorumudur. Bu da demektir ki her fenomen tüm olağan gerçekliğiyle aynı zamanda tarihsel bağlamda bir halkadır; tüm halkalar birbiriyle ilişkilidir keza; dolayısıyla daimi ya da zamandan bağımsız unsurlar olarak tanımlanmalıdırlar. Tanrı'yla başlayalım; Tanrı Yeryüzü'nü ve insanları yarattıktan sonra, Âdem'le Havva'ya cennete giden yolda kılavuzluk etmek ve onlara iradesini beyan etmek için çıkar ortaya. Figura olarak adlandırılır. Bu sözcüğün, oyunda Tanrı rolünü oynayan ("figürünü canlandıran") ve – diğer oyuncuların Âdem, Havva vb. adlarla çağrılmasına benzer şekilde – "Deus" olarak adlandırılmasından geri durulmuş din adamını işaret ettiğinden yola çıkılabilir; ancak gerçekten figuralliğe işaret etme olasılığı daha yüksektir. Çünkü Âdem piyesinin somut akışında Tanrı, yalnızca yasa koyucu ve yasa çiğnendiğinde cezalandıran yargıç rolünde olmakla birlikte, kurtarıcı Mesih'in figural anlamda mevcudiyeti de resmen onda gözlemlenir. Tanrı'nın tezahürünü bildiren reji anonsu şöyle: Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva...Et stent ambo coram Figura...

Tanrı başta Salvator olarak adlandırılır anlayacağınız. Figura nitelemesi ardından gelir; öylelikle de figura salvatoris diye tamamlamakta sakınca yoktur. Zamandan bağımsız bu figural kavrayışa daha sonra yeniden el atılır. Âdem elmayı ısırır ısırmaz derin bir pişmanlık duyar, başlar çaresizce kendini suçlamaya, derken Havva'ya da yönelen sitemi şu sözlerle sona erer:

Par ton conseil sui mis a mal,
De grant haltesce sui mis a val.
N'en serrai trait por home né,
Si Deu nen est de majesté.
Que di jo, las? por quoi le nomai?
Il me aidera? Corocé l'ai.
Ne me ferat ja nul aïe,
For le filz qu' istra de Marie.
Ne sai de nus prendre conroi,
Quant a Deu ne portames foi.
Or en soit tot a Deu plaisir!
N'i ad conseil que del morir.

Senin tavsiyenle aldım başıma bu belayı, o kadar yükseklerdeyken dibi boyladım. Hiçbir fani beni bu çukurdan çıkaramaz, meğer ki ululuğuyla bizzat Tanrı bana el uzatsın. Aman, neler söylüyorum ki. Neden Tanrı'nın adını ağzıma aldım ki? Bana yardım eder mi dersin? Kızdırdım onu çünkü. Bana, Meryem'den olacak oğlu dışında kimse yardım edemez. Kimsenin himayesine sığınamam, Tanrı'ya inancımız yoktu çünkü. Artık her şey Tanrı'nın takdirine kaldı. Ölmek tek çıkar yol.

Bu metinden, özellikle de for le filz que istra de Marie sözlerinden anlaşılıyor ki Âdem, tüm Hıristiyanlık tarihini önceden biliyor, en azından İsa'nın Tezahürü'nden, yani kendisinin neden olduğu İlk Günah'tan kurtuluştan haberi var. Tüm çaresizliğine rağmen günün birinde gerçekleşecek 'günahın affı', bilgisi dahilinde. Bu af bir yandan gelecekte, hatta geleceğin günü belli, tarihsel anlamda belirlenebilen bir parçasıyken öte yandan

her daim sırrına vâkıf olunan güncel gerçekliktedir. Ne de olsa Tanrı'nın nazarında zaman farkı yoktur, her şey bir yandan da bir şimdiki zaman boyutundadır. Dolayısıyla Augustinus'un bir seferinde dediği gibi, Tanrı'da önceden bilmek diye bir şey olmaz, onun özelliği resmen bilen olmasıdır. O yüzden, geleceğin şimdiki zamana sarktığı zaman sınırlarının ihlaline, Ortaçağ naifliği deyip geçmemek gerekir kesinlikle. Gerçi o tür bir yaklaşımın çok da yanlış olduğu söylenemez, sonuçta epey basite indirgeyen ve sınırlı kavrayışlara uyarlanmış bir toplu bakış sunar bu ihlaller. Ancak söz konusu toplu bakış aynı zamanda tam anlamıyla kendine has, yüce ve gizemli bir hakikatin, düpedüz Dünya tarihinin figural düzenlenişinin ifadesidir. Ortaçağ ürünü, litürjiden türemiş dramatik piyesin her örneği bir bütünlüğün, üstelik hiç değişmeyen bir bütünlüğün, Dünya'nın yaratılışı ve ilk günahla başlayan, enkarnasyon ve Çile'yle zirvesine varan, İsa'nın yeniden Yeryüzü'ne inişi ve Kıyamet şeklinde beklenen sonu henüz gelmemiş tek bir büyük dramın parçasıdır. Vakaların uçları arasındaki etaplar kısmen figüratif tasvirlerle, kısmen İsa'nın yolundan gitme çabasıyla doldurulmuştur. İsa'nın gelişinden önce, Eski Ahit'teki, – Yasa devrine ait – karakterler ve olaylardır kurtarıcının gelişinin figüratif tarzda işaretlerini veren; peygamberler kortejinin anlamı da budur. İsa'nın enkarnasyonundan ve Çile'sinden sonra onun yaşamını örnek alma çabasındakilerse azizlerdir ve de, aslen Hıristiyanlıktır, İsa'ya sözü verilen, damadın yeniden Yeryüzü'ne inişini bekleyen gelindir. Bu büyük dram tarihte olan biten her şeyi barındırır aslen. Gerek insan davranışlarının gerek insanın biçemsel dışavurumlarının tüm iniş çıkışları ahlaki ve estetik açıdan iyi temellendirilmiş gerekçelerle bu dramda yer almayı hak eder. Yüce olanla, bayağı ve alışılagelmiş olan ayrımına gitmenin gereği yoktur dolayısıyla, ayrıca İsa'nın yaşamında ve çektiği acılarda da kavramların zaten ayrılmaz biçimde birbirine bağlı oldukları görülmüştür. Mekânın, zamanın ya da edimin bütünlüğü için de çaba göstermek gerekmez. Tek mekân vardır: Dünya. Tek zaman vardır: Şimdi. Bu 'şimdi' ezelden beri her daimdir; nihayet tek edim vardır: İnsanın günah işlemesi ve sonra da kurtuluşu. Kuşkusuz her seferinde tüm tarihsel süreç resmedilmez. İlk ev-

relerde sadece segmentlere rastlanır, genelde kaynağı litürji olan Paskalya ya da Noel piyesleridir bunlar. Yine de bütün her zaman göz önünde tutulur ve figüral ifade edilir. XIV. Yüzyıl'dan bu yana dinsel dramlarda tüm kronoloji konur sahneye.

Dolayısıyla rutin ve gerçeklik, Ortaçağ ve Hıristiyan sanatının, özellikle de Hıristiyan dramlarının temel unsurlarındandır. Sınıfsal statünün gerçekliğinden yola çıkarak efsaneye ve serüvene dökülen feodal saray edebiyatının tam aksi yönde, uzak söylenceden ve onun figüral yorumundan olağan ve güncel gerçekliğe uzanan bir rota söz konusudur. İncelediğimiz metinde gerçekçi ögeler, ailevi ortamın güncel duruma uyarlanışı, yağcı bir fettanla bir kadın arasındaki ve kadınla erkek arasındaki diyalogların kontekstiyle sınırlıdır henüz. Kaba gerçekçiliğin ya da kaba güldürünün unsurlarına rastlanmaz. Olsa olsa arada bir ortalıkta gezinen zebaniler ("interea Demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem") kaba şakalara vesile olmuştur. Ama sonra durum değişmiş, bize tuhaf ve münasebetsiz gelen, zevksiz bir gerçekçilik serpilmeye, stil sentezinin, Çile'nin ve yontulmamış kaba gülünçlüğün sergilediği özensiz bitişikliğin varyasyonları boy göstermeye başlamıştır. Bu sürecin ne zaman başladığını saptamak zor. Belki de günümüze ulaşan dramatik metinlerden saptadığımız tarihten çok öncedir. Çünkü litürjik piyeslerin bayağılaşmasına dair serzenişlere (esasen oyunların lanetlenmesiyle karıştırılmamalı, işin bu yönü konumuzun dışında kalıyor) XII. Yüzyıl'da dahi rastlanır; Herrad von Landsberg örneğini verebiliriz (aktaran E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, II, 98, dipnot 2). O dönemde bile bu türden eleştirilerin sayısı az değildi muhtemelen. Popüler gerçekçiliğin uyanış zamanlarıydı çünkü; edebi alt kültürde varlığını sürdüren Antikçağ pandomim geleneği ve yaşamın bilinçli, daha güçlü bir eleştirellikle ve daha elle tutulur biçimde gözlemlenmesi – XII. Yüzyıl'dan itibaren alt tabakalarda da bariz biçimde yankı bulmuştur bu – popüler güldürünün gelişmesini sağlamıştır. Bu güldürünün ruhunun çok geçmeden dini dramlara da sirayet etmiş olması muhtemeldir; ne de olsa seyirci kitlesi özdeştir. Ayrıca ruhban sınıfının en alt kademesindekiler de çoğu hallerde bu açıdan halkla aynı zevke sahiptir sanki. Her halükârda günümüze

ulaşmış Hıristiyan dramatik edebiyatından, gerçekçi, özellikle de grotesk ve maskaraca ögelerin gittikçe güçlenip önplana çıktığını anlıyoruz. Bu durum XV. Yüzyıl'da üst noktaya varmış, hümanist gustodan ve (ta Wiclef zamanına uzanan) Reformasyon'un daha katı zihniyetinden yola çıkan, Hıristiyan dini piyeslerini zevksiz ve terbiyesiz bulan karşı akıma, sonradan hayli etkili de olmuş sert eleştiriler için argüman sunmuştur.

Gerçekçiliği salt komikliğin ve sorunlardan uzaklığın sınırları içinde kalan popüler güldürüyü ele almayacağız ama özellikle dikkat çekici bir realist gelişmeye vesile olan dini piyeslerdeki bazı sahneleri sıralamamız yararlı olacaktır. İlk sırada Beytüllahim'deki ağılda gerçekleşen ve sadece öküzlerin, eşeklerin değil, zaman zaman ebelerin ve vaftiz annelerinin de (meseleye dair aralarındaki konuşmalarla) boy gösterdiği doğum var. Arada bir Yusuf ve hizmetçiler arasında sertlikler yaşanır. Çobanlara yapılan duyurular, üç aziz kralın gelişi, çocuk katliamı da gerçekçilikle bezenerek anlatılır. En dikkat çekici olansa Çile'yle bağıntılı, İsa'nın başına dikenli tacın yerleştirilmesi, kırbaçlama, çarmıhın taşınması ve nihayetinde çarmıha geriliş sırasında askerlerin hödükçe ve kimi zaman alaycı konuşmaları (İsa'nın giysileri için zar atmaları, Longinus'un boy göstermesi) vb. sahnelerdir. Yeniden dirilişe ilişkin epizotlar arasındaysa özellikle Üç Meryemler'in İsa'nın bedeni için merhem almaya lavantacıya (unguentarius) gidişleri ve tam bir eğlenceye dönüşen, havarilerin birbirleriyle yarışarak mezara koşmaları (Yuhanna 20, 3.4) önemlidir. Mecdelli'nin en günahkâr günlerindeki tasviri enine boyuna ve eksiksizdir. Peygamberlerin kortejinde de grotesk performansa zemin hazırlayan bazı figürler (eşeğiyle Balaam!) yer alır. Epey eksiği olan bir liste bu elbette. Zanaatkârların (örneğin Babil Kulesi'nin inşası sırasında) çalışmaya ve işlerin kesat gittiği zamanlara dair sohbetleri, handaki gürültülü patırtılı sahneler, kaba şakalardan ve müstehcenlikten geçilmeyen kısımlar da var. Nihayetinde tüm bu saydıklarımız suistimale ve keşmekeşe neden olur. Çağdaş yaşamın renkli dünyasının gittikçe daha fazla yer tuttuğu doğruysa da genelde söylendiği gibi İsevi Çile piyeslerinin artan dünyeviliğinden dem vurmak yanlış olur. "Dünyevi olan" başından beri ve esas itibarıyla bu dra-

ma dahildir. Az ya da çok olmuş, prensipte hiç önemi yok. Gerçek anlamda bir sekülerleşme, çerçeve tahrip olduğunda, dünyevi inisiyatif bağımsızlaştığında mümkündür ancak. Başka deyişle, İlk Günah, Çile ve Yargı Günü tarafından belirlenen İsevi Dünya tarihi dışında kalan insan edimleri ciddi bir yaklaşımla yansıtıldığında ve geçerli biricik doğru olduğunu iddia eden İsevi görüşün yanında insan yaşamını kavramaya ve açıklamaya yönelik başka seçenekler de yer aldığında. Bizlere anakronik gelen, vakaların güncel ortama ve güncel yaşam koşullarına taşınmasında da hiç sorun yok aslında. Zaten Âdem piyesinde bu sadece Âdem'le Havva'nın XII. Yüzyıl Fransası'nın sıradan insanları gibi konuşmasında ifadesini bulur ("tel paltonier qui ço ad fait"); başka eserlerde ve sonraki dönemlerde daha bir göze batan boyutlardadır. Yine XIII. Yüzyıl başından Fransızca bir Paskalya piyesinin, günümüze yalnızca bir el yazması ulaşmış fragmanında (Förster-Koschwitz'in *Altfranzösisches Übungsbuch*, 6. basım, 1921, s 214 vd. adlı yapıtındaki metni tercih ediyorum), Arimathia'lı Yusuf ve İsa'nın kanıyla iyileşmiş kör Longinus'un yer aldığı sahnede Pilatus'un neferleri chivalers olarak adlandırılır ya da kendilerine vaissal diye seslenilir. Şahıslar, örneğin Pilatus'la Yusuf ya da Yusuf'la Nicodemus arasındaki ilişkilerde kullanılan dokunaklı ifadeler, bariz biçimde XIII. Yüzyıl Fransası'nın atmosferini yansıtır. Öte yandan vakaların figüral zamandışılığı, bu vakaları toplumun rutin gündelik yaşamına entegre etme amacına biçilmiş kaftandır. İddiasız, naif bir stilleri ayırma girişimi de göze çarpar bu arada. En eski litürjik piyeslerde de vardır bu girişimler, hatta bu piyeslerin ortaya çıkış sürecinde yararlanılan Victimae paschali sekansında, dogmatik bir sürü giriş dizesinden sonra damdan düşer gibi başlayan diyalogda da: Dic nobis Maria... Buna benzer düzenlemeler XII. Yüzyıl başından bazı oyunlarda, Latinceyle Ortaçağ Fransızcası arasındaki geçişlerde, örneğin Sponsus'ta (Romania 22, 177 vd.) görülür. İncelediğimiz Âdem piyesi, on heceli dört mısralı uyaklı kıtalarda pek bir törensel bazı pasajlar sunar; bunlar normalde aynı kategoriden ve beyitler halinde uyaklı sekiz hecelilere oranla daha bir kulağı doldurur. Ferdinand Brunot, *Historie de la langue française*'de, çok sonraki dönemden, *Mistère du vieil Testament*'dan bazı pasajlar aktarır. Bu

alıntılarda Tanrı'nın ve meleklerin kullandığı dil masif biçimde Latinceye kaçan bir Fransızcadır; bazı zanaatkârlar ve madrabazlarsa – ve özellikle de eşeğiyle girdiği diyaloglarda Balaam – hayli keskin halk ağzıyla konuşurlar. Lakin tüm bunlar o kadar iç içedir ki bir stiller ayrılığı izlenimi uyandırmaktan uzaktırlar. Aksine iki katmanı sıkışmalarına neden olacak biçimde birbirine bitiştirmeye hizmet ederler. İki farklı zeminin stil sentezi sağlayan bitişikliği, Hıristiyan edebiyatının dramlarıyla sınırlı değildir, daha geniş bir kesime hitap ettiği sürece Ortaçağ Hıristiyan edebiyatının uzandığı her yerde yaygındır (bazı ülkelerde, özellikle de İspanya'da, daha sonrasında da görülür). Aslında özellikle de popüler vaazlarda daha bir belirgin olmalıydı bu diye düşünüyor insan; ama elimizin altındaki bir parça zengin örnekler çok sonraki dönemlerden. Bu örneklerde, Kutsal Kitap metinlerinin figüral yorumuyla sert gerçekçiliğin bitişikliği, sonraki dönemlerin beğeni anlayışının grotesk bulacağı türdendir. Bu konuya ilişkin olarak E. Gilson'un "La Technique du sermon médiéval" başlıklı hayli öğretici makalesine (*Les idées et les lettres* adlı toplu yazıları, Paris, 1932, s. 93 vd.) göz gezdirilebilir.

İtalya'da XIII. Yüzyıl'ın başında, burada sözünü ettiğimiz sublimitas ve humilitas sentezini; coşkun, takdire layık bir Tanrı'ya bağlılığı ve uysal, sahici bir sadeliği eşine az rastlanır biçimde sembolize eden bir sima çıkar ortaya. Davranışların ifadeyle, özün biçimle bütünleştiği bu insan Assisi'li Francesco'dur. Kişiliğinin en belirleyici yanı, tavrındaki heybet, radikal ve fiili biçimde İsa'ya öykünme kararlılığında yatıyordu. İsa'nın yolunda yaşam, Avrupa'da kendini din yolunda feda eden pek kimse kalmayınca, ağırlıklı olarak mistik biçimler almış, tefekküre dönüşmüştü. Assisi'li Francesco bu yaşam tarzına gerçekçi, olağan, kamusal ve popüler özellikler kazandırdı. Her ne kadar tefekküre adanmış mistik bir yaşam sürmekte idiyse de, halkın arasında, kıymet verilmeyenlerin içinde en kıymet verilmeyenler ve herkesten çok horlananlar olarak yaşam sürmek gerek kendisi gerek yoldaşları açısından belirleyici önemdeydi: Sint minores et subditi omnibus. Teolog değildi; yabana atılmayacak, edebi yetkinliği sayesinde takdir gören genel kültürüne rağmen bilgisini ifade edişi

halkın diliyle, dolaysız ve kolay anlaşılan bir tarzdaydı. Kamusal alanda gözükmekten, hatta halka açık gösterilerden sakınmasını gerektirecek bir tevazu değildi onunki. Saikini davranışlarına yansıtmayı biliyordu; kişiliği ve yaşam tarzıyla halk arasında bir fenomen haline gelmişti. Kendisini azarlayan babasına, başpiskoposun ve tüm kent halkının gözü önünde giysilerini çıkarıp iade ederek, dünyevi olan her şeyden arındığı günden, ölmek üzere olduğu ve çırılçıplak toprağa uzandığı (ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo, der Celano'lu Tommaso, *Legenda secunda*, 214) güne dek her yaptığı olay olur. Dahil olduğu vakalar öylesine etkileyicidir ki tanık olanları ya da sırf duyanları bile, girdabına alır. XII. Yüzyıl'ın büyük azizi Clairvaux'lu Bernard da bir demagogdu; hitabetiyle çok etkileyiciydi. O da akılcılık karşıtı biriydi, der sapientia secundum carnem; buna rağmen ifade tarzının aristokratlığı, retoriğindeki bilgi birikimi, Francesco'yla kıyaslanınca parmak ısırtıyordu. Bir örnekle, benzer içerikteki iki mektuptan alıntıyla anlatalım bunu. 322. mektupta (*Patrologia lat.* 182, 527/8) Bernard dünyadan gönüllü olarak elini eteğini çekip bir manastıra yerleşen genç bir soyluyu kutlar; semavi bilgeliğini överek, ona bunu bahşeden Tanrı'ya şükreder; kendisini yüreklendirir, İsa'nın yardıma hazır olduğunu hatırlatarak gelecekte Şeytan'a uymaması için motive eder:

... Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno serpentem aeneum intuere (Num. 21, 8; Ioan. 3, 14); et suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi. Ipse tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius (Mich. 7, 6). Ipsi sunt qui non te diligunt, sed gaudium suum ex teo Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad patrem (Ioan. 14, 28). "Si prostratus," ait beatus Hieronymus, "jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatum transi patrem, per calcatam transi matrem, et siccis oculis ad vexillum crucis evola. Summum pietatis est genus, in hac parte pro Christo esse crudelem." Phrene-

ticorum lacrymis ne movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quaenam miseris tam dira cupido (Verg. Aen. 6, 721)? Quis tam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corrumpunt bonos mores colloquia mala (1 Cor. 15, 33). Propterea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitum declinato, quae, dum aures implent, evacuant mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare in omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod con tin ere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium patrum consiliis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento. Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27/8). Bene vale, studeto perseverantiae, quae sola coronatur.

Günaha özendirilmenin dikenlerini hissediyorsan kafanı kaldır, çarmıhtaki tunçtan yılana bak. Çarmıha gerilmiş olanın yaralarıyla ya da en doğrusu göğsünden beslen. O sana anne, sen ona oğul olursun. Çarmıhtakinin ellerinden ve ayaklarından geçip senin ellerine ve ayaklarına ulaşmadan o çivilerin onu yaralayacağı yok. Lakin insanın düşmanları en yakınındakilerdir. Senden hazzetmeyen onlardır, senin sayende sürdükleri kendi sefalarına düşkündürler. Öyle olmasa bu genç insanın şu sözlerine kulak verirlerdi: "Beni sevseniz sevinirdiniz, Tanrı'ya gidiyorum çünkü." Baban, kapının eşiğine uzanıp (Aziz Hieronymus'un dediği gibi) seni engellemeye çalışsa, annen seni emzirdiği göğsünü fora etse, yeğenin boynuna atılsa bile, babanı, anneni ez geç, gözyaşı dökme, Hıristiyanlığın bayrağı altına koş. Öyle bir durumda İsa aşkına gaddar olmak merhametlerin en büyüğüdür. Azaptan kurtulup kendini Tanrı'ya adadığın için gözyaşı döken ahmaklar seni duraksatmasın. Ah bu sefiller, nasıl da akılsız bir tutkudur onlarınki! Nasıl korkunç bir sevgidir bu! Nasıl da budalaca bir meyil! Kem lakırdılar edebi bozar. O yüzden işte evlat, elinden

geldiğince mihmandarlarla sohbetten uzak dur. Kulağını doldururken dimağını boşaltırlar. Tanrı'ya duacı olmayı, yakarmak için açtığın ellerinle kalbini yüceltmeyi, göğe yakaran gözlerle bakmayı öğren; başın sıkıştığında her daim Tanrı'nın merhametine sığın, ona naçiz yüzünü göstermeyi bil. Tanrı'nın gönlünü kullarına kapatacağını, sızlanmalarına ve feryatlarına kulak vermeyeceğini düşünmek kâfirliktir. Ayrıca ruhani büyüğünün her konudaki tavsiyelerine harfiyen uymayı ihmal etme, tıpkı ilahi haşmetin buyruklarına karşı gelmeyeceğin gibi. Bunları yap ki ömrün olsun; bunları yap ki Tanrı'nın inayetini alasın, terk ettiğin her şey için yüz kat ikram göresin, hatta bu dünyada bile. Acele ettiğini söyleyen, bu adımı daha olgun yaşlara bırakman gerektiğini salık veren akla inanma. Bu çileyi genç yaşta çekmek bir insan için ne büyük saadet, tek başına kalacaktır, yücelecektir çünkü, diyenlere inan daha ziyade. Yolun açık olsun, sebat et, sadece sebatın mükâfatı vardır.

Hiç kuşku yok, canlı ve heyecan verici bir metin bu. Bazı düşünce ve ifadeler – örneğin sizi sevmeyen, aksine gaudium suum ex te yakınlarınızdan ya da yüz kat mükâfatın daha bu dünyada hasıl olacağından söz eden kısımlar – yanılmıyorsam, tipik Bernard tarzı. Ama tüm mektup ne kadar bilinçli şekillendirilmiş, anlaşılabilmesi için ne çok önkoşula ihtiyaç var, ne çok retorik form içeriyor! Kutsal Kitap pasajlarına figüratif göndermelerin (İsa figürünü anlatan tunçtan yılan, İsa'nın yaralarından akan kanın besleyici süt işlevi, çarmıhtaki eziyete, İsa'nın elini ayağını delen çivilerin verdiği acıya ortaklığın 'unio passionalis'te mest eden sevgi avuntusu oluşu) Sistersiyen tarikatına bağlı çevrelerde hemen anlaşıldığını göz ardı etmemek gerekir gerçi; bu yorum ve düşünme anlayışı halk arasında da epey kabul görmüş olsa gerek, çünkü tüm vaazlar böyle şeylerle dolu. Kutsal Kitap ayetlerinin çokluğu, birbirlerine eklenişleri, Hieronymus ve Vergilius'tan alıntılar, bu kişisel mektuba edebi bir görünüm kazandırmış. Retorik soruların, antitezlerin ve yinelemlerin kullanımında Bernard'ın Hieronymus'tan aşağı kalır yanı yok ayrıca. Hatta, alıntıladığı orijinal metindeki retorik figürlere daha bir saydamlık kazandırarak (bkz. CSEL, c. 54, s. 46-47 ve yukarıda sayfa 83 vd.) onu geride

bıraktığı söylenebilir. En dikkat çeken antitezleri ve yinelemleri sayalım. Saptadığım antitezler: non tam vulnera quam ubera; ipse tibi in matrem, tue ei in filium; onun elleri ve ayaklarıyla senin ellerin ve ayakların; non te, sed gaudium suum ex te; Hieronymus pasajından pietas-crudelis; ardından filius gehennae, filius Dei; crudelis amor, iniqua dilectio; dum aures implent, evacuant mentem. Yinelemlerse kendi türünde muhteşem denebilecek Hieronymus pasajıyla başlar: Si prostratus, si nudato, si parvulus – per calcatum, per calcatam, et siccis oculis..., ardından Bernard'ın kendisi: Quis tam crudelis amor, quae..., disce orare, disce levare, d,sce erigere, hoc fat et vives, hoc fat et veniet. Yanı sıra patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare gibi sözcük oyunları da var.

Şimdi de Assisi'li Francesco'yu dinleyelim: Onun kaleminden çıktığı az çok kesinlik kazanmış sadece iki özel mektup var. Biri 1223 yılından bir "ad quendam ministrum", diğeri son yıllarındaki en sevdiği havarisi, Assisi'li Kardeş Leo'ya (Pecorella) hitaben yazılmış. İki mektubu da ömrünün son deminde kaleme almış belli ki, çünkü Francesco 1225'te öldü. Ben, bağışlanmaz günahlar işlemiş tarikat içindeki kardeşlerin nasıl bir muamele göreceği konusundaki ihtilafı ele alan ilk mektubu seçtim. Bu arada mektubun daha genel ilk bölümünü alıntılıyorum sadece (Kaynak: *Assisi'li Francesco'nun Öyküsüne Dair Analektler*; yayımlayan H. Bohmer, Tübingen ve Leipzig, 1904, sayfa 28):

Fratri N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod [pro te? only in one of the six extant Mss.] sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud,

scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit occulos tuos, un quam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si millies postea appareret coram occulis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus...

(Tarikatın) adı sanı bilinmeyen hizmetkârına. Tanrı'nun lütfu üstüne olsun. Elimden geldiğince sana hissiyatın üzerine bir şeyler söylemek, Yüce Tanrımıza candan bağlılığına ayak bağı olan ve sana engel çıkaran her kim ve ne ise onlardan bahsetmek istiyorum. Kardeşlerden biri ya da başkaları seni dövseler dahi bunu bir lütuf olarak görmelisin. Ve asla başka türlü bir niyet taşıma. Tanrı'ya ve bana gerçek sadakatin göstergesi addetmelisin bunu. Gerçek sadakatin bu olduğuna adım gibi eminim. Ve sana öyle davrananlara sevgi göster, onlar için Tanrı'nın sana bahşedebileceklerini iste yalnızca. Ve onları Tanrı aşkına sev, daha iyi Hıristiyanlar olmalarını şart koşma sakın. Ve bu, manastırdan daha fazla önem vermen gereken hususlar. Ve bence Yeryüzü'nde işleyebileceği kadar günah işlemiş ama senin karşına çıkıp da huzurundan hayrını görmeden ayrılmış ya da lütuf dilemese de ihtiyacı var mı diye sorup öğrenmediğin tek bir din kardeşimiz bile olmasın, böylelikle Tanrı'ya ve bana, onun ve senin kuluna olan sevginin göstergesi anlaşılsın. Ve sonra bin defa karşına çıksa da beni şu an sevdiğinden daha çok sev öyle birini ki hak yoluna çekebilesin, böylelerine hep merhametle yaklaş...

Bu pasajda ne Kutsal Kitap ayetlerinin yorumu ne retoriğin üslup araçları var. Tümce kuruluşları telaşlı, beceriksizce; üzerinde düşünülüp taşınılmamış. Tüm cümleler "et"le başlıyor. Ama bu satırları yazan kişi görüldüğü kadarıyla temaya öyle kaptırmış ki kendini, aklı fikri bu meseleyle o kadar dolu ki, paylaşma ve anlaşılma ihtiyacı o kadar baskın ki parataksiar belagatın silahı görünümünde. Tekrar tekrar oluşup sağlam bir dalgakırana vuran şiddetli dalgalar misali "et"li tümceler azizin kalbinden çıkıp mektubun alıcısına çarpıyor. En baştaki "sicut possum" ve "de

facto anime tue" ile ifade edildiği gibi. Çünkü "sicut possum" tevazunun (elimden geldiğince) yanı sıra var gücüyle gayret etmenin de ifadesidir. "De facto anime tue" ise buradaki somut meselede aynı zamanda, karar verecek olanın ruhsal esenliğinin söz konusu olduğunu anlatıyor. Ayrıca bunun "seninle benim aramdaki" bir mesele olduğunu da Francesco mektubu yazarken bir an bile aklından çıkarmamış; diğerinin ona sevgisini ve hayranlığını biliyor, bu durumdan her fırsatta yararlanmış ve kendisini doğru yola çekmeyi amaçlamış (ut trahat eum ad Dominum): et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum; karşıdakini böyle etkilemeye çalışıyor. Günahlarını tekrarlayanları, bin kez de karşısına çıksalar, "beni, şu an sevdiğinden bile" fazla sevmesini buyuruyor. Mektubun içeriği aşırıya vardırılmış bir öğretidir, kötülüğe rıza gösterip boyun eğmeyi salık verir. Bu dünyanın terk edilmesine falan değil, cefasının ortasına dalınmasına, kötülüğe özveriyle katlanılmasına yönelik ısrarlı bir çağrıdır. Mektubun alıcısı başka bir beklentiye kapılmamalıdır resmen: Et ita velis et non aliud. Bu arada şu satırlar Francesco'nun ahlak teolojisi açısından sakıncalı denebilecek kadar abarttığını gösteriyor: Et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores Christiani – eziyete katlanarak sınanma uğruna, insanın yakınlarının daha iyi Hıristiyanlar olması arzusunu bastırması doğru mudur? Francesco'nun inancına göre sevginin ve sadakatin gücü yalnızca kötüye boyun eğerek anlaşılabilir: Quia firmiter scio quod illa est vera obedientia. Dünyaya uzak münzevice bir tefekkürün çok ötesinde bir şey bu: Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Bu görüşteki aşırılık dile de yansımakta; Francesco tam da bu, başka da bir şey değil anlamındaki birçok gösterme sözcüğüne ya da 'quicumque, etiamsi, quantucumque, et si millies'le başlayan ve hepsi 'hatta öyle bile olsa' anlamına gelen devinimlere başvurmaktadır.

Edebiliğe bütünüyle yabancı, konuşma diline yakın akraba ifade dolaysızlığı, hayli radikal bir içeriğe destek olmuş anlayacağımız. Yeni bir şey değil gerçi, ne de olsa 'hayatın içinde çile çekmek' ve 'kötünün boyunduruğunu kabullenmek' başından beri Hıristiyanlığın başat motiflerinden biridir. Ancak burada vurgular farklı yerlerdedir; çile çekmek ve boyun eğmek, artık patetik bir kendi-

ni inanç uğruna feda ediş değil, olayların olağan akışında aralıksız bir teslimiyettir. Bernard dünya işlerini önde gelen bir Kilise siyasetçisi olarak icra eder ve boş zamanında tefekkür için inzivaya çekilirken, Francesco İsa'nın yolundan gitmenin asıl sahnesi olarak görür. Tabii bu arada Francesco'nun dünya işleri dediği şeylerin, Bernard'ın belirleyici rol oynadığı önemli siyasi vakalar değil, bir tarikatın bünyesinden ya da halkın içinden, rasgele şahıslar arasında vuku bulan gündelik işleyişler olduğunu belirtmeli. Tüm dilenci tarikatlerin yapısı, özellikle Fransisken oluşum, rahipleri kamusal gündelik yaşama, halkın arasına itiyordu; her ne kadar, münzevice tefekkürün, Assisi'li Francesco'da olsun ardıllarında olsun, muazzam dini anlamını yitirmediği muhakkaksa da, tarikatleri apaçık halkçı karakterlerinden edemediği de bir gerçek.

Azizin kamusal alanda boy gösterme biçimi demin de dediğimiz gibi, sonuçta etkileyici, renkli ve sansasyoneldir. Bu söylediklerimizi doğrulayan sayısız anekdot var. Tabii bazıları, sonraki çağların algısında âdeta grotesklik, hatta maskaralık duygusu uyandırıyor. Örneğin, Francesco'nun, Greccio'daki ağılda Noel kutlaması sırasında Praesepe önünde şarkı söyleyip vaaz verirken Beytüllahim sözcüğünü kuzu gibi meleyerek telaffuz ettiği anlatılır. Bir seferinde de daha seçme yiyeceklerle beslendiği bir hastalık sonrası Assisi'ye döndüğünde rahiplerden birine kendisini boynuna ip bağlayıp bir suçlu gibi sokaklarda dolaştırmasını ve bu arada "Hey millet, sizden habersiz onca tavuğu mideye indiren şu pisboğaza bir bakın hele!" diye bağırmasını istemiş. Şu da var ki bu türden gösteriler o devirde o yörelerde maskaralık olarak algılanmıyordu; acayip, abartılı ve göze batan şeyler, itici olmaktan çok bir azizin yaşamöyküsünden akılda kalıcı, bir çırpıda aydınlatan, herkesin anlayabileceği ve herkesi, nispeten kendini gözden geçirmeye ve aynı tarzda yaşamaya özendiren örnek niteliğinde tezahürlerdi. Bu tür dikkat çekici ve geniş kitleleri kucaklayan sahnelerin yanı sıra muazzam bir inceliğin ve sevimliliğin göstergesi olan ve kayda değer, tamamen içgüdüsel bir psikolojik yetiyi yansıtan anekdotlar da var. Francesco, kritik anlarda, başkalarının içinden neler geçtiğini tahmin etmekte zorlanmaz hiç. Müdahaleleri meseleyi hiç ıskalamaz o yüzden; duygulandırır ve sarsar.

Her zaman ve her yerde, mizacını, renkli bir dolaysızlıkla, şaşırtıcı biçimde ortaya koyuşuyla yarattığı etki, öylesine güçlü, öylesine kusursuz ve unutulmazdır ki. Davranış tarzını enfes resmeden (nispeten önemsiz ve sıradan bir gerekçeye dayanan) bir anekdot daha aktarmak istiyorum. Bu öykücük, Celano'lu Tommaso'nun *Legenda secunda*sı'ndan alınmıştır (*S. Francisci Assisiensis vita et miracula*..., auctore Fr. Thoma de Celano ... recensuit P. Eduardus Alenconiensis Romae, 1906, s. 217/8).

Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vaneque ornatam; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pede ten tim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imp on it, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium: Amore domini Dei, fa cite, in quit, eleemosynam isti peregrina pauperi et infirmo. Respondent fratres: Intra hue, homo, illius amore quem invocasti. Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse? Datur petenti scutella, et solo salus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor. ...

Bir paskalya günüydü, Greccio yakınlarında bulunan inziva hücresindeki keşişler, masa örtüleri ve cam bardaklarla sofrayı her zamankinden daha zarif bir şekilde donatmışlardı. Peder hücresinden çıkıp yemeğe indiğinde, sofradaki anlamsız süsü, gösterişi bulmuş karşısında ama bu hoşluk hiç mi hiç hoşuna gitmemiş. Sessizce ve kimseye haber vermeden, orada tesadüfen bulunan yoksullardan birinin şapkasını giyip asasını alarak dışarı çıkmış. Kapı önünde diğer kardeşlerin yemeğe başlamalarını beklemiş, yemeğe çağrılıp da hemen gelmediğinde diğerleri onu beklemeye gerek duymazmış pek. İçeridekiler atıştırmaya başlayınca özbeöz yoksul, kapının eşiğinden seslenmiş: "Allah rızası için şu yoksul ve hasta avareye bir sadaka!" Kardeşler, "Gel içeri insan evladı, adını andığın Allah rızası için buyur!" diye yanıtlamışlar.

Hemen içeri girmiş, sofradakilerin önüne dikilmiş. Hane efradı afallamış yabancıyı görünce! İsteği üzerine ona bir kâse verilmiş; yere oturmuş, tabağını sert toprağın üzerine koyup demiş ki: "İşte şimdi bir 'kardeş'e benzedim..."

Bu davranışa vesile olan şey, dediğimiz gibi önemsiz. Ama bir dilencinin şapkasına ve asasına el koyup dilencilerin kapısında dilenmek ne dahiyane bir numara! Tabağını alıp toprağa oturması ve "İşte şimdi bir 'kardeş'e benzedim..." deyişi karşısında oradaki keşişlerin şaşkınlığını ve mahcubiyetini tasavvur edebiliyor insan.

Azizin yaşam ve ifade tarzı tarikate sirayet etmiş ve kendine has bir hava yaratmıştır. Tarikat gerek olumlu gerek olumsuz anlamda halka hitap eder olmuştur. Etkili ifade gücü zenginliği, keşişleri yaratıcı kıldığı gibi çok geçmeden bir piyesi andıran, komik, çoğunlukla da kaba ve müstehcen anekdotların malzemesi haline getirmiştir. Geç Ortaçağ döneminin kaba gerçekçiliği, sıklıkla Fransiskenlerin faaliyet ve davranışlarını referans alır. Bu doğrultudaki etkileri Rönesans'a dek uzanır. Yine bu da Etienne Gilson tarafından birkaç yıl önce bir makaleyle olanca açıklığıyla ortaya konmuştur (Rabelais franciscain, sözünü ettiğimiz *Les idées et les lettres* cildinde, s. 197 vd.); konuya yeniden döneceğiz. Diğer yandan, Fransisken ifade gücü, insani hallerin daha da doğrudan ve daha da hararetli tasvirini mümkün kılmıştır. XIII. Yüzyıl boyunca Fransisken ve diğer popüler coşkulu akımların etkisiyle özellikle Çile ânını (çarmıhın başındaki Meryem) canlı, dramatik ve insani bir vaka olarak tasarlayan popüler dinsel edebiyatta başat bir rol oynamıştır. Türün, birçok antolojide yer almış, en ünlü örneği, Dante'den hemen önceki dönemde yaşamış (1230 doğumlu), yaşamının geç dönemlerinde Fransisken tarikatının radikal kanadına, Maneviyatçılara katılmış, ifade gücü çok yüksek mistik bir ozan olan Jacopone da Todi'nin kaleminden çıkmıştır. Çile konulu manzume, diyalog formundadır; bir ulak, bakire Meryem, "kalabalık" ve son olarak da bizzat İsa konuşur. Aşağıda başlangıç kısmını aktardığım metnin kaynağı, E. Monaci'nin *Crestomazia italiana dei primi secoli* (Città di Castello, 1912, s. 479) adlı yapıtıdır:

Nunzio *Donna del paradiso,*

lo tuo figliolo è priso / Jesù Christo beato.
Accurre, donna e vide / che la gente l'allide,
credo che llo s'occide / tanto l'on flagellato.

Vergine *Como essere purria, / che non fe mai follia*
Christo, la spene mia, / hom l'avesse pilgliato?

Nunzio *Madonna, ell'è traduto, / Juda sì l'à venduto,*
Trenta dinar' n'à uto, / facto n'à gran mercato.

Vergine *Succurri, Magdalena; / ionta m'è adosso piena!*
Christo figlio se mena / como m'è annuntiato.

Nunzio *Succurri, donna, ajuta, / ch'al tuo figlio se sputa*
e la gente llo muta, onlo dato a Pilato.

Vergine *O Pilato, non fare / l figlio mio tormentare;*
ch'io te posso mostrare / como a torto è accusato.

Turba *Crucifi, crucifige / homo che si fa rege*
secondo nostra lege / contradice al senato.

Vergine *Prego che m'entennate, / nel mio dolor pensate,*
forsa mo ve mutate / da quel ch'ete parlato.

Nunzio *Tragon fuor li ladroni, / che sian sui compagnoni.*
Turba De spine si coroni, / ché rege s'è chiamato!

Vergine *O filglio, filglio, filglio! / filglio, amoroso gilglio,*
filglio, chi dà consilglio / al cor mio angustiato?
O filglio, occhi jocundi, / filglio, co non respundi?
filglio, perché t'ascundi / dal pecto o se' lactato?

Nunzio *Madonna, ecco la croce / che la gente l'aduce,*
ove la vera luce / dèj' essere levato...

Ulak Cennetin Hanımı, oğlun İsa, o mübarek varlık tutsak düştü. Koş Hanımım, yetiş, bir görsen nasıl eziyet ediyorlar ona. Bu gidişle öldürecekler onu, o kadar kırbaçladılar ki.

Bakire Nasıl olur da tutsak ederler onu? (Kimseye bir kötülüğü dokunmamıştır ki onun, umudum o benim).

Ulak İhanete uğradı, Hanımım, Yehuda sattı onu, otuz Dinar aldı karşılığında, pazarlığa döktü işi resmen.

Bakire Yardım et bana Mecdelli, musibet var başımda, duy-

duğuma göre oğlum İsa'yı götürmüşler.

Ulak — Yardım et Hanımım, el uzat bize, oğlunun yüzüne tükürüp duruyorlar, götürdüler onu, Pilatus'a teslim ettiler.

Bakire — A Pilatus, yapma, işkence etme oğluma, nasıl haksız yere suçlandığını kanıtlarım sana.

Kalabalık — Çarmıha gerin şu adamı, çarmıha. Krallık taslamak neymiş bakalım; kanuna karşı gelmiş, meclise kafa tutmaya kalkmış.

Bakire — Ne olur kulak verin bana, çekeceğim acıyı düşünün bir, olur a düşünceniz değişir, kararınızdan dönersiniz belki.

Ulak — Ona yoldaşlık ettiğine inandıkları hırsızları çıkardılar dışarı.

Kalabalık — Dikenlerden taç koyun başına da kral nasıl olunuyormuş görsün!

Bakire — Ah oğlum, oğlum, oğlum, oğlum, gözümün nuru zambak çiçeğim, yüreğimin bu ızdırabına kim derman olacak? Ah oğul, şen bakışlım, neden yanıt vermiyorsun? Seni emzirmiş bu göğüsten neden saklanıyorsun?

Ulak — Hanımım, bakın, işte çarmıhı getiriyorlar, şimdi gerçek bir nur yükselecek göğe bu çarmıhtan...

Metin, tıpkı başta ele aldığımız Eski Fransızca pasaj gibi, yüce ve kutsal vakayı gerek dönemin İtalyası'na ait, gerek zamandışı gerçekliğe entegre eder. Popüler tarafı en başta dil yönünden kendini gösterir. Sadece lehçeye ilişkin formları değil, aynı zamanda ifade tarzının sosyolojik anlamda halka özgülüğünü (örneğin Kutsal Bakire'nin ağzından çıkan jonta m'è adosso pena gibi) kastediyorum. Ayrıca Yeni Ahit'teki vakanın serbest işlenişinde Meryem'e biçilen rolün, Yuhanna İncili'ndeki rolünden bile daha önemli ve aktif oluşunda da görülür bu. Öyle ki korkusunun, acısının ve sızlanışının dramatik tırmanışına elverişli bir durum yaratılır. Farklı sahnelerin ve karakterlerin bitişikliği de sıkı sıkıya bununla ilişkilidir, Meryem'in doğrudan Pilatus'a hitap

edebilmesi mümkündür, aynı sahnede çarmıh taşınarak getirilir. Yardıma çağrılan Mecdelli Meryem ve eserin devamında İsa'nın annesini emanet ettiği Yuhanna, komşuları ya da arkadaşlarıymış gibi Meryem'le birlikte huzurdadırlar. Popülerlik bir o kadar da buradaki anlayışın mantıksız anakronikliğinde gösterir kendini. Yukarıda İlk Günah vakasının Eski Fransızca versiyonunu anlatırken ayrıntılarıyla dile getirmiştik bunu. Meryem, bir yandan endişeli ve umutsuzca yakınan bir annedir, çaresizdir, yalvarmak gelir elinden bir tek; diğer yandan ulak tarafından donna del paradiso diye adlandırılır ve her şeyden önceden haberdar edilmiştir.

Vakaları halkın gündelik yaşamına adapte etmeye ilişkin hususlarda, aralarında yaklaşık yüz yıl bulunan iki metnin yakın akrabalığı söz konusudur. Ancak önemli ve esaslı bir stil farkı sergiledikleri de aşikâr. Jacopone'nin manzumesinde Âdem piyesinin göz alıcı, duru tazeliğinden hemen hiç iz yoktur; öte yandan daha hararetli, daha doğrudan ve trajiktir. İçeriğin farklılığıyla, Jacopone'nin işlediği temanın bir annenin sızlanışı olmasıyla ilgisi yok bunun. Başka deyişle XIII. Yüzyıl İtalyan dinî halk şiirinin, en güzel yapıtlarını bu epizodun işlenişinde vermiş olması raslantı değil. Acının, korkunun, yalvarmanın dizginsizce dışa taşması, hatta dramatik çığlıklara dönüşmesi gibi Jacopone'de sık tekrarlanan seslenmelerle, emir kipleriyle ve ısrarcı sorularla kendine yer açan unsurlar, yanılmıyorsam, XIII. Yüzyıl'da Avrupa'daki başka bir vulgar dilde pek mümkün değildi. Mizansende tutukluktan kurtulmuşluk, tatlı ve hararetli bir kendini duyguların akışına bırakmışlık, kamu huzurunda kendini ifadede tüm çekingenliği üzerinden atmışlık göze çarpar bu manzumede. Ortaçağ'da hem daha önce yazılanlar hem çoğu eşzamanlı eser onun yanında, çolpa ve malul kalır. Hatta neredeyse başından itibaren, Guilhem de Peitieu'den beri diyelim, ifadede muazzam bir özgürlükle donanmış Provans lehçesi bile Jacopone'nin kompozisyonunun eline su dökemez. Kaldı ki böylesine olağanüstü trajik temalar yoktur repertuvarında. İtalyan edebiyatının bu dramatik ifade serbestisini Aziz Francesco'ya borçlu olduğunu söylemek belki de cüretkârca bir iddiadır, ne de olsa şurası bir gerçek ki bu serbestlik halkın doğasında vardı. Ama denebilir ki aynı zamanda büyük bir ozan

ve doğaçlama ustası bir oyuncu olan Francesco, İtalyanlardaki duygu dünyasının ve konuştukları dilin dramatik potansiyelini harekete geçiren kişidir.

VIII

FARINATA ve CAVALCANTE

"O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patrïa natio,
a la qual forse fui troppo molesto."
Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: "Volgiti: che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in su tutto 'l vedrai."
I'avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispitto.
E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: "Le parole tue sien conte."
Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: "Chi fur li maggior tui?"
Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond' ei levò le ciglia un poco in soso.
Poi disse: "Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sì che per due fiate li dispersi."

"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte"
rispuosi lui "l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell' arte."
Allor surse a la vista scoperchiata
un' ombra lungo questa infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.
Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che il sospecciar fu tutto spento
piangendo disse: "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? perchè non è ei teco?"
E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno."
Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena.
Di subito drizzato gridò: "Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi il dolce lome?"
Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta
supin ricadde, e più non parve fora.
Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, nè piegò sua costa;
E, "Se," continuando al primo detto,
"elli han quell'arte," disse, "mal appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto..."

"Ah, bu ateş diyarında sağ salim yürüyen, ağzından bal akan Toskanalı, buralarda oyalanırken sıkılmayasın. Aksanından, benim belki de başına fazlasıyla dert olduğum baba yurdumdan olduğun anlaşılıyor." Tabutlardan birinden bu sesler yükseldi aniden. Korkudan olacak, rehberime biraz daha yanaştım. O da "Arkanı

dön! Neyin var? Bak, Farinata bu yerinden doğrulan, belden yukarısını görebilirsin", demez mi. Göz göze gelmiştik; doğruldu ve cehenneme burun kıvıran bir edayla şişinerek bakındı. Rehberim güçlü ve çevik elleriyle beni mezarların arasından iterek ona yaklaştırdı, bu arada "sözü uzatma" demeyi de ihmal etmedi. Tabutun başında bulmuştum kendimi. Farinata dediği kişi, şöyle bir süzdü beni ve küçümser bir tavırla "Ataların kimlerdi?" diye sordu. Terslik çıkarmaya niyetli değildim, saklım gizlim yoktu, anlattım. Biraz kaş çatarak söylendi: "Bana da sülaleme de bizim tarafa da amansız bir husumet besliyorlardı. İki kez sürgüne yollamışlığım vardır sizinkileri." "Sürüldüler evet, ama her seferinde geri dönmeyi başardılar ya sen ona bak. Sizinkilerse bu işin inceliğini öğrenemediler gitti", diye yanıtladım. O anda yanı başında boylu boyunca, çenesine dek yükselen başka bir gölge belirdi; sanırım dizlerinin üzerinde doğrulmuştu. Kısa bir bakındı, yanımda biri var mı diye merak etmiş gibiydi sanki. Fakat tahmininde yanıldığını anlayınca ağlamaklı bir sesle: "Aklının gücü sayesinde bu kör zindanda dolaşıyorsun dolaşmasına da, oğlum nerede? Neden seninle değil?" diye sordu. Bense "Bir başıma gelmedim buraya. Şurada duran adam var ya, o rehberlik ediyor bana. Oğlunuz Guido hor görürdü kendisini, belki de ondandır", yanıtını verdim. Sözleri ve cezanın türü adını ele vermişti çoktan, o yüzden böyle ayrıntıya girmiştim. Aniden yerinden sıçradı, feryat figan: "Ne dedin? Hor mu görürdü? Öldü mü yoksa? Gözleri ışığın tadından mahrum mu artık?" Yanıt vermekte duraksadığımı fark edince devrildi ve bir daha kalkmadı yerinden. Lakin durmama neden olan o diğer heybetli ruh, yüzündeki ifadeyi değiştirmeden, başını çevirmeden ve yan dönmeden "Eğer" diye sürdürdü konuşmasını "bu işin inceliğini öğrenememişlerse bil ki bu, şurada yatmaktan daha fazla ızdırap veriyor bana."

Cehennem'in 10. Kanto'sundan alınmış bu epizodun başlangıcında Vergilius ve Dante, dar bir patikada, kapakları açık ve yanmakta olan tabutlar arasında sohbet ederek yürümektedirler. Vergilius, mezarlarda kâfirlerin ve dinsizlerin yattığını açıklar ve Dante'ye sadece yarım ağızla dile getirdiği, mahkûmlardan biriyle iletişime geçebilme arzusunu yerine getireceğinden söz eder. Dante tam yanıt verecekken alttan tabutların birinden 'O Tosco'

hitabındaki boğuk 'o tonları'yla başlayan bir ses yükselir, Dante irkilip geri çekilir. Lanetlilerden biri tabutunda doğrulmuş, yoldan geçenlere seslenmektedir. Vergilius, tanıtır onu, Ghibellino kanadı önderi, Floransalı bir süvari yüzbaşısı olan Farinata degli Uberti'dir bu, Dante doğmadan kısa bir süre önce ölmüştür. Dante, tabutun ayakucuna yaklaşır, bir diyalog başlar, ancak bir-iki dize sonra (52) başladığı gibi biter; tıpkı hemen öncesinde yarıda kesilen Vergilius'la Dante'nin sohbeti gibi. Araya tabut sakinlerinden bir başkası girmiştir çünkü. Dante halinden ve sözlerinden hemen tanır onu. Söze karışan bu kişi, gençlik arkadaşı ozan Guido Cavalcanti'nin babası Cavalcante de' Cavalcanti'dir. Dante ile Cavalcante arasında geçen sahne kısadır (21 dize); Cavalcante'nin tekrar tabuta uzanmasıyla biter, hemen ardından Farinata yarıda kalan diyaloğu devam ettirir.

Özetle, yaklaşık yetmiş dizeden oluşan dar bir aralıkta vakanın seyri üç kez değişir. Dolu dolu içeriğiyle, şiddetli, sıkışık, birbirine sürtünen dört sahnedir söz konusu olan. Dante ile Vergilius arasındaki, buraya almadığımız, nispeten sakin sohbet de dahil, hiçbiri salt girizgâh özelliği taşımaz. Okura ve Dante'ye, önlerine çıkan yeni mekânın, cehennemin altıncı çemberinin genel bilgilerle tanıtıldığı bir konuşmadır gerçi ama iki konuşmacı arasında kendi bağlamında, bağımsız bir psikolojik süreci de içerir. Açılış sahnesinin kuramsal dinginliği ve duygusal narinliğiyle keskin bir kontrast oluşturan, aşırı dramatik ikinci epizot, aniden kulaklara çalınan sesle ve tabuttaki bedenin beklenmedik biçimde doğrulmasıyla, Dante'nin irkilişi ve Vergilius'un yüreklendirici söz ve jestleriyle başlar. Bu aşamada Farinata'nın, tıpkı bedeni gibi dik, bir o kadar gökten düşercesine ve aynı zamanda devasa, gerek ölümü gerek cehennem azabını hiçe saymış manevi figürü profil kazanır. Farinata'nın tavrı, sağlığındakinden hiç farklı değildir. Yerinden kalkmasına ve gururlu, ölçülü bir nezaketle geçenleri durdurmasına vesile olan şey, Dante'nin ağzından Toskana aksanıyla çıkan sözlerdir. Kendisine yaklaştığında Dante'ye kimlerden olduğunu sorar, muhatap olduğu kişi kimdir, seçkin bir aileden midir, dost mudur düşman mıdır bilmek ister. Guelfo sülalesinden olduğunu duyunca sarsılmaz bir hoşnutlukla, hasmı

olan bu grubu iki kez şehirden kovduğunu belirtir. Floransa'nın ve Ghibellino cenahının kaderi, zihnini hâlâ meşgul eden tek şeydir. Dante'nin, Guelfolar'ın sürülmesinin uzun vadede karşıtlarına hiçbir yarar sağlamadığı, asıl Ghibellinolar'ın sürgün yaşamına mahkûm olduğu yolundaki yanıtı, bu sözleri duyan ve onu tamyan Cavalcante'nin birden doğrulup araya girmesiyle kesilir. Meraklı gözlerle bakan kafası seçilir, Farinata'nın cüssesinin yanında ufak tefek kalan bir bedendir; Dante'nin refakatinde oğlu var mı diye bakınır; olmadığını görünce de endişeli sorulara başlar. Bu sorulardan, onun da tıpkı yaşadığı günlerdeki gibi bir karaktere, hâlâ aynı – belli ki Farinata'nınkinden çok farklı – tutkulara sahip olduğu anlaşılır: Dünyevi yaşama yönelik hevesi, insan aklının özgür kapasitesine inancı, ama her şeyden önce oğlu Guido'ya duyduğu sevgi ve hayranlık. Telaşlı, neredeyse yalvaran, öylelikle de Farinata'nın gösterişli ve soğukkanlı azametinden keskin bir farklılık arzeden tavrıyla ısrarla sorularını yöneltir ve Dante'nin sözlerinden oğlunun artık hayatta olmadığı gibi (yanlış) bir sonuç çıkarınca da yığılıp kalır. Bunun üzerine Farinata hiç istifini bozmaksızın ve oralı olmaksızın Dante'nin kendisine yönelik son sözlerine yanıt verir. Bu yanıt onun mizacını tam anlamıyla ortaya koymaktadır: Eğer dediğin gibiyse, sürgüne yollanmış Ghibellinolar kente geri dönmeyi başaramamışlarsa bil ki bu benim için şu içinde yattığım yerden daha büyük ızdırap.

Bu kitapta şimdiye dek ele aldığımız hiçbir pasajda bu tür bir sıkışıklık yok. Böylesine dar alanda tema daha okkalı, daha dramatik olmakla ve nicelik açısından daha fazla yer tutmakla kalmıyor, aynı zamanda kendi içinde de daha bir renkli. Bir değil üç farklı sürecin anlatımı söz konusu. Farinata'nın yer aldığı ikinci kısım, üçüncü bir evre tarafından kesilerek ikiye bölünüyor. Alışılmış anlamda olay bütünlüğü yok anlayacağınız. İlk bölümde incelediğimiz, Odysseus'un yara izinin sözünün geçmesinin, uzun, ayrıntılı ve ana temadan epey uzaklaştıran bir ara anlatıma vesile olduğu Homeros epizodundaki gibi de değil; birbirinin ardı sıra hızla ve damdan düşercesine değişiyor tema. Farinata'nın sözleri subitamente Vergilius ve Dante arasındaki sohbeti bölüyor. 52. dizenin 'Allor surse'si hiçbir bağlantıya gerek duymadan

Farinata'nın yer aldığı sahneyi ortasından yırtıyor; 'Ma quell'altro magnanimo' ile sahne yine aynı şekilde geçişsiz, kaldığı yerden devam ediyor. Hepsinin bütünlüğünü sağlayan şey, dekoru da oluşturan, sapkın ve dinsizlerin cehennem çemberinin fiziksel ve ahlaki atmosferi. Aralarında bağ bulunmayan sahneler oluşturma özelliğindeki bağımsız süreçlere hızlı geçişlerse *Komedya*'nın bütünsel yapısından kaynaklanıyor. Eser, bir insanın, rehberi eşliğinde, sakinlerinin sevk edildikleri mevzilerde sebat etmek zorunda oldukları bir dünyayı dolaşmasını işler. Sahneler arasındaki hızlı geçişlere rağmen üslupta parataktik yapıdan söz edilemez. Her sahne kendi içinde muazzam bir sentaktik bağlaç zenginliği sergiler. Pasajımızdaki gibi, sahnelerin keskin konturlarla ve koordine edilmeden karşılıklı konumlandırıldığı durumlarda bu kontrastı oluşturmak için başvurulan ifade biçimleri ustalıklıdır. Paratakstan ziyade makas değişiklikleri olarak değerlendirilmelidirler. Sahneler statik biçimde ve aynı perdeden seslerle yan yana dizilmez – *Alexius Destanı*'nın Latince versiyonunu (s. 139 vd.), hatta *Roland'ın Şarkısı*'nı aklımıza getirelim – aksine, her bir tonun estetik özgünlüğüyle derinlerden yükselip kontrast oluştururlar. Bu söylediklerimizi netleştirmek için, geçişlerin olduğu sahnelere daha yakından bakalım. Farinata, önünden geçmekte olan kişilerin sohbetini "O Tosco, che per la città del foco vivo ten vai..." sözleriyle böler. Bir seslenme, 'O' ile başlayan bir hitaptır bu; ardında bu seslenmeye oranla hayli ağır ve zengin içerikli ilgi tümcesi vardır; yine bir o kadar ağır, mesafeli bir nezaketle yüklü dilek tümcesi ondan sonra gelir ancak. "Toskanalı, dur" demek yoktur; "Ah... Toskanalı... buralarda oyalanırken sıkılmayasın" şeklindedir sesleniş. "Ah sen, sen ki" deyişi ki aliterasyon nedeniyle Almancada biraz komik gelir kulağa, epey törenseldir; kökeni Antikçağ destanlarının seçkin üslubunda yatar. Bu destanların tınısı, tıpkı Vergilius'tan ya da Lucan'dan yahut Statius'tan kalan onca şey gibi Dante'nin kulaklarında çınlar hâlâ. Ondan önce Ortaçağ'ın herhangi bir vulgar dilinde bu tonun kullanıldığını zannetmiyorum. Ama Dante bu tonu kendi usulünce kullanır; haddinden fazla yakaran – Antikçağ'da en fazla dua formu olabilecek – tarzda, ilgi tümcelerindeyse içeriği sadece ona özgü bir

beceriyle yoğun tutarak. Farinata'nın, yoldan geçenler karşısındaki ruh hali ve içinde bulunduğu durum, üç belirteçle – per la città del foco ten vai, vivo, cosi parlando onesto – öylesine dinamik biçimde derlenip özetlenmiştir ki Vergilius Usta o sözleri sahiden duymuş olsa Dante'nin şiirdeki halinden daha bir şiddetle ürkerdi herhalde. Onun seslenmeyle bağlantılı ilgi tümceleri bütünüyle estetik ve ahenklidir gerçi ama pek öyle keskin bir özlülükleri ve sürükleyicilikleri yoktur (örneğin *Aeneis* I, 436: o fortunati quibus iam moenia surgunt! yahut retorik açıdan dolgunluğuyla daha da ilginç olan II, 638: Vos o quibus integer aevi / sanguis, ait, solidaequ suo stant robore vires, / vos agitate fugam). Burada "ateş diyarında" ve "sağ salim"le oluşturulan tezatın, sırf "vivo" sözcüğünün tümcedeki yeriyle sağlanan ama bir o kadar etkili ifadesi gözden kaçmamalı. Üç dizelik hitaptan sonra Farinata'nın kendisini hemşehri olarak tanıttığı üç dizeli kıta gelir; konuşması bittikten sonradır ki "... bu sesler yükseldi aniden vb." tümcesini okuruz. Normalde sürpriz bir vakanın giriş kısmı olarak düşünülebilecek ama burada, o söylenenlerden sonra nispeten sakin, olan biteni açıklayıcı, topluluk karşısında şiir okuyan biri tarafından usulca seslendirilebilecek türde bir tümce. Farinata'nın boy gösterdiği sahnenin, gezintiye çıkmış iki adamın sohbetine parataktik olarak düzgünce bitiştirilmesinden söz edilemez haliyle. Bir yandan, bu sahnenin Vergilius tarafından usulca önceden haber verildiğini (16'dan 18'e kadar olan dizeler) unutmamak gerekir. Diğer yandan bir başka âlemden gelen, mekânsal, ahlaki, psikolojik ve estetik anlamda öylesine güçlü, şiddetli ve karşı konulamaz bir baskındır ki bu, öncesindeki gelişmelerle ilişkisi, alelade bir peşpeşelik olmaktan ziyade canlı bir karşıtlık, usulca sezinlenen bir şeyin aniden patlak vermesi şeklindedir. Olaylar, *Roland'ın Şarkısı*'nda ve *Alexius Efsanesi*'nde gördüğümüz gibi küçük parçalara ayrılmamıştır; karşıtlıkla, dahası özellikle de bu karşıtlık sayesinde bir arada mevcutturlar. İkinci sahne değişikliği 52. dizenin "Allor surse..." sözleriyle gerçekleşir; ilkinden daha yalın ve daha az dikkat çekicidir. Aniden meydana gelen bir olayı "Derken şunlar olur..." sözleriyle sunmaktan daha doğal ne olabilir ki sonuçta. Ama Dante'den önceki vulgar Ortaçağ dillerinden

hangisinde benzeri bir dil devinimine, sürüp giden bir vakanın böylesine keskin ve dramatik biçimde "derken"le kesintiye uğratılmasına rastlanır diye sorulacak olsa yanıt vermekte zorlanırdık. Bana kalırsa hiçbirinde. Tümce başında "Allora"ya Dante öncesi İtalyancada sık rastlanır gerçi, *Il Novellino*'daki öykülerde vardır örneğin, ama çok daha cılız bir anlamda kullanılır. Böylesine keskin efekti olan sekteye uğramalar Dante öncesi öykücülüğün üslubunda ve zaman bilincinde yoktur. Benzer ama çok daha etkisiz anlamıyla (Roland 413'te ve başka bazı yerlerde örneklerini gördüğümüz) ez vos ya da atant ez vos'ların bulunduğu Fransız epik anlatımında da rastlanmaz. Süreçlerdeki aşırı dramatik yön değişikliklerinin dahi ne kadar dolambaçlı ve statik ifade edildiğine dair bir örneği Villehardouin'da* görüyoruz. Kronikçi, Venedik'in iyice yaşlanmış kör dükünün, Konstantinopolis kuşatması sırasında karaya çıkmaktan çekinen adamlarına müdahale edişini, idam tehdidiyle karışık, elinde Aziz Markos sancağıyla ilk önce onu kıyıya çıkarmaları emrini verişini "or porrez oir estrange proece" şeklinde bir girişle anlatır. Dante'nin allora yerine "tam o sırada mucizevi bir şey olur" diye yazmasından farksızdır bu. Aniden bölen, beklenmedik "derken..."e eşdeğer Latince bir ifade arıyorsak, Eski Fransızcanın *'ez vos'*su işimize yarayacaktır. Doğrusu 'tum' ya da 'tunc' değil çünkü, belki bazı hallerde *sed* ya da *iam* kabul edilebilir; ama asıl denk ifade, gücü kuvveti yerinde olan *'ecce'*dir, hatta en doğrusu *'et ecce'*dir. Lakin seçkin stildense Plautus'ta, Cicero'nun mektuplarında, Apuleius'ta vb., en çok da *Vulgata*'da karşımıza çıkar. İbrahim, oğlunu kurban etmek için bıçağa sarıldığında kullanılan ifade "et ecce Angelus Domini de celo clamavit dicens: Abraham, Abraham"dır. Bana bu ifade, keskin biçimde bölen dil devinimiyle çok sert geliyor, klasik Latinceden alınmış olması çok zor. Kutsal Kitap'ın seçkin stiliyle ise hepten örtüşüyor. Üstelik Dante Kutsal Kitap'ın *'et ecce'*sini başka vesileyle de, bir durumun pek öyle dramatik olmasa da aniden gerçekleşen bir olayla kesintiye uğramasını anlatırken de har-

* Geoffroi de Villehardouin, Fransız şövalye, komutan ve kronikçi 1160 (?) – 1213 (?) –*çn*

fiyen kullanır (Araf 21, 7: ed ecco, si come ne scrive Luca...ci apparve..., Luka'ya göndermeyle 24, 13 et ecce duo ex illis...). Buna rağmen aniden bölen "da"nın dilsel manevrasını seçkin stile kazandıranın Dante olduğu ve bu manevraya kulak dolgunluğunun Kutsal Kitap'tan kaynaklandığı iddiasında ısrarlı değilim. Ama Dante'nin eserlerini kaleme aldığı dönemde, dramatik açıdan sürükleyici "da"nın, doğal ve herkesin elinin altında bir ifade olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Dante'nin bu sözcüğü Ortaçağ'da kendisinden öncekilerden daha radikal kullandığı da bir gerçek. Bu arada *'surse'*nin önemini ve sedasını da göz ardı etmemek gerekir. Dante bu sözcüğü başka bir yerde üst düzey fonetik bir efektle, 'aniden doğrulma'yı anlatmak için de kullanmıştır (Araf 6, 72-73 e l'ombra tutta in se romita / surse vêr lui...). O bakımdan, 52. dizedeki 'allor surse'nin, Farinata'nın ilk sekteye yol açan sözlerinden daha hafif kaldığı söylenemez. Bu *'allor'*, aralarında bağlantı kurduğu ögelerin birbirleriyle dinamik bir ilişki içinde olmasını sağlayan parataktik formlardan biridir. Farinata'yla olan konuşma kesilir, Cavalcante son duyduklarından sonra sözün bitmesini bekleyemez, kendine hâkim olma iradesi yüzüstü bırakır onu. Meraklı gözlerle bakışı, ağlamaklı sözleri, aceleci bir çaresizlikle geri devrilişi, Farinata'nın istifini bozmayan ağırlığıyla keskin bir kontrast oluşturur. Farinata, üçüncü sahne değişikliğiyle (73 vd.) yeniden söz alır. Bu üçüncü değişiklik, ma quell'altro magnanimo vb. ilk ikisinden daha az dramatiktir. Sakin, mağrur ve ağırlığı olan bir sahnedir; Farinata'nın hâkimiyetinde geçer. Ancak bu, bir önceki sahneyle kontrastı daha da güçlendirir. Dante, Farinata'yı magnanimo olarak adlandırır; Aristoteles'e ait bu kavramın onun söz dağarcığında hayat bulması Aquino'lu Tommaso ya da daha güçlü bir olasılıkla Brunetto Latini sayesindedir muhtemelen. Daha önceki bir pasajda Vergilius'u da böyle adlandırır. Bu tercihin Cavalcante'yle (costui) bilinçli bir zıtlık oluşturduğuna hiç kuşku yok. Farinata'nın hareketsizliğini anlatan, aynı yapıdaki üç tümce kolonu (non mutò aspetto nè mosse collo nè piegò sua costa) sadece Farinata'nın kendisini değil, tavrının Cavalcante'nin tavrıyla zıtlığını da ifade etmelidir. Zıtlık, benzer yapıdaki bu üç tümceden dinleyicinin de kulağına çalınıyor olma-

lı; çünkü diğerinin düzensiz ve sızlanmayla yükselen soruları henüz dinleyicinin bilincindedir (anlaşılan o ki Dante bu soruları biçimlendirirken – 58-60 ve 67-69 – Andromakhe'nin tavrından, *Aen.* III 310, yani bir kadının ağıtlarından esinlenmiş).

Süreçler çok çabuk birbirlerinin yerini alsalar da parataktik bir stil inşasından söz edemeyiz. Pasaj boyunca, olabilecek en canlı haliyle, salınım sürüp gider. Dante kendisinden önceki hiçbir vulgar Avrupa dilinde bilinmeyen bir üslup araçları zenginliğine sahiptir. Üstelik onları tek başlarına değil, birbirleriyle kesintisiz ilişki içinde kullanır. Vergilius'un yüreklendirici konuşması (31-33) sadece ana tümceler değil, ayrıca kısa bir emir kipi, kısa bir soru, derken nesnesi ve ilgi açıklaması olan bir emir kipi daha ve gelecek zaman kipinde, zarf tümlecini de barındıran, anlamına bakılırsa bir istek tümcesi içerir. Hem de bağlaçlarla biçimsel bağlantılara hiç ihtiyaç duymadan. Fakat hızlı art ardalık, tek tek ögelerin veciz ifade edilişi ve birbirleriyle uyumu, canlı bir konuşmaya özgü kusursuz bir salınım yaratırlar. Arkanı dön! Sana ne oluyor, vb. türünden. Bunun yanı sıra tasavvura dayalı hayli çapraşık yapılar kullanır. Alışılmış nedenselin (però) yanı sıra zamansal anlamın ortasında salınan *onde* ve varsayımsal nedensel – önceki bazı yorumcuların görüşüne göre kibarca yumuşatan – *forse che* yer alır. Çok çeşitli zamansal, karşılaştırmalı, kademeli varsayımsal bağlantılar mevcuttur; fiil çekimlerinden ve sözdiziminden yararlanırken olağandışı bir esnekliğin desteğini de alırlar. Dante'nin örneğin Cavalcante'nin devreye girdiği sahnede, sentaktik açıdan hiç zorlanmadan ipleri nasıl elinde tuttuğu, sahnenin, Cavalcante'nin ilk konuşmasını bitirdiği âna kadar olan üç dizeli üç bendi bir hamlede nasıl katettiği gözden kaçırılmamalı doğrusu (60). Yapının bütünlüğünü üç yüklem sütunu *surse, guardò, disse* taşıyor. Özne, belirteç tümlemeler, yanı sıra açıklayıcı parantez *credo che*, birinci yükleme yaslanıyor. *Guardò*, "sanki"li tümcenin yer aldığı ikinci bendin ilk iki dizesinin payandasıdır. Üçüncü dize ise *'disse*'ye ve Cavalcante'nin dolaysız söylemine seğirtme yolundadır; bu söylem güçlü başlayan, sonra durulan ve 57. dizeyle birlikte yeniden yükselen tüm devinimin üst noktasıdır. Bu araştırmanın okurları arasında vulgar dillerdeki

Ortaçağ edebiyatına pek aşina olmayanlar varsa, günümüzde az buçuk yetenekli yazarların, hatta bir parça dil kültürüne sahip, mektuplaşan birçok insanın bile zahmetsizce kotaracağı tümce kuruluşlarını sıradışı bir şeymiş gibi övmeme şaşıracaklardır belki de. Lakin seleflerinden yola çıkacak olursak Dante'nin dili kavranması zor bir mucizedir âdeta. Aralarında büyük ozanların da bulunduğu selefleriyle karşılaştırılınca Dante'nin ifade gücü eşsiz bir zenginliğe, güncelliğe, canlılığa ve kıvraklığa sahiptir. Öylesine çeşitli kalıplar bilir ve kullanır ki. Çok farklı olguları ve içerikleri öylesine eşsiz bir kesinlikle ve sağlamlıkla kavrayıp söze döker ki, dünyayı diliyle yeniden keşfettiği düşüncesine kapılmamak elde değildir. Şu ya da bu ifade biçimini nereden devşirdiğini saptamak ya da tahmin etmek zor değildir aslında. Lakin kaynaklar o denli fazla ve Dante'nin bu kaynaklara kulak verişi, onları kullanışı öyle titizce, orijinale bağlı ve buna rağmen kendine has bir tarzdadır ki bu türden bir saptama ve tahmin onun dil dehasının kudretine hayranlığı artırıyor sadece. Aktardığımız metinde nereye el atılsa şaşırtıcı, vulgar edebiyatta o güne dek tahayyül edilememiş yanlar bulunur. Fazla dikkat çekmeyen şu, da me stesso non vegno şeklindeki tümceye yakından bakalım örneğin. Bu türden bir düşüncenin böylesine kısa ve böylesine noksansız bir versiyonu mümkün mü; böylesine keskin bir düşünce teşekkülünün ve bu anlamda bir *'da'*nın daha önceki devirlerden, vulgar dilde ürün veren bir yazarın yapıtında yer alma ihtimali var mı? Dante *'da*'yı bu anlamda çok kereler kullanıyor (Araf 1, 52 da me non venni; ayrıca Araf 19, 143, buona da se ve Cennet 2, 58 ma dimmi quel che tu da te ne pensi); "kendi başına", "kendi iradesiyle", "kendiliğinden" ifadelerinin anlamının "...den gelen" ifadesinden türemiş olması muhtemel. Guido Cavalcanti, Donna mi prega adlı canzonede şöyle yazmış: (Amore) non è vertute ma da quella vene. Dante'nin bu yeni anlamsal dönüşümün yaratıcısı olduğu gibi bir şey söylenemez elbette. Eski metinlerde bu türden bir pasaj bulunamasa dahi kaybolmuş olma ihtimali yüksektir; hatta benzer bir şey, Dante'den önce hiç yazılmamış bile olsa muhtemelen konuşma dilinde vardı; nitekim Cremona'lı Liutprand'a ait, meseleyi karikatürleştiren bir pasaj bu kanıyı destekler yönde. Kesin olan

bir şey varsa o da Dante'nin bu özlü anlatımı yaratır ya da devralırken, öncesinde hiç tasavvur edilemeyecek bir güçle ve derinlikle donattığıdır. Bizim pasajımızda büyük ölçüde – bir taraftan 'per altezza d'ingegno', diğer taraftan 'colui ch'attende là' ile olan – çifte karşıtlık sağlıyor bunu, (ikisi de retorik, biri kibirli, diğeri saygılı, ismi anmaktan kaçınarak farklı sözlerle anlatma yöntemi).

Da me stesso'nun kökeni belki de konuşma dilidir; bunun dışında da zaten Dante'nin konuşma dilindeki deyişlerden hiç kaçınmadığını görüyoruz. *Volgiti! che fai?* sözcükleri, hem de Vergilius'un dilinde, üstelik Farinata'nın ihtişamlı seslenişinden sonra epey spontane ve stilize edilmemiş, gündelik dilde sohbet edenlerde her an rastlanabilecek bir ifade tarzı izlenimi uyandırıyor. Sert ve her türden dolambaçlı anlatım sağlayan aksesuvardan yoksun soru *chi fur li maggior tui* ya da Cavalcante'nin ağzından çıkan *Come dicesti? egli ebbe?* ve benzeri sözler de pek farklı değil. Kantoyu okumaya devam ettiğimizde, sonlara doğru, Vergilius'un Perchè sei tu si smarrito? (125) sorusuna rastlıyoruz. Tüm bu pasajlar, bağlamından koparıldıklarında, bayağı üslup düzeyindeki herhangi bir sohbette geçebilecek özelliktedir. Yanı başlarında ise üst düzey bir patetiklik, dilsel açıdan da Antik anlamda pekâlâ seçkin diye nitelenebilecek ifade biçimleri yer alır. Üslup gözetme kuşkusuz tümüyle seçkin olanı hedefler; Dante'nin vurgulu beyanlarını bilmeseydik de, yapıtın her mısrasında bunu doğrudan hissetmemiz mümkündü; halk dilini alabildiğine kullanmış olmasına rağmen üstelik. Ağırlık, gravitas, Dante'nin seçtiği tonla öylesine kesintisiz korunuyor ki üslubun hangi irtifasında bulunulduğuna dair en ufak bir soru işareti doğmuyor. Dante, seçkin üslup konusunda Antikçağ ozanlarından esinlenmiştir kuşkusuz ve bu açıdan ilktir. *Komedya* ve *De Vulgari Eloquentia* dahil birçok yerde, vulgar dildeki üst düzey üslubu için Antikçağ yazarlarına ne kadar minnettar olduğunu dile getirir. Hatta incelediğimiz pasajda da söyler bunu; 'belki de Guido hor görmüştür onu [Vergilius'u]' dediği hayli tartışılan dizede birçok anlamın yanı sıra o yönde bir ima da gizlidir. Neredeyse önceki tüm yorumcular bu tümceyi estetik açıdan değerlendirmişlerdir. Oysa esinlendiği Antikçağ ozanlarıyla karşılaştırıldığında, Dante'nin seçkinlikten anladığı-

nın önemli ölçüde – dilsel biçimlendirmede olduğu kadar temalarda da – farklı olduğu yadsınamaz. *Komedya*'da işlenen temalar, Antikçağ ölçütleriyle ucube denecek kadar, seçkin ve bayağı olanın bileşimidir. Yapıtta yakın geçmişin, hatta henüz güncel tarihin kişilikleri yer alıyor, ayrıca Cennet 17'ye (136-138) rağmen sıradan, tanınmayan karakterler de var. Sıklıkla, sıradan ve gerçekçi yaşam alanlarında bütünüyle ve çekincesizce betimlenirler. Dante, tüm okurların da bildiği gibi, sıradan yaşamı, grotesk ve itici olanı kılı kırk yararak ve doğrudan tasvir ederken aslen sınır tanımaz. Aslında Antikçağ bakışıyla hiç de yüce denemeyecek şeyler, onun kendine has düzenlemesi ve şekillendirmesi ile yücelik kazanırlar. Farklı dil düzeylerinin harmanlanması olan üslubundan söz etmiştik. Cennet'in en görkemli pasajlarından birindeki "Bırak kaşısınlar nereleri kaşınıyorsa" şeklindeki dizeyi (17, 129) anımsarsak örneğin, Vergilius'la arasındaki tüm mesafenin bilincine varırız. Birçok önemli eleştirmene, hatta onca çağın klasisist estetik anlayışına göre seçkin bir stilde güncellikle bu aşırı iç içelik, Dante'nin bu "itici, hatta tiksindirici büyüklüğü" (bunlar Goethe'nin sözleri, 1821 Yıllığı'ndan) rahatsız ediciydi. Bu anlaşılır bir şey haliyle. Çünkü hiçbir yerde iki geleneğin, stilleri birbirinden ayrı tutan Antik ve stilleri harmanlayan İsevi anlayışın zıtlığı, bu güçlü mizaçtaki kadar açığa çıkmamıştır. Bu mizaç, her iki geleneği – yöneldiği Antikçağ stilini de bu arada ihmal etmediği İsevi stili de – yeniden kavrama yolundadır. Stiller karışımının stil ihlaline böylesine yakınlaştığı ikinci bir durum yoktur. Geç Antik dönemde eğitimliler Kutsal Kitap metinlerini de stil ihlali olarak görmüşlerdir. Sonraki dönemlerin Hümanistleri de büyük öncellerinin yapıtını ister istemez benzer şekilde algıladılar. Sanatlarına hürmeten Antikçağ ozanlarını yeniden okuyan ve yazı stillerini soğuran ilk kişiydi Dante; volgare illustre – büyük nazım sanatını anadilde söze dökme – düşüncesini formüle edip hayata geçirmiştir; işte tam da bu nedenlerle öyle algılanmıştır. Ortaçağ'ın daha önceki, bir üsluba diğerini katıştıran edebiyatı, İsevi tiyatro sanatı örneğin, naiflikleri hatırına hoş görülebilir, sentezin kusuruna bakılmayabilirdi; bu yapıtlar yüksek edebi paye peşinde koşmuyorlardı, böyle bir iddiaları yoktu. Popüler amaçlı ve içerikli

oluşları makul bir gerekçeydi, en azından mazur görülebilirlerdi. Dikkate alınan ve ciddi bir değerlendirmeyi hak eden edebi ürünlerin semtine bile uğramıyorlardı. Burada ise naiflikten ya da iddiasızlıktan söz edilemez; Dante'nin vurgulu birçok sözü, model aldığı Vergilius'a onca atıf, esin perilerinden, Apollon'dan, Tanrı'dan yardım istemeler; birçok pasajda parıldayan, Dante'nin kendi eseriyle arasındaki gerilim dolu, dramatik ilişki; ama hepsinden önemlisi her bir dizedeki ton, eserin son derece iddialı olduğunun göstergesidir. *Komedya*'nın bu devasa gerçeğinin sonraki dönemlerin birçok hümanistine ve hümanist anlayışla büyümüş birçok kişiye tatsız gelmesi şaşırtıcı değil.

Dante'nin kendi de, teorik irdelemelerinde, *Komedya*'nın üslubunun nasıl sınıflandırılacağı meselesinde bir bakıma ikircikliydi. 'Canzone'leri tema eden ve anlaşılan, üzerine o sıralar henüz *Komedya*'nın gölgesi düşmemiş *De Vulgari Eloquentia* adlı yapıtında, seçkin ve trajik üsluptan beklentileri, sonradan *Komedya*'yla karşıladıklarından çok farklıdır. Tema seçimi hususunda daha dar bir alanda kalmış, biçim ve sözcük seçiminde stiller ayrılığını daha bir gözetmiş, sadeliği daha bir yeğlemiştir. O sıralar etkisi altında olduğu fazlasıyla tumturaklı, sadece işin ehli seçkin bir çevreye seslenen geç Provençal edebiyatı ve İtalyan Yeni Akımı'nı – Ortaçağ'ın retorik sanatı kuramcılarında hâlâ izlerine rastlanan – Antikçağ stiller ayrılığı öğretisiyle birleştirmiştir. Daha sonraları da bu bakıştan sıyrıldığı pek söylenemez. Öyle olmasa, muazzam şiirini – Vergilius'un *Aeneis*'ini *alta tragedia* (Cehennem 20, 113) olarak niteleyişinin tam tersine – *Komedya* olarak adlandırmazdı. Dante, önemli yapıtına seçkin trajik üslup payesini layık görmemiş belli ki. Ayrıca Cangrande'ye Mektup'un onuncu bölümünde *Komedya* başlığı için yaptığı açıklama da var. Tragedya ve komedya, diye yazar orada, bir kere öykünün akışı açısından ayrılırlar, tragedyada dingin ve estetik bir başlangıçtan korkunç sona gidilir, komedyada ise tam tersine acı başlangıçtan mutlu sona; öylelikle – işte burası bizim için daha da önemlidir – üslup, yani modus loquendi nedeniyle: Elate et sublime tragedia, comedia vero remisse et humiliter; tam da bu yüzden işte bu manzum eser komedya adını almalıdır. Gerek kötü başlangıç gerek mutlu son

modus loquendi nedeniyle: Remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant. İlk bakışta bu sözlerin İtalyan dilinin kullanımına ilişkin olduğunu sanıyorsunuz; o halde diyorsunuz, *Komedya* Latince değil de İtalyanca yazıldığı için üslup da amiyane haliyle. Lakin *Eloquentia* kitabından başlayarak, vulgar dilin estetik asaletini savunmuş, canzonelerindeki vulgar dilin seçkin üslubunu dahi gerekçelendirmiş ve Cangrande'ye mektup yazdığı sıralarda *Komedya*'yı çoktan bitirmiş olan Dante'nin o yönde bir görüş belirtmiş olması çok zor. O yüzden de modern araştırmacılar 'locutio' sözcüğünün dili değil, 'ifade tarzı'nı nitelediği yargısına varmışlardır; buna göre Dante, yapıttaki ifade stilinin yüksek İtalyanca – kendi sözleriyle vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale (*De vulg el.* 1, 17) – olarak değerlendirilemeyeceğini, sıradan konuşma dili olduğunu söylemek istemiştir. Her halükârda bu beyanıyla, yapıtını seçkin trajik üslup düzeyinde değil daha ortalarda bir yerde gördüğünü belirtir – dahası bunu netlikle dile getirdiği de söylenemez – Horatius'un *Ars Poeticası*'ndan (93 vd.) komedyada kimi zaman trajik tonların kullanıldığı, ayrıca tersinin de geçerli olduğu yönündeki pasajı aktarmakla yetinir. Velhasıl hemen öncesinde *Komedya*'nın çok anlamlılığından söz etmişken – ki aslında bu alt düzey üsluba hiç uymaz – ve mektupla birlikte Cangrande'ye ithaf ettiği bölümü, Cennet'i yani, çok yerde cantica sublimis, içeriğini ise admirabilis diye nitelediği halde yapıtının üslubunu alt düzey olarak tanımlar. Komedya açısından belirsizlik hüküm sürer, burada ise içeriğin ve formun üst düzey edebi değerde görülmeyi hak ettiği bilinci baskındır. Yukarıda Dante'nin, yapıtının üslup özelliğine ve bulunduğu mertebeye dair algısının gediksiz olduğunu gösteren bir sürü şey saydık. Öte yandan Vergilius'u rehber seçmesine, Apollon'u ve esin perilerini yardıma çağırmasına rağmen manzumesinin Antik anlamda seçkinliğine işaret edecek her türlü nitelemeden kaçınır. *Komedya*'nın kendine has seçkinliğini dile getirmek için özel bir ifade oluşturur: Il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra (Cennet 25, 2-3) Dante'nin, bu ifadeyi akıl etmiş ve *Komedya*'yı yazıp bitirmişken eserin niteliğine dair, demin bahsi geçen, Cangrande'ye yazdığı mektuptan alınan pa-

sajdaki gibi – mektubun gerçek olup olmadığı hayli tartışmalıdır bu arada – didaktik bir yaklaşım sergilediğine inanası gelmiyor insanın. Öte yandan o dönemde titizlikle şematize edilerek muğlaklaştırılmış Antik geleneğin itibarı ve bizim yargımızla absürd denebilecek kuramsallıkta yaklaşımlara meylediş o denli fazlaydı ki Dante'nin öyle düşünmüş olma ihtimali yüksek doğrusu. Dönemin ya da daha ziyade hemen sonraki dönemin yorumcuları aynı şekilde üslup sorununu sırf kitabi anlamda değerlendirmişlerse de istisnalar yok değil. Boccaccio örnek verilebilir ama akıl dolu ve Antikçağ hakkındaki hümanist ve sahici bilgisini ortaya koyan açıklamaları, sorunla yüzleşmekten kaçındığı için yine de tatmin edici değil. Bir de özellikle, ziyadesiyle diri bir bakışa sahip Benvenuto da Imola'yı saymak gerekir; stillerin klasik şemayla (yüksek düzeyde-trajik, orta düzeyde-polemikçi-hicivci ve düşük düzeyde-komik olmak üzere) üçe ayrıldığını açıkladıktan sonra şöyle devam eder:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae [felsefenin bütün dalları], ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra, et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, id est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcit dignitati, potestati, vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra quam tragoedia, vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminatur at laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod autor voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis [sic], quamvis in genere suo sit sublimis et excellens..."

Benvenuto'nun dinamizmi didaktik alanın sık korusunda kendine dümdüz bir yol açıyor: Bu kitap her tür yazını ve her tür

bilgiyi içeriyor. Üslubu alt düzeyde ve halk dilinde olduğu için yazarı *Komedya* adını vermiş. Ne var ki kitap her şeye rağmen kendine has tarzıyla seçkin edebiyat türüne ait.

Salt işlenen temaların bolluğu nedeniyle bile seçkin stil sorununa *Komedya* açısından başka gözle bakmak gerekir. Provençallerin ve Yeni Akım'ın ozanları nazarında soyluların aşkı önemli tek temaydı. Dante, *De Vulgari Eloquentia*'da üç tema sayar (salus, venus, virtus, yani kahramanlık, aşk ve erdem) ama hemen hemen tüm tanınmış canzonelerde diğer ikisi aşka tabidir ya da bir aşk alegorisi kılığında sunulmuştur. Beatrice karakterinin varlığı ve etkisiyle, bu çerçeve *Komedya*'da dahi korunur. Ama işte çerçeve öyle devasa bir alanı kapsar ki, *Komedya*, bir yanıyla da ansiklopedi niteliğinde bir didaktik şiirdir. Fiziksel-evrenbilimsel, etik ve tarihsel-siyasal dünya düzeni tümüyle sunulur bu şiirde. Gerçekliği taklit eden bir sanat eseridir yanı sıra, gerçekliğin akla gelebilecek tüm alanları onda kendine yer bulur: Geçmiş ve güncel zaman, asil bir ihtişam ve rezil bir bayağılık, tarih ve efsane, trajiklik ve komiklik, insan ve doğa; hepsi vardır. Nihayetinde bu eser, tek bir insanın, Dante'nin yaşam ve kurtuluş öyküsüdür ve aslen tüm insanlığın kurtuluş öyküsünün canlı tasviridir. Bu tasvirde, hep olmasa da sıklıkla fantastik biçimde şeytanlaştırılan Antikçağ mitolojik figürleri, alegorik temsiller, geç Antik dönem ve Ortaçağ menşeli sembolik hayvanlar, Hıristiyan dünyasında her biri özel bir anlamın hamili olan melekler, azizler ve mübarek kişiler, Apollon, Lucifer, İsa, Fortuna ve Yoksulluk Hanım, daha altlardaki cehennem çemberlerinin amblemi olarak Medusa, arafın bekçisi olarak Utica'lı Cato boy gösterir. Lakin seçkin bir üslup yaratma çabası çerçevesinde bunların hiçbiri – estetik ölçütler, güncellik ve öncelikler gözetilerek seçilmemiş – yaşam gerçekliğine doğrudan el atma kadar yeni, dahası sorunlu değil. İşte seçkin üslupta alışılmamış, tüm dolaysız dilsel biçimlerin doğuşu da bu yüzdendir. Klasisist beğeni anlayışı bu biçimlerdeki sertliği reddetmiştir. Tüm bu gerçekçiliğin hareket alanı ise tek bir edimle sınırlanmamıştır; ifade biçiminin çok çeşitli irtifalarındaki bir dolu gelişme birbirini izler.

Her şeye rağmen yapıtın bütünselliği göz doldurur. Bu bütün-

selliğe dayanak oluşturan şey, baştan sona seçilen temadır, 'status animarium post mortem'dir. Bu ise hem teorik sistem hem fiili gerçeklik – bir anlamda estetik oluşum – niteliğiyle de, Tanrı'nın nihai yargısını yansıtan, mükemmel düzenlenmiş, bir birliği ifade etmeli; ilahi düzenin birliğini dünyevi yaşamdan ya da bu yaşamda vuku bulan herhangi bir şeyden daha arı ve daha güncel formda betimlemeli hatta; çünkü ahiret, her ne kadar Yargı Günü'ne dek henüz tamamlanmamış kalacaksa da sonuçta hiç de öyle dünyevi yaşam kadar gelişme, güç ve geçicilik göstermez, aksine ilahi planın fiilen gerçekleşmiş halidir. Dante'nin bize takdim ettiği öbür dünyanın birleşik düzeni en kestirme yoldan – ruhların üç âleme ve bu âlemlerin alt birimlerine paylaştırıldığı – ahlaki bir sistem olarak kavranabilir. Sistem bütünüyle Aristotelesçi-Tommasocu etiği model alır. Günahkârları, cehennemde, önce kötücül iradelerini ölçüt alarak, sonra da günahlarının büyüklüğüne göre sıralayarak tasnif eder. Arafta cezalarını çekenler, arınmaları gereken şeytani dürtülerine; cennetteki bahtiyarlar, Tanrı'yı görmeye iştirak derecelerine göre değerlendirilirler. Öte yandan bu ahlaki sistemin dokusuna başka fiziksel-evrenbilimsel ve tarihsel-siyasal hiyerarşik düzenler de işlenmiştir. Cehennemin, araf dağının, cennetin kubbelerinin konumu, ahlaki olanın yanı sıra fiziksel bir evren sureti de sunar. Ahlaki nizamın dayanağı olan ruh öğretisi aynı zamanda fizyolojik ve psikolojik bir antropolojidir, ahlaki nizamla fiziksel nizam arasında temelde başka birçok şekilde de bağ vardır ayrıca. Tarihsel-siyasal nizam açısından da durum aynıdır. Arş-ı Âlâ'nın beyaz gülündeki mübarek şahsiyetler topluluğu aynı zamanda kurtuluş tarihinin de muradıdır. Tüm tarihsel-siyasal teoriler bu ereği referans alırlar; tüm tarihsel-siyasal vakalar bu ereğe göre değerlendirilmelidirler; *Komedya*'nın tüm mecrası boyunca – kimi yerde enine boyuna (örneğin dünyevi cennette, arafın zirvesindeki sembolik vakalarda) – dile getirilir bu. Öyle ki nizama işaret eden üç sistem, ahlaki, fiziksel ve tarihsel-siyasal sistemler, daima mevcut ve daima gözlemlenebilen tek bir oluşum şeklinde tezahür ederler.

Bir bakıma, ahiretteki düzenin birliğinin nasıl olup da bir seçkin stil bütünlüğü etkisi yarattığını somutlaştırmak için metnimi-

ze dönelim yeniden. Farinata ile Cavalcante'nin dünyevi yaşamları sona ermiş, yazgılarındaki değişkenlik bitmiştir. Nihai ve değişimi olmayan bir statüdedirler, onları bekleyen tek değişiklik, mahşer günü dirildiklerinde bedenlerine yeniden kavuşmaktır artık; kendileriyle karşılaşıldığında bedenden ayrılmış ruhturlar haliyle, ama Dante, fark edilebilmeleri, kendilerini ifade edebilmeleri ve ızdırap çekebilmeleri için onlara bir tür gölge beden bahşetmektedir (bkz. Araf 3, 31 vd.). Dünyevi yaşamla biricik bağlantıları hatırlama şeklindedir. Bunun dışında Dante'nin özellikle de ele aldığımız kantoda işlediği gibi, geçmişe ve geleceğe dair dünyevi ölçütlerin ötesinde bilgiye sahiptirler. Hipermetroplar gibi, dünyada olan biteni, az çok uzak geçmişteki ya da gelecekteki olayları açıkça görürler, geleceği tahmin edebilirler dolayısıyla, oysa dünyevi güncel zamana karşı kördürler. İşte bu da Cavalcante oğlunun yaşayıp yaşamadığını sorduğunda, Dante'nin duraksayışını açıklıyor. Cavalcante'nin bunu bilmemesine şaşırır, çünkü biraz önce diğer ruhlar ona geleceğe dair kehanette bulunmuşlardır. Dünyevi yaşamları, bittiği halde bütünüyle belleklerindedir. Üstelik sadece pratikte değil (yanan tabutlarda yatmaktadırlar) esas itibarıyla da zamansal ve uzamsal sabitlenmişlikleri nedeniyle, akla gelebilecek her tür dünyevi koşulun dışında bulunmalarına rağmen, resmen ölü oldukları halde, ölü değil canlılarmış gibi bir izlenim uyandırırlar. Bu noktada Dante'nin gerçekçiliği denen şeyin şaşırtıcılığı, hatta paradoksallığı çıkıyor karşımıza. Gerçeğin temsili, dünyevi yaşamın duyusal açıdan tecrübe edilişinin temsilidir. Tarihselliğinin, değişen ve gelişen yanının, her halükârda dünyevi yaşamın en önemli özelliklerinden olduğu yadsınamaz haliyle; temsile soyunan ozan, eserini biçimlendirmede ne denli özgür kılınırsa kılınsın, gerçekliği, bizzat özünü oluşturan bu özelliklerinden arındırma hakkına sahip değildir. Dante'nin üç âlemindeki sakinlerse değişmez bir varoluşta ikamet etmektedirler (bu ifadeyi, *Estetik Üzerine Dersler*'de, Dante hakkında yazılmış en güzel sayfalardan birinde, Hegel kullanmıştır). Ama Dante yine de "insanoğlunun davranışlarının, çektiği ezanın, her şeyden önce de bireysel eylem ve yazgıların canlı dünyasını, bu sabitlenmiş varoluşa daldırmaktan" çekinmez. Metnimizi dikkate aldığımız-

da, bunun nasıl gerçekleştiğini sormadan edemiyoruz. İki tabutun sakinlerinin varoluşları, mekân görevi gören yer, nihai ve ebedidir gerçi ama tarihsellikten yoksun değildir. Aeneas, Paulus, hatta İsa da cehenneme inmiştir, Vergilius ve Dante orada yürüyüştedir, bir peyzajı vardır cehennemin, ortalıkta cehennemi ruhlar dolaşmaktadır. Süreçler, vakalar, hatta değişimler gözümüzün önünde gerçekleşmektedir. Bu ebedi mekânda lanetlenmişlerin ruhları, gölge bedenlerinde görünür olma, söz söyleme, jestlerle ifade ve bazı davranışlarda bulunma, dolayısıyla değişmezliğin içinde sınırlı bazı değişimler geçirme özgürlüğüne sahiptir. Dünyevi ortamı terk etmişizdir, ebedi bir yerdeyizdir, buna rağmen somut görüngülere ve somut vakalara rastlarız. Yeryüzü'nde olup bitenlerden farklıdır bütün bunlar ama görünen o ki arada zorunlu ve sıkı sıkıya belirlenmiş bir ilişki vardır. Farinata ve Cavalcante figürlerinin gerçekliği, içinde bulundukları durum ve söyledikleri sözler çerçevesinde idrak edilir. Yanan tabutlarda ikamet edişlerinde ifadesini bulan şey, Tanrı'nın, onların da dahil olduğu günahkârlar topluluğunun tüm üyeleri, ayrıca kâfirler ve dinsizler için verdiği hükümdür. Ama her birinin sözlerinde kendi mizaçları olanca ayrıntısıyla ortaya serilir. Tam da Farinata ve Cavalcante'nin şahsında bu çok açıktır, çünkü ikisi aynı kategoride günahkârlardır, ayrıca aynı mahalde ve haldedirler. Farklı karakterlere, yaşarken farklı yazgılara ve farklı eğilimlere sahip bireyler olarak keskin bir karşıtlıkla konumlandırılmışlardır. Ebedi, sabit yazgıları aynıdır ama sadece aynı cezayı çekmeleri yönünden, sadece objektif açıdan böyledir. Çünkü cezayı kabulleniş biçimleri bambaşkadır; Farinata'yı içinde bulunduğu durum zerrece ilgilendirmez; Cavalcante ise kör zindanda ışık denen o güzelim şeyin yasını tutar. Her biri olanca varlığıyla, jest ve sözleriyle, zamanında dünyevi yaşamında sergilediğinden farklı olamayacak, nitekim farklı da olmayan kendi ilginç mizacını belli eder. Dahası dünyevi yaşam son bulmuşken, dolayısıyla hiçbir gelişme ve değişim mümkün değilken, yaşamı hareketli kılan tutkular ve hevesler sürmekte ama bunlar edimlerle açığa vurulamadığından muazzam bir birikim oluşmaktadır. Mizaçlarının fazlasıyla güçlenmiş, ebediyet için devasa boyutlarda sabitlenmiş – bu anlıkta ve netlikte evvel-

ki dünyevi yaşamlarının hiçbir ânında rastlanamayacak – sureti çıkar ortaya. Tanrı'nın haklarında verdiği hükmün bir parçası da bu kuşkusuz. Tanrı, ruhları kategorilere ayırıp üç âlemin birimlerine dağıtmakla kalmamış, her birine özgü bir ebedi statü de öngörmüştür; her birinin bireysel biçimini bu amaçla bozmak şöyle dursun, ebedi hükümde sabitlemiş, bir anlamda tam da bununla noksanlarını bütünüyle giderip görülebilir olmalarına izin vermiştir. Cehenneme düşmüş Farinata her zamankinden daha iri, daha güçlü ve daha saygındır; dünyevi yaşamında, duyarlığını böylesine güçlü biçimde ortaya koyacağı bir fırsat hiçbir zaman eline geçmemiştir. Aklı, gönlü hâlâ eskisi gibi Floransa'da, Ghibellinolar'da, bir zamanki uğraşlarının başarısında ve eksikliklerindeyse, nedeni şüphesiz, dünyevi varlığının bu şekilde – bu boyutu ve umarsız nafileliğiyle – devamının da Tanrı'nın ona verdiği ceza kapsamında olmasındandır. Dünyevi varlığın devamındaki aynı umarsız beyhudeliği Cavalcante'de de gözlemleriz. Belki de yaşamı boyunca hiçbir zaman, insan aklına olan inancını, ışığın tathlığına ve oğlu Guido'ya olan tutkusunu, bu her şeyin boşuna olduğu andaki kadar güçlü duyumsamamış, böylesine dramatik ifadelerle dile getirmemiştir. Bu arada Dante'nin gezintisinin, ölmüşlerin ruhları açısından yaşayan biriyle konuşmak için ebediyete dek belki de tek ve son şans olduğu da göz önünde tutulmalı. Çoğunu yoğun mu yoğun ifadelere sevk eden, ebedi yazgılarının sabitlenmişliğine bir anlık dramatik tarihsellik kazandıran bir husus bu. Nihayetinde cehennem sakinlerinin içinde bulunduğu olağandışı durumun bir özelliği de bilgi alanlarının kendine has biçimde sınırlanmışlığı ve genişletilmişliğidir. Yeryüzü'ndeki, araftaki ve cennetteki tüm varlıklara farklı derecelerde nasip olmuş Tanrı rüyetini, dolayısıyla da tüm umutlarını yitirmişlerdir. Dünyevi yaşamın seyrinin geçmişini ve geleceğini bildiklerinden, muhafaza etmelerine olanak tanınmış kişisel varoluş biçimlerinin nafileliğinin, ilahi topluluğun parçası olma seçenekleri bulunmadığının bilincindedirler. Ayrıca takip edemedikleri, Yeryüzü'ndeki aktüel duruma yönelik tutkulu bir merakları vardır. (Bu açıdan, Cavalcante ve bazı başka kişilerin yanı sıra 27. Kanto'da kafasından tüten dumanların arasından güçlükle konuşan Guido da

Montefeltro olağanüstüdür. Vergilius'a dönük, kendisini ciddiye alması ve sorularını yanıtlaması doğrultusundaki, uzun, yalvaran, anılarla ve serzenişle dolu ısrarı 28. mısradaki sözlerle taçlanır: Dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra!)

Anlayacağınız, Dante dünyevi tarihselliği, kurduğu öbür dünyaya nakletmiştir. Ölüler, dünyevi güncellikten ve değişikliklerden koparılmışlardır gerçi ama anılar ve bu dünyaya duydukları yoğun ilgi, ahiret ortamının her yanına sinecek kadar zihinlerini meşgul etmektedir. Arafta ve cennette aynı hava görülmez pek, çünkü orada bakışlar cehennemdeki gibi yalnızca geriye, dünyevi yaşama değil, ileriye ve yukarıya çevrilmiştir. Öyle ki yükseğe çıkıldıkça dünyevi yaşamın ilahi erekle bir aradalığı belirginleşir. Dünyevi yaşamsa kesintisiz muhafaza edilmiştir, çünkü her bakımdan ilahi hükmün, dolayısıyla ruhun içinde bulunduğu ebedi halin temelidir. Dahası bu hal, sınıflandırılıp bir günahkârlar ya da bahtiyarlar grubuna dahil edilmekten ibaret değildir salt; bir zamanki dünyevi varlığın ve ona ilahi nizamda öngörülen özel yerin bilinçli şekillendirilmişliğidir. İlahi hüküm tam da işte öncenin dünyevi karakterinin nihai olarak payına düşen konumda tamamen güncellenişinde yatar. Ölülerin ruhları, her yanda, kendi varlıklarını ve özgün yanlarını açığa vurma hususunda hayli serbesttir. Kuşkusuz bazen zorlanırlar, çünkü cezaları ya da kefaretleri, hatta bahtiyarlıklarının halesi bile tezahürlerini ya da beyanlarını güçleştirir. Ancak engeli aşmaları nedeniyle, ifadelerin dışavurumu daha bir etkilidir.

Hegel'in yukarıda sözünü ettiğimiz pasajında yer alan bu düşünceleri, Dante'nin gerçekçiliği üzerine on beş yıl önce yayımladığım araştırmada temel almıştım (*Dante als Dichter der irdischen Welt* [*Dünyevi Yaşamın Ozanı Dante*], 1929). Geçen zaman zarfında Dante'nin, sabitlenmiş ebediliğe yansıttığı gerçekçiliğinin, vakanın kurgusuna dair ne tür bir görüşe, bir anlamda hangi tarih görüşüne dayandığı konusunda kafa yordum. Öylelikle Dante'nin seçkin üslubunun dayanağına dair ayrıntıların kafamda netleşeceğini umdum. Ne de olsa bu seçkin üslup tipik bireysel, kimi zaman dehşet dolu, çirkin, grotesk ve sıradan olanın, her türden dünyevi yüceliği aşan ilahi hükmün ululuğuna entegre edilme-

sinde yatar. Belli ki Dante'nin vakaya bakışı günümüz dünyasının yaygın bakışıyla aynı değil. Dante olan biteni salt dünyevi bir süreç, Yeryüzü'ndeki gelişmelerin şeması olarak görmez, tüm tarihsel seyir daima ilahi tasavvurla bağlantılıdır. Dünyevi süreçler, ilahi maksada doğru yol almaktadır hep. Bu da sadece, tüm insanlığın hiç durmadan ilerleyerek dünyanın sonuna, kurulacak Göklerin Krallığı'na yaklaştığı – ve bu arada tüm seyrin yatay biçimde geleceğe dönük olduğu – şeklinde anlaşılmamalı; vaka bir yandan da zamandışı, her tür ilerlemeden bağımsız dünyevi bütün gelişmelerin ve olguların ilahi senaryoyla bağlantısı olarak görülmeli. Dolayısıyla tüm dünyevi olgular bir dolu dikey bağlantı sayesinde, ilahi takdirin kurtuluş senaryosuyla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Tüm yaradılış, ilahi aşkın aralıksız tekrarı ve ışınımıdır (non è se non splendor di quella idea che partorisce amando il nostro Sire, Cennet 13, 53-4); bu ilahi aşk zamandışıdır ve tüm fenomenlerdeki etkisi kesintisizdir. Kurtuluş senaryosunun maksadı, Arş-ı Âlâ'daki beyaz gül, artık gizli olmayan Tanrı'nın huzurundaki seçilmişler camiası, sadece geleceğe dair sarsılmaz bir umut değildir, ezelden beri Tanrı'nın şahsında kusursuz şeklini almıştır; tıpkı Âdem'in İsa'ya delaleti gibi, insanlar için önceden tasarlanmıştır. Cennette, zamandan bağımsız ya da sonsuz biçimde, İsa'nın utkusu ya da Meryem'in taçlanışı gerçekleşir. Aşkı yanlış hedefe saptırılmamış ruh, daimi olarak gönlünün sultanına, kanıyla nişanlandığı İsa'ya doğru yol alır.

Komedya'da ilahi kurtuluş tasavvuruyla bağıntıları kuramsal olarak da ayrıntılı şekilde ortaya konmuş birçok dünyevi vaka yer alıyor. Aralarında siyasal ve tarihsel açıdan en önemlisi, aynı zamanda bu bağlamda modern bir gözlemcinin nazarında en şaşırtıcı olanı Büyük Roma Monarşisi. Dante'ye göre, Roma İmparatorluğu Göklerin Krallığı'nın somut ve dünyevi bir biçime bürünmüş duyurusuydu. Aeneas'ın ruhlar âlemine yolculuğuna dahi Roma'nın dünyevi ve manevi zaferinin hatırına ses çıkarılmaz (Cehennem 2, 13 vd.). Roma'ya, ezelden beri Dünya İmparatorluğu rolü biçilmiştir; zaman dolduğunda, yani meskûn dünya huzurlu bir biçimde Augustus'un hâkimiyetine geçtiğinde, İsa ortaya çıkacaktır. Caesar'ın katilleri Brutus ve Cassius, Lucifer'in gırtla-

ğında Yehuda'yla yan yana günahlarının bedelini ödeyeceklerdir. Üçüncü Caesar Tiberius, insan İsa'nın meşru yargıcı sıfatıyla ilk günahın öcünü alan kişidir. Titus, Yahudilerden alınan öcün meşru infazcısıdır; Roma kartalı, Tanrı kuşudur; cennet ise yapıtın bir yerinde quella Roma onde Cristo è Romano olarak adlandırılır (bkz. Cennet 6; Araf 21, 82 vd; Cehennem 34, 61 vd.; Araf 32, 102; vb; ayrıca *Monarchia*'nın birçok pasajı); dahası Vergilius'un *Komedya*'daki rolü ancak bu kabul ışığında anlaşılabilir. Dünyeviliği ve semaviliğiyle Kudüs tasavvurunu anımsatır bu ve aslen figuraldir. Tıpkı Paulus ve Kilise Babaları'nın Eski Ahit'e atfen kararlılıkla hayata geçirdikleri, Yahudi-Hıristiyan anlayışında geçerli yorum metodunda Âdem'in İsa'nın, Havva'nın da Kilise'nin sureti sayılması; yine Eski Ahit'teki her bir fenomenin ve vakanın esasen İsa'nın enkarnasyonuyla görülen fenomenler ve olaylarla bütünüyle hayata geçmesi ya da yaygın deyişle 'gerçek olma'sı gibi Büyük Roma İmparatorluğu da burada, Göklerin Krallığı'nın semavi anlamda tamama ermesinin dünyevi tezahürüdür. Daha önce sözünü ettiğim (s. 91-92) Figura üzerine makalemde, *Komedya*'nın aslen figural bakışa dayandığını kavranabilir şekilde ortaya koyduğumu umuyorum. Eserin en önemli üç figürü, Utica'lı Cato, Vergilius ve Beatrice'e istinaden göstermeye çalıştığım şey, onların ahiretteki tezahürlerinin, dünyevi tezahürlerinin tamama ermesi anlamına geldiğiydi. Ayrıca mecazla oluşturulmuş yapının iki kutbunun, gerek figürün gerek tamama ermenin somut tarihsel gerçekliğine – sembolik ya da alegorik formların tam tersine – dokunmadığını da vurguladım. Bunun sonucunda da figür ve 'tamama erme', her ne kadar karşılıklı olarak "bir anlam ifade etseler" de içerdikleri anlam kendi gerçekliklerini asla dışlamaz. Mecazen yorumlanacak bir olay, lafzi ve tarihi anlamını, olay niteliğini korur, salt bir sembole dönüşmez. Kilise Babaları dahi, özellikle de Tertullianus, Hieronymus ve Augustinus, figural gerçekçilik, yani figürlerin tarihsel gerçeklik karakterlerinin temelde korunmasını, ruhani ve mecazi akımlara karşı başarıyla savunmuşlardır. Tarihsel akışın gerçeklik karakterinin âdeta altını oyan, onu sadece tarihsellik dışı simge ve anlam olarak kabul eden bu tür akımlar, Geç Antik Dönem'den Ortaçağ'a sirayet etmiştir. Ortaçağ sem-

bolizmi ve mecazcılığı, bilindiği gibi bazen fazlasıyla soyuttur; *Komedya*'da da bu soyutluğun izlerine rastlanır. Yüksek Ortaçağ'ın İsevi yaşamında hayli baskın olansa vaazlarda, ilahilerde, plastik sanatlarda ve dini piyeslerde (bkz. bir önceki bölüm) zirveye çıkmış figural gerçekçiliktir. Dante'nin bakış açısına hâkim olan da işte bu figural gerçekçiliktir. Öbür dünya, yukarıda da belirttiğimiz gibi ilahi senaryonun tamama ermiş halidir. Onunla kıyaslanınca dünyevi fenomenler büsbütün figural, gizil ve tamama ermeye muhtaçtır; bu, tek tek ölülerin ruhları için de geçerlidir. İlk olarak burada, öbür dünyada tamama ererler, varoluşları asıl gerçekliğine kavuşur. Yeryüzü'nde boy göstermeleri bu tamama erişin biçimsel halidir sadece; cezayı, tövbeyi ya da ödülü tamama ermede bulabilirler ancak. İnsanın Yeryüzü'nde varoluşunun geçiciliği ve öbür dünyada tamamlanmaya muhtaç oluşu tasavvuru, – E. Gilson'un bu tasavvura ilişkin yazdıkları tamamen geçerliyse – Tommasocu antropolojiye de uygundur; une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise pléniérement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité (*Le thomisme*, 3. basım, Paris, 1927 s. 300). Dante'nin Ahireti'nde ruhlar, ilahi hüküm sayesinde, – hem de gerek figural görüşe gerek Aristotelesçi-Tommasocu biçim kavramına uygun olarak – tam da işte bu 'la notion complète de leur propre individualité' fiili gerçeklik olarak kazanırlar. Dante'nin ölülerinin kendi dünyevi geçmişleriyle ilişkisini anlatan tamama ermiş figür, en kolay, sadece karakterin ve özün değil, aynı zamanda dünyevi bir varlıkta teşhis edilebilir bir anlamın somutlaştığı durumlarda doğrulanır. Salt figural olan dünyevi ve siyasi özgürlüğün bekçisi rolünü, arafın eteğinde, seçilmişlerin ebedi özgürlüğünün bekçisi olarak benimseyip pratiğe geçiren Utica'lı Cato örneğinde olduğu gibi (Araf I, 71 vd.: libertà va cercando, buna ilişkin bkz. archiv. Roman. XXII, 478-81). Bu noktadaki figural yorum, Cato'nun, bir paganın burada ne işi var denilen yerde boy göstermesinin sırrını açıklıyor. Nadiren ortaya konulabilen bu kanıt, Dante'nin bu dünyadaki ve öbür dünyadaki bireye ilişkin temel yaklaşımını görmemizi sağlayan şeydir. İnsanın karakteri ve işlevi, Yeryüzü'nde nasıl davranacağına ve

Ahiret'te nasıl tamama ereceğine dair ilahi nizam tasavvurunda belirli bir yere sahiptir.

Hem figür hem tamama erme, dediğimiz gibi, gerçek-tarihsel olguların ve olayların karakterini sergiler. Tamama erme, daha ileri boyutta ve yoğunlukta taşır bu niteliği, çünkü figüre oranla 'forma perfectior'dur. Dante'deki 'öbür dünya'nın olağanüstü gerçekçiliğinin açıklaması işte burada yatıyor. "Açıklaması burada yatıyor" derken, bu türden bir sanatsallığı yaratmakta mahir ozanın dehasını göz ardı etmiyoruz elbette. Eseri (Boethiusçu bakışla) causa efficiens, materialis, formalis ve finalis şeklinde bölümlere ayıran eski yorumcuların sözleriyle ifade edecek olursak: Causa efficiens in hoc opere, velut in domo facienda aedificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus, et poeta (Pietro Alighieri, benzer şekilde Jacopo della Lana da). Dante'nin gerçekçi dehasına biçim kazandıran özel tarzı ise figural yaklaşımdan yola çıkarak açıklıyoruz. Bu bakış açısı öbür dünyanın ebedi, buna rağmen görüngüsel; sabit ve zamandışı, buna rağmen tarihle dolu oluşunu anlamamızı; aynı zamanda öbür dünya gerçekçiliğiyle her türden katışıksız dünyevi gerçekçilik arasındaki farkın kafamızda netleşmesini sağlar. Ahirette insanoğlu, insani vakaların katışıksız tüm dünyevi tasvirlerinde olduğu gibi herhangi dünyevi bir eylemin ya da karmaşanın boyunduruğu altında değildir. Daha ziyade ebedi bir statüde acz içindedir; tüm davranışlarının toplamı ve bileşkesidir bu statü; aynı zamanda ona yaşamının ve karakterinin belirleyici yanlarını bariz biçimde gösterir. Bu sayede belleği, bir cehennem sakini açısından can sıkıcı ve verimsiz ama daima yaşamının önemli yanlarını açığa vuran, doğru yola sevk edilir. İşte bu ahvalde çıkar ölüler yaşayan Dante'nin karşısına. Her türden dünyevi koşul ve sanatsal temsilleri – özellikle de dramatik, ciddi, çetin meseleler – açısından önem arzeden henüz meçhul geleceğin yarattığı gerilim son bulmuştur. Bu türden bir gerilimi *Komedya*'da yalnızca Dante hisseder. Sahnelenen birçok piyes birleşip büyük bir oyuna dönüşür; bu oyunda tema hem Dante'dir hem insanlıktır; her biri 'exempla'dır, ebedi bahtiyarlığın kazanılması ya da yitirilmesinin örneğidir sırf. Lakin ölülerin halinde, jestlerinde ve sözlerinde ifa-

de bulan, cefa, sefa ve tutkular, var olmaya devam ederler. Tüm piyesler, müthiş bir kesiflikle, bazen de 'Pia de' Tolomei'de (Araf 5, 130) olduğu gibi birkaç mısrayla, Dante'nin huzurunda bir kez daha oynanır. Bu oyunlarda, görünüşte dağınık ve kopuk kopuk, ama buna rağmen bir plan dahilinde Floransa, İtalya ve Dünya tarihi yankısını bulur. Dünyevi yaşamın özellikleri olan gerilim ve gelişme bitmiştir ama tarihin dalgaları yine de öbür dünyaya vurur. Bütün bunlar, kısmen dünyevi geçmişin anımsanması, kısmen dünyevi güncelliğe duyulan ilgi, kısmen de dünyevi geleceğe dair kaygıdır; tüm hallerde zamandışılığın ve ebediliğin kapsamında figural anlamda korunan bir zamansallık şeklindedir. Tüm ölüler ahiretteki durumlarını dünyevi dramlarının hâlâ devam eden zamandışı son perdesi olarak duyumsarlar.

Şiirin ilk kantosunda Dante Vergilius'a der ki: Bana şöhret getiren zarif üslubumu sırf sana borçluyum. Kuşkusuz doğru, üstelik önceki eserlere ve canzonelere oranla en çok da *Komedya* için geçerli bir saptama bu. Ölüler âlemine yapılan gezintinin motifini, sayısız bağımsız motifi, dilsel birçok devinimi Vergilius'a borçludur Dante. Hatta *De Vulgari Eloquentia* adlı incelemesinden sonraki, onu salt lirik ve felsefi yazından büyük destana, dolayısıyla da insanlık tarihinin büyük tasvirine götüren, üslup meselesine bakışındaki dönüşüm de Antik geleneğin büyük isimleri ve özellikle Vergilius sayesinde gerçekleşmiş olsa gerek. Dante, bildiğimiz yazarlar içinde Ozan Vergilius'a doğrudan el atabilen ilk kişiydi. Ortaçağ kuramından ziyade Vergilius'un etkisiyle geliştirmiştir üslup anlayışını ve seçkin olana dair tasavvurunu; 'Provençal'in ve çağdaş İtalyan "suprema constructio" anlayışının dar çerçevesini bu sayede kırabilmiştir. Öte yandan Vergilius'un etkisiyle şekillenen büyük şiirini yazmaya girişti̇ğinde onu asıl derinden etkileyen daha güncel, daha canlı başka bir gelenek olmuştur. Böylece o büyük eser, karma üsluplu, figural bir nitelik kazanmıştır. Daha doğrusu karma üslubu yaratan figural yaklaşımdır. Eser bir komedyaya evrilmiştir, dahası üslup açısından da İsevi nitelik kazanmıştır. Tüm yorumlarımız boyunca bu noktaya ilişkin çok şey söyledik. O yüzden bütün dünyevi süreçlerin – temaların ya da ifadelerin seçiminde estetik bir sınırlama olmaksızın – karma üslupla kayda

geçilmesinin ruhen ve köken itibarıyla İsevi, yüce bir figural kompozisyon olduğu gerçeğine ve bunun nedenine dair başka herhangi bir açıklamaya gerek yok. Bir dolu malzemeyi ve olaylar dizisini, cennetle Yeryüzü'nü birleştiren tek bir evrensel bağlama oturtan şiirin bütünlüğü de buna dahil bu arada: Il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra. Öte yandan Dante, Antik seçkin üslubun kendine has "gravitas"ını duyumsayan ve hayata geçiren, hatta daha üst noktalara taşıyan ilk isimdir. Ne söylerse söylesin, istediği kadar bayağı, grotesk, itici, alaycı olsun, ifadeleri daima seçkin tarzdadır. *Komedya*'nın gerçekçiliği asla İsevi tiyatro gibi maskaralığa kaçıp popüler eğlenceye alet olmaz. Dante'nin ifade düzeyi Ortaçağ'ın ilk dönemlerindeki epik eserlerde tahayyül edilemez; bu tarz, birçok örnekte de görüldüğü gibi Antikçağ'ın büyük isimlerinden feyz almıştır ('*sic*'li klasik deyimden türettiği '*se*'li büyü sözü hoş bir örnektir; en son G. Bonfante, buna değinmiştir, bkz. *Publications of the Mod. Lang. Assoc.*, LVII, 930). Dante öncesi, halk dilinde yazılmış edebi eserler, özellikle de Hıristiyan edebiyatı, üslup meselesinde, son zamanlarda yeterince sözü edilen skolastik retoriğin etkilerine rağmen bütünde hayli naiftir. Dante'de ise üstelik malzemesini halk dilinin canlı mı canlı, hatta kimi zaman en bayağı dağarcığından devşirdiği halde, naiflikten eser yoktur. Ozan, her türden deyişe ifade tarzının derinliğini dayatır. İlahi nizama methiyeler düzerken zaman eklerini ve tümcelerdeki öge dizilişi araçlarını bu ödevin hizmetine koşar; bu araçlar, devasa düşünce kütlelerine ve olaylar arasındaki bağlara hükmederler. Antikçağ'dan sonra edebiyatta benzer bir şey görülmemiştir (Cehennem 2, 13-36, pekçok örnekten biridir). Acaba Dante'nin üslubu, kendisinin de söylediği gibi hâlâ bir 'sermo remissus et humilis' midir? Ayrıca seçkinlik açısından Hıristiyan edebi tarzının nasıl olması gerektiğini de gösterir mi? Soruya evet yanıtı verilebilir belki de. Kilise Babaları da – Augustinus dahi – belagat sanatının bilinçli kullanımını reddetmemişlerdir. Belirleyici olan bu sanatın araçlarının neye ve hangi anlayışa hizmet ettiğidir.

Seçtiğimiz pasajda, üst düzey bir üslupla takdim edilen, iki lanetli ve onların ahirette de tüm gerçekliğiyle korunmuş dünyevi karakterleridir. Farinata her zamanki gibi iri cüsseli ve mağrur-

dur; Cavalcante'nin Yeryüzü'nün ışığına ve oğlu Guido'ya tutkusu azalmamıştır, hatta denebilir ki çaresizlik bu tutkuyu, Yeryüzü'ndekinden daha da hararetli kılmıştır. Takdiri ilahi böyledir ve Hıristiyan geleneğinin figural gerçekçiliğinde vuku bulan budur. Lakin şimdiye dek hiç bu kadar ileri gidildiği olmamış; dünyevi formuyla insan figürünün neredeyse ızdırap verici bir yoğunlukta sergilenmesi için bu boyutlarda sanat ve ifade gücü – hatta Antikçağ'da bile – hiç işin işine girmemiştir. Özellikle insan bütünlüğünün tahrip edilemezliğine dair İsevi öğreti Dante'nin bunu yapabilmesine zemin sunmuştur. Yine özellikle de böylesine masif ve bu ölçüde gerçekçi bir tasvirle, dünyevi varlıkların bağımsızlık eğilimine önayak olmuştur. Öbür dünyanın orta yerinde dünyevi varlıkların ve tutkuların dünyasını yaratmıştır Dante; pratikte bu dünya, çemberini kırar ve özerkleşir. Figür, tamama ermeyi aşar, daha doğrusu tamama erme figürün çok daha etkili biçimde belirginleşmesini sağlar. İnsan Farinata'ya hayranlık duymadan, Cavalcante'nin derdine ortak olmadan edemez. Aslında bizi duygulandıran Tanrı'nın onları lanetlemiş olması değildir; birinin hiç istifini bozmamışlığı, diğerininse yürek parçalayıcı biçimde oğluna ve ışığın tatlılığına dair serzenişleridir. Çektikleri cehennem azabı aynı zamanda bu bütünüyle dünyevi davranışların etkisini artırmaya yarar âdeta. Ama bana kalırsa meseleyi Dante'nin bazı cehennem sakinlerine hayranlığı ya da acımasıyla açıklamak – ki sık yapılmıştır bu – dar bir bakıştır. Bizim kastettiğimiz şey, özü itibarıyla cehennemle, öte yandan Dante'nin sempati ya da hayranlığıyla sınırlı değil. Eserin çoğu yerinde dünyevi figürlerin ve dünyevi yazgının yarattığı etkinin, ebedi ahvalin etkisini geride bıraktığını ya da kendine bağımlı kıldığını görüyoruz. Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini ya da Pietro della Vigna gibi seçkin lanetliler, bence de fena örnekler sayılmazlar doğrusu. Lakin bana öyle geliyor ki sırf bu figürler dayanak alındığında, yanlış bir nokta öne çıkarılmış olur. Çünkü ebedi yazgıyı inayet ve tövbeye tabi kılan bir kurtuluş öğretisi açısından, cehennemde bu tür figürlerin yer alması kaçınılmazdır. Tıpkı arafta namuslu, dürüst paganların olması gibi. Ancak neden ilk olarak Dante'nin bu figürlerin trajikliğini böylesine yoğun duyumsadığını ve olanca

azametiyle dile getirdiğini soracak olursak inceleme alanı genişler. Zira Dante, yakalayabildiği tüm dünyevi şeyleri aynı şevkle işler. Cavalcante boylu poslu değildir; boğazına düşkün Ciacco ya da asabi Filippo Argenti gibi karakterleri de ele alır Dante; her ne kadar bazen acıyıp küçümseyerek, bazen tiksintiyle de olsa. O hallerde dahi dünyevi tutkulara ilişkin tablonun, ahiretteki büsbütün bireysel tamama erme şekliyle, kolektif cezaya galebe çalmasının ve bu ikincinin çoğu kez ilkinin etkisini artırmaya yaradığı gerçeğinin önünde engel değildir bu durum. Hatta araftaki ve cennetteki seçilmişler için de geçerli bu söylediklerimiz. Dante'nin bir canzonesini seslendiren Casella ve dinleyicileri (Araf 2), ölümünü ve bedeninin yazgısını anlatan Buonconte (Araf 5), ustası Vergilius'un önünde diz çöken Statius (Araf 21), Dante'ye olan sempatisini hoşlukla dile getiren genç Macar Kralı Carlo Martello d'Anjou (Cennet 8), Dante'nin mağrur atası, içi dışı Floransa tarihi, eski toprak Cacciaguida (Cennet 15-17), hatta Havari Petrus (Cennet 27) ve daha niceleri; dünyevi ve tarihi yaşamdan oluşan bir âlemi, dünyevi edimleri, çabaları, duygu ve tutkuları, dünyevi arenanın hiçbir zaman sunamayacağı bollukta ve yoğunlukta sererler önümüze. Kuşkusuz hepsi sıkı sıkıya ilahi nizama entegredir ve yine kuşkusuz Hıristiyanlığın önde gelen ozanlarından birinin, insanlığı ahirette dünyevi halleriyle, bu figürü tamama ermişliğiyle muhafaza edip elinden geldiğince yetkinleştirmeye hakkı vardır. Lakin Dante'nin muhteşem sanatı işi öyle bir noktaya vardırır ki yarattığı etki düpedüz dünyevileşir; tamama ermeyi resmedişi dinleyiciyi fazlasıyla sarsar. Öbür dünya insanoğlunun ve tutkularının sahnesi olur çıkar. Kutsal Kitap anlatısınca doğrudan verili olanın dışına ya hiç çıkmamış ya da ürkek adımlar atmış; salt Kutsal Kitap hadiselerine hayat vermek amacıyla gerçekliği ve bireyi tasvire yönelmiş eski figüratif sanatı, dini piyesleri, dini heykelleri düşünelim bir. Sonra bir de tüm tarihsel yaşamı ve o kapsamda aslen, önüne çıkan her insanı figural çerçevede capcanlı kılan Dante'ye bakalım! Bu tam da Yahudi-Hıristiyan tarih yorumunun ezelden beri talep ettiği şeydi. Bu gelenek evrensel geçerlilik iddiasındaydı. Fakat Dante'nin yorumuna kattığı rengârenk yaşamın tezahürleri tüm yorumdan bağımsız olarak da dinleyicinin gön-

lünü fethederler. Cavalcante'nin 'non fiere li occhi suoi il dolce lome?' şeklindeki feryadını ya da Pia de' Tolomei'nin Dante'den Yeryüzü'nde onu yâd etmesini ricadan önce şirince, yumuşakça, mest eden bir kadınsılıkla söylediği sözleri (e riposato de la lunga via, Araf 5, 131) okuyanların duygusal dalgalanmaları, insanların tamama erdikleri ilahi nizama değil bizzat onlara yöneliktir. Bu insanların ilahi nizamdaki ebedi konumları, yalnızca bilincimizde bir sahne – mutlaklığı, ilahi nizamda tüm kudretiyle korunmuş insanlığın yarattığı etkiyi daha da artıran bir sahne – olarak kavranabilir. Yaşamla yüz yüze gelinir, diğer her şeye galebe çalar bu. Gerek geniş bir yelpazeye yayılacak gerek duyguların köklerine dek uzanacak şekilde kavranır insan; davranışları ve tutkuları aydınlanır; bu aydınlanış o karakterlere çekincesiz ve hararetli bir yakınlık duymamızı, hatta renkliliklerine ve heybetlerine hayran olmamızı sağlar. İşte insana duyulan bu dolaysız ve hayranlık dolu yakınlıkta, insanın ilahi nizama dayanan bütünselliğinin, tarihselliğinin ve bireyselliğinin yok edilemezliği, ilahi nizama ters düşer; onu kendine tabi kılar ve perdeler. İnsanın sureti, Tanrı'nın suretinin önüne geçer. Dante'nin yapıtı, insanın İsevi-figural varoluş biçimini gerçekleştirmiş öte yandan bu süreçte bu biçimi tahrip etmiştir. Muazzam çerçeve, kapsadığı sahnelerin baskınlığı karşısında dağılır. Geç Ortaçağ'daki dini piyeslerin parodiye varan gerçekçiliğinin yol açtığı kaba karmaşa, olan bitene figural-İsevi yaklaşımın istikrarı açısından, Dante gibi bir ozanın – insanların kendilerini görüp teşhis ettiği – seçkin üslubu kadar tehdit oluşturamaz. Bu tamama erişte figürler bağımsızlaşır, öyle ki cehennemde bile heybetli ruhlar vardır; arafta ise bazı ruhlar fani işi bir şiirin tatlılığına kapılıp bir anlığına anınma sürecini unutabilmektedir. Antik edebiyattakiyle kıyaslanınca, insan varlığı, ahiretteki kendini gerçekleştirmenin özel koşulları altında daha güçlü, daha somut, daha özgün biçimde ortaya çıkar. Çünkü tüm geçmiş yaşamı – gerek objektif açıdan gerek bellekte – işin içine katan kendini gerçekleştirme edimine, kişisel tarihin seyri, özgün bir yaşamöyküsü de dahildir hep. Bu seyrin sonuçları tamamlanmış olarak sunulmuştur gerçi, yine de evreleri çoğu durumda ayrıntılı olarak betimlenir, hiçbir zaman bütünüyle karanlıkta kalmazlar.

Antik edebiyatın tasvirleriyle karşılaştırıldığında, ebedi varoluşta, insanların iç dünyalarının olgunlaşma süreçlerini algılayışımız daha üst boyutlardadır.

IX

PEDER ALBERTO

Boccaccio, *Decameron*'daki ünlü öykülerinden birinde (4, 2), kötü alışkanlıklarla ve dolandırıcılıklarla dolu yaşamı yüzünden memleketi Imola'da adı kötüye çıkınca, çareyi başka yere göç etmekte bulan bir adamı anlatır. Venedik'e yerleşen öykünün kahramanı, Fransisken tarikatına girer, rahipliğe kadar yükselir, adını Peder Alberto olarak değiştirir; dikkat çekici kefaret yöntemleriyle, sofuluğuyla, vaazlarıyla gönülleri kazanır, dinibütün ve güvenilir biri olarak tanınır. Günün birinde, sık sık iş seyahatlerine çıkan bir tacirin karısı olan, günah çıkarmaya gelmiş tafracı ve budala bir kadına, meleklerden Cebrail'in onun güzelliğine vurulduğunu, geceleri kendisini ziyaret etmek istediğini söyler. Cebrail kendisidir elbette ve evine gittiği kadınla hoş saatler geçirir. Bu böyle sürüp gider, ta ki kötü bir sürpriz işin seyrini değiştirene dek. Şöyle ki:

Pure avenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua inanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sapiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè mama, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fè di Dio, Madonna, se l'agnolo Gabriello è il vostro intendimento,

e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per le piaghe di Dio egli fa meglio che mio marido; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, sè egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti ed ad altre donne; e quelle a quell'altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne vanne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, ed egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buon uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buon uomo mosso a pietà, convenendogli andare a fare sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.

Derken bir gün Madonna Lisetta'yla bir ahbabı güzellik hakkında tartışırlarken ve karşılıklı kendi güzelliklerini öne çıkarma yarışındalarken, avanak teyzemiz tutup şunları söyler: Bir bilseniz güzelliğimle kimi cezbettiğimi, başka kadınların adını ağzınıza

bile almazdınız. Ahbabı meraklanmış, bu arada Lisetta'yı iyi tanıdığı için de demiş ki: Madonna, doğru söylüyor olabilirsiniz ama hayranınızın kim olduğunu bilmedikten sonra ne diye inanayım ki sözlerinize? Bunun üzerine beriki olanca ahmaklığıyla: Kendisi kimseye söylemememi tembih etti aslında ama, sevgilim Cebrail. Beni kendinden daha çok seviyor, çünkü dediğine göre dünyanın en güzel kadınıymışım. Ahbabı ağız dolusu gülmemek için zor tutmuş kendini, amacı Lisetta'yı daha fazla konuşturmakmış. Vallahi Madonna, Cebrail sevgilinizse ve öyle söylüyorsa doğrudur herhalde. Yalnız meleklerin bu işlerle uğraşacağı hiç aklıma gelmezdi, demiş. Madonna'mızın yanıtı: Tamamen yanılıyorsunuz dostum, Tanrı sizi inandırsın, kocamdan daha iyi yapıyor bu işi, üstelik yukarıda da boş durmuyorlarmış, söylediğine bakılırsa göktekilerden daha güzel olduğum için bana âşık olmuş, sık sık ziyaretime geliyor o yüzden. Yaa işte böyle. Madonna Lisetta'nın yanından ayrılan ahbabı, soluğu hikâyeyi anlatabileceği bir yerde almış. Derken bir eğlencede bir sürü kadını bir arada bulunca havadisi en ince ayrıntısına dek aktarmış. Kadınlar duyduklarını kocalarına ve başka kadınlara anlatmışlar, onlar başkalarına ve böylece iki güne kalmadan tüm Venedik olanlardan haberdar olmuş. Tabii durumu öğrenen Lisetta'nın kayınbiraderleri ona hiçbir şey söylemeden bu işin peşine düşmeye, meleğin izini sürmeye karar vermişler. Bakalım melek uçabiliyor muymuş. Her gece pusuya yatar olmuşlar. Bu arada söylenti Peder Alberto'nun da kulağına gitmiş haliyle, o yüzden de bir gece kadına gidip ağzının payını vermeye niyetlenmiş. Üstündekileri henüz çıkarmışken, onun gelişini izlemiş olan kayınbiraderler odanın kapısında bitmişler. Durumu fark eden Peder Alberto başka çaresi kalmadığını anlayınca büyük kanala bakan pencerelerden birini açıp suya atlamış. Atladığı yer derinmiş, hiçbir yerine bir şey olmamış, iyi yüzücüymüş, karşı kıyıya ulaşmış, kapısı açık bir eve dalmış, içeride karşısına çıkan kişiden Tanrı aşkına hayatını kurtarmasını rica etmiş. Bu saatte böyle çıplak dolaşmasına da bir kılıf bulmuş. Halim selim evsahibi buna acımış, dışarıda bir işi olduğu ve gitmesi gerektiği için de Alberto'yu kendi yatağına yatırmış, dönene dek bir yere ayrılmamasını tembihlemiş ve kapıyı üstüne kilitleyip işini halletmeye gitmiş. Kayınbiraderler Lisetta'nın odasına girdiklerinde Cebrail'in uçup gittiğini, kanatlarını geri-

de bıraktığını görmüşler. Oyuna geldiklerini anlayınca, kadına açmışlar ağızlarını yummuşlar gözlerini, onu perişanlığıyla baş başa bırakıp, bu arada meleğin aksesuvarını da yanlarına alarak evlerinin yolunu tutmuşlar. (Kısmen A. Wesselski'nin çevirisinden yararlanılmıştır.)

Demin de dediğimiz gibi hikâyenin sonu Peder Alberto açısından pek iç açıcı değil. Rialto'da, Madonna Lisetta'nın evine geceleri neyin teşrif ettiğini duyan evsahibi, ağırladığı kişinin kim olduğunu hemen anlar. Peder Alberto'dan şantajla yüklü miktarda para sızdırır; üstelik onu yine de ele verir, hem de öylesine iğrenç bir biçimde ki peder bir skandalın göbeğinde bulur kendini. Durumun ahlaki ve fiili sonuçlarının altından kalkamaz. İnsanın neredeyse acıyası geliyor. Özellikle de Boccaccio'nun Peder Alberto'dan pek de aşağı kalmayan başka din adamlarının karıştığı benzer erotik muziplikleri konu ettiği diğer bazı öyküleri nasıl keyifle ve tutkuyla anlattığı düşünülürse (örneğin 3, 4 sevgilisinin kocasını gülünç bir kefarete ikna eden ve böylece onu geceleri evinden uzaklaştıran Keşiş Don Felice'nin ya da 3, 8 kocayı bir süreliğine arafa sevk edip üstüne bir de orada kefaret ödettiren bir başrahibin öyküsü).

Buraya aldığım pasaj, öyküdeki krizi başlatıyor. Madonna Lisetta'nın ahbabıyla sohbetinden ve sohbetin yol açtığı sonuçlardan oluşuyor. Tuhaf söylentinin kente yayılması; meseleyi duyan hısımların meleği yakalamaya karar verişleri; gece olup bitenler, pederin korkusuzca kanala atlayıp o anki tehlikeyi savuşturması. İki kadın arasındaki sohbet, psikolojik açıdan da üslup açısından da olağanüstü hoşlukta düzenlenmiş çok canlı bir gündelik yaşam kesiti. Gerek kurnazca bir nezaketle kahkahasını zaptederek, söylenene biraz kuşkulu yaklaşan ve Lisetta'nın ağzından laf almaya çalışan ahbap gerek böbürlenme düşkünlüğüyle doğuştan avanaklığının da ötesine geçerek zokayı yutan hanımefendi bütünüyle sahici ve doğal bir görünüm sunarlar. Yine de Boccaccio'nun kullandığı stilistik araçları salt popüler olanlarla sınırlı kalmaz. Örnek aldığı Antikçağ yazarlarının ve Ortaçağ'ın retorik kurallarının biçimlendirdiği anlatı sanatıyla tüm maharetlerini – birçok

vakıanın özetlenerek bir periyoda dönüştürülüşü, önemli olanı vurgulama amaçlı sözdizimi değişiklikleri ve kesişmeleri, olayların seyrinde hızlanan ve yavaşlayan tempo, yaratılan ritmik ve melodik etki – ortaya koyar. Giriş tümcesi bile zengin bir periyottur; biri başta biri sondaki ve aralarında ferah bir mesafe bulunan iki ulaç essendo ve quistionando; tıpkı, ritmik açıdan çok benzer şekilde oluşturulmuş iki kadanstan birincisinin sonundaki 'la sua'nın sentaktik vurgulanışı gibi – ikincinin kapanışı 'ogni altra' iledir – iyi ölçülüp biçilmiştir. Çene çalmaya gelince muhterem Lisetta kendine duyduğu hayranlıkla neredeyse şakımaya başlar: se voi sapeste a cui la mia bellezza piace... kısa, aşağı yukarı hece sayısı eşit, cursus velox denen şeyin hâkimiyetindeki bileşenleriyle ikinci söz alışındaki ifadeler daha da güzeldir. İçlerinde en güzeli olan 'ma l'intendiménto mio / è l'ágnolo Gabriéllo' ahbabın yanıtında yankılanır: Se l'ágnolo Gabriéllo / è vóstro intendiménto. Bu ikinci konuşmada ilk önce amiyane ifadeler boy gösterir. Yerel olmaktan ziyade toplumsal 'intendimento'nun, bu anlamıyla (örneğin desiderium – *Libro de buen amor*'da "entendedera", Almancası "aşkım") seçkin bir dile ait olması zor. Yine nel mondo o in maremma şeklindeki (keza hoş bir ses uyumu sergileyen) deyim de öyle. Lisetta havaya girdikçe halk ağzına, hatta şiveye çalan formlar sıklaşır: Melek Cebrail'in erotik performansına methiyeyi per le piaghe di Dio şeklindeki yeminle pekiştiren nefis tümcedeki Venedik'e özgü marido ve yine Venedik şivesiyle söylenen final efekti mo vedi vu ki bu ifadenin amiyane tarzda güç gösterisi, Lisetta biraz öncesinde yeniden tatlı tatlı şarkı söylediği için – ...ma perciochè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me... – daha da komik bir izlenim uyandırır. İzleyen iki periyot, dedikodunun kente yayılışını iki etapta özetler. İlki 'la comare'den 'brigata di donne'ye dek uzanır; ikincisi 'queste donne'den 'Vinegia'ya; ya da daha doğrusu, ilki 'partita'dan 'racconto'ya, ikincisi 'dissero'dan 'fu tutta ripiena'ya dek. Her iki etap kendi içinde hareketlidir. Birinci etaptaki hareketlilik, ahbabın hadiseyi anlatmak için sabırsızlanmasıyla gerçekleşir; bu sabırsızlığın aciliyeti ve sonundaki dinginleşme fiillerin uygun devinimiyle (partita... le parve mille anni che ella

fosse ... dove potesse ... e ragunatasi ... ordinatamente raccontò) enfes biçimde belirginleşir. İkincideki hareketlilikse yayılma alanının kademeli, parataktik ifade edilmiş genişlemesiyle sağlanır. Bu noktadan itibaren öykü hızlanır ve dramatikleşir. Hemen bir sonraki tümce söylentinin yakınların kulağına gittiği andan, onların geceleri pusuya yatmasına dek uzanır; buna rağmen kısmen nesnel kısmen psikolojik betimlemeler içeren bazı ayrıntılar da dile getirilir. Ama bu tümce sonraki iki tümceye oranla boş ve dingin gibidir henüz. O iki tümcede gece Lisetta'nın evinde Peder Alberto'nun gözünü kırpmadan suya atlamasına dek olup bitenler – birlikte tek bir devinim oluşturan – iki periyotta cereyan eder. Hipotaktik formların birbirine geçmesiyle olur bu da. En önemli rolü oynayanlarsa Boccaccio'nun fazlasıyla tercih ettiği ortaçlı tümce kuruluşlarıdır. İlk tümce, temel yüklemi avenne ve buna ait özne tümcesi che... venne... ile yavaşçadır önce; ama hemen ardından gelen ilgi tümcesi 'il quale' ile yani ikinci dereceden bir yan tümce ile kıyamet kopar: ...andatovi, appena spogliato s'era che i cognati ... furono all'uscio. Bunu bir yüklem fırtınası izler: ...sentendo, e avvisato, levatosi, non avendo, aperse, e si gittò. Sıkışık tümce kesitlerinin kısalığı nedeniyle dahi gereğinden fazla bir hız ve dramatik bir acelecilik duygusu uyanır. İşte tam da bu yüzden, kullanılan üslup formunun seçkin Antikçağ kökenine rağmen kesinlikle yazı dili hissi vermeyen, sözlü anlatım tonundan çıkamayan bir akış asıldır. Üstelik fiillerin yeri, dolayısıyla da aralarındaki dingin bölümlerin uzunluğu ve temposu ustalıklı ve spontane biçimde sürekli değişir. Sentendo ve avvisato bitişiktir, keza levatoi ve non avendo da öyle; derken aperse gelir, tümceyi bitiren si gittò ise pencereye ilişkin ilgi tümcesinden sonradır. Bu arada Boccaccio'nun ortalıkta dolaşan söylentiye dair bir şeyleri neden Peder'e duyurduğunu da anlamış değilim. Böylesine uyanık bir adam, tehlikenin az çok farkındaysa sırf Lisetta'yı suçlamak için riske girmez. Hiçbir şeyden haberdar olmaması bana çok daha doğal gelirdi. Çabuk ve cesurca bir kaçış için daha öncesinde duyulan şüpheden kaynaklanan özel bir neden gerekmiyor. Yoksa Boccaccio'nun bunu belirtmesinin başka bir nedeni mi vardı? Ben öyle bir neden göremiyorum. Aziz peder kanalda yüzerken öykü

bir anlığına dinginleşir, gevşer, yavaşlar. Temel yüklemler, betimleyen hikâye kipinde ve parataktik düzende çıkar karşımıza. Ama karşı kıyıya çıkar çıkmaz fiillerin itiş kakışı yeniden başlar. Özellikle de yabancı eve daldığında: Prestamente se n'entrò pregando ... che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè ... fosse. Fiiller arasındaki mesafeler de daha kısa ya da sıkışıklık daha fazladır; quivi a quella ora e ignudo aşırı konsantre ve acelecidir. Ardından bir durulma gözlenir. İzleyen tümceler somut verilerle, dolayısıyla ortaçlı hipotakslarla tıka basa doludur gerçi ama hâkimiyet aheste ve muntazam ilerleyen, "ve" ile bağlı temel tümcelerdedir: Mise, et dissegli, e andò; 'entati ... trovarono che ... se n'era volato' hâlâ epey dramatiktir; parataktik sıralamada yavaşça gevşeyen kısımsa 'dissero, e ultimamente lasciarono stare, e tornarsi'dir.

Bu türden ustalıklara eski anlatılarda pek rastlanmaz. Çoğu, Boccaccio'dan yaklaşık yüz yıl önce yazılmış Eski Fransızca komik manzumelerden rasgele birine bakalım örneğin. *Du prestre qui ot mere a force* fablından bir pasaj seçtim (Berlin el yazmalarından Hamilton 257, G. Rohlfs derlemesi esas alınmıştır, *Sechs altfranzösiche Fablels* [*Altı Eski Fransızca Fabl*], Halle, 1925, s. 12) Anlatılan, kötü kalpli, çirkin ve cimri bir annesi olan bir rahibin öyküsüdür. Rahip, annesini evine sokmazken, sevgilisini, özellikle de elbiseler armağan ederek, hayli şımartır. Huysuz ihtiyar bundan şikâyetçidir, rahip şöyle karşılık verir:

"Tesiez", dist il, "vos estes sote;
De quoi me menez vos dangier,
Se du pein avez a mengier,
De mon potage et de mes pois;
Encor est ce desor mon pois,
Car vos m'avez dit mainte honte."
La vieille dit: "Rien ne vos monte
Que ie vodre d'ore en avant
Que vos me teigniez par covent
A grant honor com vostre mere."
Li prestre a dit: "Par seint pere,"

James du mien ne mengera,
Or face au pis qu'ele porra
Ou au mieus tant com il li loist!"
"Si ferai, mes que bien vos poist",
Fet cele, "car ie m'en irai
A l'evesque et li conterai
Vostre errement et vostre vie,
Com vostre meschine est servie.
A mengier a ases et robes,
Et moi volez pestre de lobes;
De vostre avoir n'ai bien ne part."
A cest mot la vieille s'en part
Tote dolente et tot irée.
Droit a l'evesque en est allée.
A li s'en vient et si se claime
De son fiuz qui noient ne l'aime,
Ne plus que il feroit un chien,
Ne li veut il fere nul bien.
"De tot en tot tient sa meschine
Qu'il eime plus que sa cosine;
Cele a des robes a plenté."
Quant la vieille ot tot conté
A l'evesque ce que li pot,
Il li respont a un seul mot,
A tant ne li vot plus respondre,
Que il fera son fiz semondre,
Qu'il vieigne a court le jour nommé.
La vieille l'en a encliné,
Si s'en part sanz autre response.
Et l'evesque fist sa semonse
A son fil que il vieigne a court
Il le voudra tenir si court
S'il ne fet reson a sa mere.
Je criem trop que il le compere.
Quant le termes et le jor vint,
Que li evesques ses plet tint,

Mout i ot clers et autres genz,
Des proverres plus de deus cens.
La vieille ne s'est pas tue,
Droit a l'evesque en est venue
Si li reconte sa besoigne.
Levesque dit qu'el ne s'esloigne,
Car tantost com ses fiz vendra,
Sache bien qu'il le soupendra
Et toudra tot son benefice...

Sessiz olun, aklınızı yitirdiniz herhalde! Yiyecek ekmeğiniz var, çorbama ve bezelyeme ortak oluyorsunuz, ne diye yakınıyorsunuz daha? Üstelik bunları da gönüllü verdiğim söylenemez, çünkü hakkımda hep ileri geri konuşuyorsunuz. – Size hiçbir yararı yok bunların, der yaşlı kadın. Şu andan itibaren beni anne yerine koyup saygıda kusur etmemenizi istiyorum. – Bunun üzerine rahip şunları söylemiş: Yüce Tanrı aşkına, bu kadın benim yemeğimden sebeplenemez artık. Elinden geleni ardına koymasın, umrumda değil. Yahut istediği kadar lütufta bulunsun. Anne ise, merak etme aynen öyle yapacağım, bunları söylediğine pişman edeceğim seni, piskoposa gidip ne kadar derbeder bir hayat sürdüğünüzü, sevgilinizin keyfinin nasıl yerinde olduğunu anlatacağım; onun yediği önünde yemediği arkasında, oysa beni boş laflarla başınızdan savıyorsunuz; refahınızdan zırnık koklatmıyorsunuz bana, deyip, burnundan soluyarak çekip gitmiş. Doğrudan piskoposun yolunu tutmuş, huzuruna çıkmış, oğlundan şikâyetçi olmuş. Köpek muamelesi görmektedir, insafsız oğlun annesine hiç iyiliği dokunmamaktadır. Varsa yoksa sevgilisi. Akrabalarından fazla seviyordur onu, bir sürü elbisesi vardır sevgilinin. – Yaşlı kadın dili döndüğünce piskoposa bunları anlatmış, onun yanıtıysa kısa olmuş (şimdilik daha fazla şey söylemek istememiş), oğlunu çağıracağını, belli bir günde gelip huzuruna çıkmasını isteyeceğini belirtmiş. Anne, minnetle eğilmiş ve hiçbir şey söylemeden ayrılmış oradan. Piskopos oğulu davet etmiş, makamına gelmesini buyurmuş. Annesine adil davranmazsa bunun sonuçsuz kalmayacağını iletmiş, söyleyin demiş, aksi takdirde bu kendisine pahalıya patlar. Kararlaştırılan gün gelip çattığında ve piskopos meseleyi görüşmeye başladığında

huzurda birçok din adamı, başka kimseler ve iki yüzden fazla rahip varmış. Anne de boş durmamış, piskoposa yanaşıp derdini yeni baştan anlatmaya koyulmuş. Piskopos yaşlı kadına, uzaklaşmamasını, birazdan oğlunun geleceğini, onu azledeceğini ve tüm arpalıklarını elinden alacağını söylemiş...

Yaşlı kadın 'soupendra' sözünü yanlış anlar, oğlunun asılacağını sanır. Onu şikâyet ettiği için pişman olur. Korkuya kapılarak, içeri girenlerden gözüne ilk kestirdiği rahibin oğlu olduğunu söyler. Hiçbir şeyden haberi olmayan adam, piskopos tarafından azarlanırken tek kelime edemez. Piskopos, rahibe, annesini hemen yanına almasını ve bundan böyle ona adaba uygun olarak iyi davranmasını buyurur; bir daha şikâyet gelirse vay halinedir artık. Şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemeyen rahip yaşlı kadını terkisine alır gider. Yolda kadının gerçek oğluna rastlarlar, ona başından geçenleri anlatır, bu arada anne, oğluna durumun anlaşılmaması için kaş göz eder. Rahip sözünü tamamlarken kendisini bu hiç hesapta olmayan yükten kurtaracak kişiye kırk livre vereceğini belirtir. Oğul, tamam der, anlaştık, parayı verin, ben yaşlı kadını alayım sizden. Mesele hallolur böylece.

Anlatının buraya aldığımız pasajı da gerçekçi bir konuşmayla, gündelik yaşamdan bir kesitle, anne ve oğul arasındaki kavgayla başlar. Burada da konuşma hararetli biçimde şiddetlenir; tıpkı ilk pasajımızdaki ahbabın, kurnazca bir nezaketle yönelttiği itirazlarla Lisetta'yı gevezeliğe ve baklayı ağzından çıkarmaya sevk edişi gibi, yaşlı kadın da oğluyla ağız dalaşına girip onun öfkelenmesine ve annesinin karnını doyurmaktan vazgeçeceği tehdidini savurmasına yol açar, bunun üzerine kendisinin de kafasının tası atar ve piskoposa koşar. Her ne kadar anlatının nerenin şivesiyle yazıldığını belirlemek kolay değilse de (Rohlfs'un tahmini İle-de-France bölgesi) konuşma tarzı, Boccaccio'nun eserine oranla yapaylıktan daha uzak bir halk ağzıyladır. Baştan sona halkın – buna alt ruhban sınıfı da dahil – yeğlediği konuşma dili kullanılmıştır: Genellikle parataktiktir, canlı sorular ve ünlemler boldur, popüler deyişlerden geçilmez, ayrıca fazlasıyla düzdür. Anlatıcının üslubu da karakterlerinkinden pek farklı değildir, kendi de aynı basit,

canlı, duyumsal tonda, hepten vasat araçlarla ve en banal sözlerle resmeder durumu. Biçimlendirmede başvurduğu tek üslup aracı, ikişer dizeli, uyaklı, sekiz heceli formdur. Basit ve kısa tümceler kurmada kolaylık sağlayan bu form, sonraki dönemlerin – Ariosto ve La Fontaine'inkiler gibi – manzum öykü türlerinin ritmik çeşitliliğinden bihaberdir henüz. Bu şekliyle, diyaloğu izleyen anlatı epey acemice düzenlenmiştir; her ne kadar tazeliğiyle iç açıcıysa da; parataktik sıralamayla, açıklık getirmeksizin, karmaşayı gidermeksizin, ikincil şeyleri şöyle ya da böyle özetlemeksizin, temposu hiç değişmeksizin öykü akmaya, daha doğrusu tökezlemeye diyelim, devam eder. Nükteyi geciktirerek dile getirmek için yaşlı kadının piskoposun huzuruna çıktığı sahnenin tekrarlanması gerekir. Piskopossa fikrini üç kez beyan etmek zorundadır. Kuşkusuz böylelikle, aslen bir sürü ayrıntıyla ve uyak zorluklarını aşmak için devreye sokulan dolgu mısralarla anlatı hoş ve ferah bir genişliğe kavuşur. Ne var ki kompozisyon hamdır; tamamen avama hitap eden bir yapı sergiler; anlatıcının da sözünü ettiği ve elbette sözcülüğünü yaptığı kitleden biri olması anlamında söylüyorum. Ufku, toplumsal ve ahlaki açıdan, yarattığı karakterlerden ya da öyküsüyle güldürmek istediği dinleyicilerden daha geniş değildir. Anlatıcı, anlatı ve dinleyiciler aynı dünyaya, cahil, estetik ve ahlaki açıdan zevksiz küçük insanların dünyasına aittirler. Canlı, somut, lakin kıyaslarsak yontulmamış, nüanslardan yoksun tiplemelerin ve davranış tarzlarının açıklaması da burada yatar. Bu karakterler, o dönemde herkesin bildiği, avamdan bireylerdi. Dünya zevklerine açık, görgüsüz bir rahip ve aksi bir yaşlı kadın. Yan karakterlerin herhangi bir kişisel özelliği belirtilmez, yalnızca duruma göre davranışları resmedilir.

Buna karşın Peder Alberto'nun, kötü niyetli ve muzip açıkgözlüğünü de açıklayan ön hikâyesi anlatılır. Madonna Lisetta'nın bönlüğü ve cazibesine dair ahmakça kibre kapılması bu bileşimiyle istisnai bir örnek. Yan karakterlerde de durum farklı değil. Ahbabın ya da Peder Alberto'nun sığındığı 'buono uomo'nun üstünkörü değinilen ama açıkça teşhis edilebilen bir yaşamları ve mizaçları vardır. Hatta şu haşin nükteyle, Madonna Lisetta'nın hısımlarının kimler olduğuna ve ruh hallerine dair hayli keskin

bir tanımlama aktarılır: Si posero in cuore di trovare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare. En son sözler, son dönemde 'serbest dolaylı söylem' diye anılan tarza çok yakın. Bütün bunların yanı sıra tüm olayın geçtiği yer 'fablel'e oranla çok daha net tanımlanmıştır. 'Fablel'lerin mekânı, Fransa kırsalında herhangi bir yer olabilir. Öykülerdeki – nereye ait olduğu tam belirlenebilecek bile olsa – şivelerin tuhaflığı, tesadüfi ve önemsizdir denebilir. Boccaccio'nun anlatısı tamamen Venedik'e özgüdür. Bu arada akla Fransız 'fablel'inin çoğunlukla belli bir köylü çevresine ve kentlerin küçük insanlarına mahsusluğu geliyor; aradaki yerel farklılıklar, tabii ayırt edilebilirse, söz konusu eserin doğduğu yerin ne şekilde belirlenmiş olduğuna bağlıdır. Boccaccio'nun şahsındaysa, hikâyeleri için Venedik'in yanı sıra başka mekânları da kullanan bir yazarla karşı karşıyayız; örneğin Andreuccio da Perugia'da (2, 5) Napoli; Sabaetto'da (8, 10) Palermo; bir dizi komik öyküde Floransa ve çevresidir mekân. Aynı şey toplumsal çevreler için de geçerlidir. Boccaccio, çağının tüm toplumsal tabakalarını, meslekleri, zümreleri dikkatle gözlemler ve en somut biçimiyle betimler. 'Fablel' sanatıyla Boccaccio'nun öyküleri arasındaki mesafe sadece üslupla sınırlı kalmaz. Tiplemelerin, yerel ve toplumsal mekânların özgünlüğü de daha bir keskin ve daha geniş kapsamdadır. Temalarına yukarıdan bakan ve sadece lüzumlu gördüğü ölçüde onlarla bütünleşen bir insanın bilinçli sanat anlayışı, anlatımındaki kurguyu onun iradesine göre biçimlendirir.

Boccaccio'nun yaşadığı dönem öncesindeki İtalyan öykülerine değinecek olursak daha ziyade ahlakçı ya da esprili anekdot özelliği taşırlar. Hikâyelerde gerek dilsel araçlar gerek bakış açılarının ve tasavvurların yörüngesi, karakterlerin ve mekânların özgün tasvirini mümkün kılamayacak kadar dardır. İfadede çoğu kez belli bir kırılgan zarafet gözlenir ama algısal etkileri 'fablel'lerin çok gerisinde kalır. Bir örnek verelim:

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domistichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la

ne pagherei bene! (*Novellino*'dan, ed. Letterio di Francia, Torino, 1930. 87. Novella, s. 146.)

Adamın biri papaza günah çıkarmaya gitmiş; diğer şeyleri anlatırken şundan da söz etmiş: Bir yengem var, ağabeyim hep seyahatte olduğundan, eve vardığımda yanıma sokuluyor ve kucağıma oturuyor. Ne yapmam gerekir sizce? Papazın yanıtı: Aynı şeyleri bana yapsın da görsün bakalım neler oluyor!

Bu kısa öyküde üzerinde durulması gereken, papazın verdiği komik, çifte anlamlı yanıttır. Geri kalanlar sadece hazırlıktan ibarettir, cılız parataksslarla, her tür duyusal tahayyülden uzak, düz bir çizgide aktarılırlar. *Novellino*'daki birçok öykü benzer şekilde kısa anekdotlardır; nükteli bir beyanı tema ederler. O yüzden kitabın altbaşlıklarından biri 'Libro di Novelle e di bel parlar gentile'dir. Uzun bölümler de içerir; bunlar genellikle öykü olmaktan çok ahlaki, didaktik anlatılardır. Üslup hiç değişmez; parataktik açıdan tatsız tuzsuzdur, olaylar ipe dizilmiş gibidir, duyusal genişlik yoktur, karakterler yaşam alanı bulamaz. *Novellino*'daki yadsınamayacak sanat zekâsı aslen, halihazırda anlatılan vakanın başlıca verilerini kısa ve sarih şekilde ifade etmeye odaklanır. Ortaçağ'ın, Latincedeki, ahlaki mesajlar veren örnekler derlemesi 'exempla'yı model alır. Ama düzenlemesi, zarafeti ve ifadelerin tazeliğiyle bu derlemeyi aşar. Duyusal tahayyülle ise hiç ilgilenmez. Ondaki ve çağdaşı yapıtlardaki bu sınırlılık, yaşadıkları dönemin dilsel ve zihinsel ahvalinden kaynaklanıyordu elbette. İtalyan halk dili henüz fakir ve hantaldı, görüş ve yargıların ufku dar ve bastırılmıştı; olgulara rahatça hükmetmek, türlü fenomenleri algısal açıdan şekillendirmek mümkün değildi. Algısal sanatsal yaratının tüm gücü, bir nükteye – örneğimizde papazın yanıtına – odaklanmıştı. Tek bir örneği, eserlerini Latince kaleme almış hayli yetenekli Fransisken yazar-kronikçi Salimbene de Adam'ı temel alıp bir çıkarımda bulunmakta sakınca yoksa; XIII. Yüzyıl sonunda, Latince, Salimbene'nin yaptığı gibi İtalyan argosuyla bezendiğinde estetik açıdan yazı dili İtalyancasından çok daha güçlü ürünler vermiştir denebilir. Salimbene'nin kronikleri

anekdotlarla doludur. Bunlardan birini, pek çok kişi gibi benim de defalarca atıf yaptığım anekdotu aktarmak isterim. Detasalve adlı bir Fransisken'in öyküsü bu ve şundan söz eder:

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes : Benedicatur ipse, quia de nostris est! – Aliqui dixerunt quod alius FLorentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum (Chronica, ad annum 1233; Monumenta Germaniae historica, Scriptores 32, 79.)

Floransa'da bir gün gezintiye çıktığında buz tutmuş zemine basıp kayarak yere kapaklanır. Bunu gören muzip Floransalılar kendilerini tutamayıp gülmeye başlar. İçlerinden biri, 'Aziz peder altınıza bir şey sermemi ister misiniz?' diye takılır. Rahip cevabı yapıştırır: 'Evet, karınız fena olmazdı.' Bu karşılığı duyan Floransalılar gücenmek bir yana pederi methedip, 'Hay sen çok yaşa e mi, bu tam bizim kafadan biri!' derler. – Bu esprinin başka bir Floransalıya, 'Kardeşler' tarikatından Peder Paulus Millemusce'ye ait olduğu da iddia edilir.

Burada da esprili bir yanıt, bir tür 'bel parlare' söz konusu. Ama sahne aynı zamanda bir gerçekliği yansıtır: Bir kış manzarası, kayıp düşmüş rahip, başına toplanmış, dalga geçen Floransalılar. Tiplemeler çok daha canlıdır; asıl nüktenin (interrogantis uxorem) yanı sıra başka espriler ve argo sözler de (utrum plus vellet habere sub se; benedicatur ipse quia de nostris est; frater Paulus Mille-musce; daha önce trufatores) vardır. Bunlar, üzerlerindeki saydam Latince kostümü nedeniyle iki kat komik ve patavatsızdırlar. Estetik bakış açısı ve ifadelerin serbestliği burada *Novellino*'dan çok daha ileridedir.

Lakin eski devirlerden seçeceğimiz örneklerden hiçbiri – Fab-

liaux'deki köylülere özgü kaba duyusal derinlik de *Novellino*'daki kırılgan, estetik açıdan fakir zarafet de Salimbene'nin renkli, zengin perspektifli mizahı da – Boccaccio'yla karşılaştırılamaz. Duyusal fenomenlerin dünyasına hükmeden, bilinçli bir sanat anlayışıyla bu dünyayı düzenleyen ve diliyle ele geçiren ilk yazar Boccaccio'dur. Antikçağ'dan sonra, üslubu belli bir düzeyde sabitleyen ilk yapıt *Decameron*'dur. Bu düzeyde, güncel yaşamdaki gerçek olayların anlatısı incelikli bir eğlenceye dönüşme potansiyeline sahiptir. Ahlaki kıssa işlevi görmeyi bırakır, halkın zevksiz gülme hevesini tatmine de alet olmaz artık. Yaşamın zevklerinden haz alan, duyarlığa, gustoya, muhakeme gücüne sahip, seçkin ve iyi eğitimli genç insanlardan, beylerden hanımlardan oluşan bir çevrenin eğlenmesine hizmet eder aslen. Öykücülüğündeki meram anlatma düşüncesiyle oluşturmuştur anlatının çatısını Boccaccio. *Decameron*'un üslup çizgisi güçlü biçimde Antikçağ'ın benzer türdeki aşk öykülerini, 'fabula milesiaca'yı anımsatır. Şaşırtıcı bir yanı yok bunun, yazarın temaya yaklaşımı ve hitap edilen okur kitlesi iki çağda da hayli benzerdir, ayrıca Boccaccio'nun bakış açısınca da yazma sanatı kavramı, retorik kavramıyla kol koladır. Tıpkı Antik romanlardaki gibi Boccaccio'nun edebi tarzı da düz yazının retorik anlamda biçimlendirilmesine dayanır; stil, tıpkı onlardaki gibi bazen şiirselliğin sınırlarındadır. Boccaccio da bazen konuşmalara ustaca düzenlenmiş bir söylev formu verir. Dahası gerçekçiliği ve erotiği zarif ifade biçimleriyle birleştiren "orta seviyedeki" ya da harmanlanmış üslubun çizdiği genel tablo da benzerliği perçinler. Öte yandan Antikçağ romanı, parlak devrini geride bırakmış dillerde hayat bulmuşken, Boccaccio'nun üslup hevesi, önünde neredeyse henüz doğmamış, henüz biçimlenmemiş bir edebiyat dili bulur. Ortaçağ pratiğinde donuklaşıp hayali ve köhnemiş bir mekanizmaya dönüşmüş retorik gelenek, tam da Dante döneminde Antik yazarları ilk tercüme edenlerce henüz mahcup ve kırılgan bir tarzda İtalyancanın 'volgare'sine uyarlanmışken, Boccaccio'nun elinde mucizevi bir gerece dönüşür. Bu gereç bir çırpıda İtalyan düzyazı sanatını, Antikçağ sonrası Avrupa'nın ilk edebi düzyazısını oluşturmuştur. Bu edebi tür, Boccaccio'nun ilk gençliğindeki ürünleriyle *Decameron* arasındaki onyılda doğmuştur.

Boccaccio'nun potansiyeli tabiatı itibarıyla estetik içerir, hoş bir tarzda akan, hazla yoğrulmuş zarif biçimlere meyillidir, esasen üst değil orta seviye üslup için biçilmiş kaftandır. Gençliğinin geçtiği Napoli'de, Anjou Hanedanı'nın sarayındaki – Kuzey Fransa şövalye kültürünün son dönemine ait uçarı zarif tarzların İtalya'daki her yerden daha fazla hayat bulduğu – ortam, yeteneğini geliştirmede yeterince malzeme sunmuştur. İlk yapıtları, geç dönem saray edebiyatı tarzının, aşk motifli Fransız şövalye-macera romanlarının uyarlamalarıdır. Ayrıca gördüğüm kadarıyla üslupta az çok Fransız tarzını anımsatan – tasvirlerinde güncel gerçekliğin geniş yer tutması, naif incelik, erotik yakınlaşmanın narin nüansları, toplumsal yaşam tasvirlerindeki geç feodal dönem mondenliği, esprilerinin ahmiyaneliği şeklinde özetlenebilecek – izler görülür. Öte yandan olgunlaştıkça bu saydıklarımızın yanı sıra burjuva ve hümanist ögeler güç kazanır, en başta da koyu bir halk ağzı hâkimiyeti gözlenir. Her halükârda gençlik dönemi yapıtlarındaki, kendisi için de tehlike oluşturan retorik abartı sevdası sırf erotik tasvirlere hizmet eder. Keza – bazı gençlik yapıtlarına sinmiş – mitoloji konusunda allamelik de geleneksel alegorik tarz da aynı amacı taşır. Dolayısıyla kimi zaman daha üstlere çıkma gayreti göstermişse de (*Teseida*'yla örneğin) – pastoral ve gerçekçi ögeleri birleştiren ve erotizmin tasvirini kolaylaştıran – orta seviye üslubun sınırları içinde kalmıştır. Gençlik döneminin son ve açık ara en güzel yapıtı olan *Ninfale fisolano*'ya orta düzeyde pastoral bir üslup hâkimdir. Yüz öykülük büyük kitabı da orta düzeyde bir üslupla kaleme alınmıştır. Gençlik döneminde yazdıklarından hangilerinin tamamen ya da kısmen manzum, hangilerinin düzyazı eserler olduğunun üslup düzeyinin belirlenmesi açısından hiç önemi yok; hepsinde aynı hava gözlemleniyor.

Orta düzey üslup kapsamında *Decameron*'un nüansları çok çeşitlidir, sınırlar da hayli geniştir kuşkusuz. Buna rağmen anlatıların trajik olmaya seğirttiği yerlerde bile kullanılan ifade tarzı ve yapıttaki hava, sevecenliği ve duyarlığıyla, yüce ve ağır olana set çeker. Bizim örneğimizdekinin çok daha ötesinde, kaba güldürü motiflerinin işlendiği yerlerde dahi dil biçimi ve sunum – anlatıcı ve dinleyici bariz biçimde temadan daha üst seviyede ve tepeden

eleştirel bir gözle bakarak havai ve zarif tarzda eğlendiği sürece – seçkinliğini korur. Özellikle de popüler ve gerçekçi yanı fazla, hatta kaba güldürü sınıflandırmasına giren temalarda orta seviyedeki zarif üslubun kendine haslığı seçilir. Bu tür anlatıların şekillendirilişinden, gündelik yaşamın alt muhitlerine bizzat mesafeli olduğu halde, bu muhitin canlı temsilinden haz alan bir zümrenin bulunduğunu anlıyoruz. Öyle ki bu haz, sınıfsal özellikleri yansıtan modellerin değil, bireysel bazda insani ve algısal olanın peşindedir. Tüm Calandrino'lar, Cipolla'lar ve Pietro'lar, Pronella'lar, Caterina'lar, Belcoloro'ler, tıpkı Peder Alberto ve Lisetta gibi çok farklı biçimde bir canlılıkla karakterize edilmiş insanlardır; saray manzumelerinde ara sıra görünmelerine müsaade edilen 'villain' ya da çoban kıza hiç benzemezler. Hatta daha önce gördüğümüz gibi, popüler kaba güldürünün figürlerine oranla çok daha canlı ve kendilerine has biçimleriyle enine boyuna betimlenmişlerdir. Üstelik beğenisine sunuldukları okur kitlesi, kendilerinden çok farklı bir zümreye ait olduğu halde. Belli ki Boccaccio'nun yaşadığı devirde, tuzukuru, feodal olmamakla birlikte kentli aristokrasiye mensup, nerede karşılarına çıkarsa çıksın yaşamın renkli gerçekliğine, mürekkep yalamışlığın hazzıyla yaklaşan bir zümre var. Kaba gerçekçi eserlerin genelde toplumun alt tabakaları; duygusal, trajediye yakın olanlarınsa çoğunlukla üst zümre için sergilendiği düşünülürse bir açıdan bu iki alan arasındaki ayrım korunmuştur; öte yandan bu ayrımda katı biçimde ısrar edildiği de söylenemez. Alt tabakaya özgü olanla duygusal pastoral olanın kolaylıkla birbirlerinin alanına meylettiği örnekler görülür çünkü. Kaldı ki bu açıdan bakıldığında sentezler nadir değildir (örneğin 'Griselda' öyküsü, 10, 10).

Antik anlamda orta seviyede üslubun gelişmesini sağlayan toplumsal koşullar, İtalya'da XIV. Yüzyıl'ın ilk yarısından itibaren mevcuttu. Kentlerde, kentsoylulardan oluşan bir yüksek tabaka ortaya çıkmıştı. Tabakanın adabı, birçok açıdan feodal-saraylı kültürün biçim ve düşüncelerini referans almakla birlikte, çok farklı toplumsal yapılar nedeniyle ve ilk hümanist akımların etkisiyle, çok geçmeden, mensuplarına, yeni, daha az sınıfsal, bireysel ve gerçekçi yanı daha güçlü bir nitelik bahşetmiştir. Dahili ve harici

perspektifi genişleyen bu tabaka sınıfsal kısıtlılığın prangalarını atmış, dahası o güne dek ruhban sınıfın uzmanlarının tekelinde olan ilmin alanına dalmış, bu alana zamanla hoş, sevimli ve toplumsal ilişkilerin yararına bir kültürel form kazandırmıştır. Dünün kaba ve hantal dili, kıvraklaşıp zenginleşmiş, ince anlamlar kazanarak, serpilmiş; incelikli hazlarla yüklü ve seçkin sosyal yaşamın ihtiyaçlarına yanıt verir hale gelmiştir. Toplumcu edebiyat o güne dek uzağında olan bir şeye, gerçek ve halihazırdaki dünyaya erişmiştir. Hiç kuşku yok bu kazanım, Dante'nin bir kuşak önce başardığı – çok daha büyük öneme sahip – şeyle, yaşamın daha üstlerdeki bir üslup düzleminde zaptedilmesiyle sıkı sıkıya ilintilidir. İşte şimdi bu bağlantıyı analiz etmek üzere metnimize dönüyoruz yeniden.

Eski anlatılarla karşılaştırıldığında bu metnin dikkat çekici, kendine has yanı, çok parçalı vakıaları değerlendirip sentaktik açıdan düzenlemede sergilediği rutin, bir de ifade tarzı ve tempoyu olayların seyrindeki iç ve dış devinime adapte edişindeki yumuşaklıktır. Yukarıda bunları ayrıntılarıyla göstermeye çalıştık. İki kadının laflaması, söylentinin kente yayılması, gece vakti Lisetta'nın evindeki dramatik sahne, net ayırt edilebilen bir bağlam oluşturacak şekilde işlenir; bağımsız, zengin ve serbestçe salınan her parçanın kendi devinimi vardır. Keza Dante'nin de çok bileşenli ve nüanslar içeren bir gerçekliğe hükmetme yetisine sahip olduğunu, Ortaçağ'ın bilinen hiçbir yazarının onun eline su dökemediğini, bir önceki bölümde, Cehennem'in 10. Kanto'sunun girişindeki olaylar üzerinden ortaya koymaya çalıştım. Tüm ayrıntıların birleşimini, örneğin başlangıçtaki diyalogla Farinata'nın devreye girişi ya da Cavalcante'nin birden ortaya çıkışı ve sözleri arasındaki anlatım tonunun değişkenliğini ve ritmik dalgalanmayı, dilin sentaktik gereçlerini kullanmadaki maharetini, elimden geldiğince orada analiz ettim. Dante'nin fenomenlere hâkimiyeti, Boccaccio'nunki gibi bir esneklik duygusu uyandırmaktan uzaktır, lakin daha bir etkilidir. Başlı başına katı uyak örgüleriyle terzarimaların yüklü ölçüsü, Dante'de – Boccaccio'daki önü açık – serbestliğe ve hafifliğe ket vurur; kaldı ki Dante'nin bu serbestliği küçümsediği söylenir. Lakin insan yaşamına dair gerçekliğin ortak

ve çok yönlü diyarına açılan ilk pencerenin onun yapıtı olduğu su götürmez. Antikçağ sonrasında bu gerçeklik, sınıfsal sınırlama olmaksızın, ufku daralmaksızın, her yana dönük engel tanımayan bir bakış açısı, her fenomeni canlı biçimde düzenleyen bir ruh ve olguların gerek algısallığına gerek geniş yelpazede düzenlenmiş iç içe geçmişliğine yaraşır bir dil eşliğinde ilk kez serbestçe ve tüm yönleriyle ortaya koyar kendini. *Komedya* olmasaydı *Decameron* asla yazılamazdı demenin akla yatkın olmadığı söylenemez. Ayrıca Dante'nin renkli dünyasının, Boccaccio'yla birlikte daha alt perdeden bir üslupça devralındığı da apaçık. Özellikle de iki benzer devinimi – metnimizdeki Lisetta'nın 'Comare, egli non si vuol dire ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello' tümcesiyle Cehennem 18, 52'de Venedico Caccianimico'nun 'Mal volentier lo dico; / ma sforzami la tua chiara favella, / Che mi fa sovvenir dl mondo antico' şeklindeki sözlerini – karşılaştırdığımızda, bu durum tüm netliğiyle gözler önüne serilir. Boccaccio'nun Dante'ye borçlu olduğu şey gözlem yeteneği ve ifade gücü değildir elbette. O, bu niteliklere zaten sahipti, üstelik Dante'yle arasında önemli farklılıklar var. Dante'nin tenezzül etmeyeceği olgu ve duygulara ilgi duyar Boccaccio. Yeteneğini serbestçe kullanabilmeyi, halihazırdaki tüm fenomenler dünyasının gözlemlenebileceği ve olanca çeşitliliğiyle kavranıp, esnek ve ifade zengini bir dille yansıtılabileceği konuma erişmeyi ise Dante'den öğrenmiştir. Dante'nin, yapıtındaki onca farklı insan tezahürünün – Farinata ve Brunetto'nun, Pia de' Tolomei ve Sordello'nun, Assisi'li Francesco ve Cacciaguida'nın – hakkını vermeyi, onları kendi koşullarından yaratmayı, kendi dillerinde konuşturmayı bilen potansiyeli sayesinde; Boccaccio aynı şeyi, Andreuccio ve Peder Cipolla ya da uşakları, Ciappelletto ve Fırıncı Cisti, Madonna Lisetta ve Griselda'yla kotarabilmiştir. Bu bireşimsel dünya görüşü potansiyeline, kesif, buna rağmen esnek ve perspektivist, eleştirel bilinç de dahildir. Bu bilinç, olguları, soyut bir ahlakçılık taslamadan, kendilerine özgü, nüansları adamakıllı düşünülmüş ahlaki bir değerle donatır, deyim yerindeyse onlardaki bu değerin ışıldamasını sağlar. Seçtiğimiz öyküde Boccaccio, kayınbiraderler con gli arnesi del agnolo eve dönmüşken, şöyle devam eder: *In questo mezzo,*

fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto, udì dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con Madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, né si sapeva che divenuto se ne fosse.

> Bu arada gün ışımıştı. Evsahibi beyefendi, Rialto'da, melek Cebrail'in geceyi birlikte geçirmek amacıyla geç vakit Madonna Lisetta'ya gittiğine, sonra hısımlarca fark edilince korkup kanala atladığına, akıbetinin bilinmediğine dair anlatılanları duymuştu.

Görünüşte anlatı tarzına hâkim ciddiyet – ki Venediklilerin Rialto'da gülmekten yere yattıklarını dahi dile getirmez – ahlaki, estetik yahut eleştirel tek söz sarf etmeksizin, olayın olanca açıklığıyla değerlendirilişini ve Venediklilerin ruh halini ortaya serer. Boccaccio böyle yapmak yerine Peder Alberto'nun tam bir üçkâğıtçı, Madonna Lisetta'nınsa ne kadar budala ve safdil, olan bitenin ne kadar gülünç ve absürd olduğunu, Venediklilerin Rialto'da nasıl dalga geçtiklerini dile getirse, ifade hantallıktan kurtulamayacaktı, dahası onca sıfata rağmen tüketilemeyen ahlaki atmosferi hiç de aynı çarpıcılıkta ortaya koyamayacaktı. Boccaccio'nun kullandığı üslup gereci, Antikçağ'da fazlasıyla itibar görmekteydi ve daha o sıralar "ironi" olarak adlandırılmıştı. Bu tür dolaylı, dolambaçlı konuşma tarzının önkoşulu, değerlendirme seçeneklerinden oluşan karmaşık ve çok yönlü bir sistem ve aynı zamanda olayla birlikte yaratacağı etkiyi de sezdiren perspektivist bir bilinçtir. Bu tarzın yanında, yukarıda anlattığımız anekdotunda 'videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere coeperunt' tümcesini araya sıkıştıran Salimbene hayli naif kalıyor. Burada Boccaccio'da gördüğümüz fesat ironinin nüansları kendine özgüdür; *Komedya*'da bu türden bir şeye rastlanmaz. Dante'nin dili iğneleyici değildir. Ama geniş görüş açısı, dolaylı anlatım yöntemiyle titizce belirlenmiş kompleks bir değerlendirmeyi yansıtmadaki netlik, olayların ve sonuçların özetlenmesindeki perspektivist bilinç, onun yarattığı şeylerdir. Dante bize Cavalcante'nin kim olduğunu, ne hissettiğini, olan biteni nasıl değerlendirmemiz gerektiğini söylemez. Cavalcante'yi birden

karşımıza çıkarır, konuşturur ve sadece şunu ekler: Le sue parole e il modo de la pena m'avean di costui già letto il nome. Brunetto epizodunda bizler daha herhangi bir ayrıntıya vâkıf olamadan, o, ahlaki tonu sabitler (Cehennem 15):

Così adocchiato da cotal famiglia
fui conosciuto da un che mi prese
per lo lembo e gridò: Qual maraviglia!
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrucciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia a la sua faccia
rispuosi: Siete voi qui, ser Brunetto?
E quelli: O figliuol mio...

Demem o ki bu topluluğun gözleri üzerimdeyken, beni tanıyan biri eteğimin ucundan yakaladı ve seslendi: "Bu bir mucize!" O elini bana uzatırken ben gözümü iyice küle dönmüş bu tezahüre diktim, o kadar ki yanıklar çehreyi tanımamı engelleyemedi; eğilip yüzümü onun yüzüne yaklaştırdım: "Siz misiniz Bay Brunetto?" diye karşılık verdim. O ise: "Ah oğlum..."

Hiçbir yorum yapmadan tüm Pia de' Tolomei'yi kendi sözleriyle aktarır bize (Araf 5, bkz. yukarıda s. 231):

Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via,
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia...

"Ah, eğer yeniden Dünya'ya döndüysen, uzun yolculuğun yorgunluğunu üzerinden attıysan" (böylece üçüncü ruh ikinciyi takip etti), "beni hatırla; ben Pia'yım..."

Dante'nin fenomenlerin yarattığı etkileri ya da yarattıkları

etkiden yola çıkarak fenomenleri resmettiği bir dolu örnekten şu ünlü, ağıldan dışarı koşturan kuzular teşbihini seçtim. Burada ozan, arafın girişindeki topluluğun – Vergilius ve Dante'nin görünmesiyle ortaya çıkan – şaşkınlığının yavaşça dağılmasını betimler (Araf 3). Bu türden, tekil olanın derinlemesine gözlemi, dilin tüm zenginliğini ve inceliklerini kullanarak karakterize etme metotları yanında daha önceki her şey dar, kaba ve – üstelik fenomenlere yakınlaşmayı denediğinde de – az buçuk düzenden dahi yoksun gözüküyor. Yukarıda alıntıladığımız 'fable'ın ozanının rahibin yaşlı annesini betimlediği satırlara bakalım örneğin:

Qui avoit une vieille mere
Mout felonnesse et mout avere;
Bochue estoit, noire et hideuse
Et de touz biens contralieuse.
Tout li mont l'avoit contre cuer,
Li prestres meisme a nul fuer
Ne vosist pour sa desreson
Qu'el entrast ja en sa meson;
Trop ert parlant et de pute ere...

Çok çirkin, haris mi haris bir yaşlı annesi vardı; kadın kambur, kara yüzlü, edepsiz, iyilikten nasibini almamış, kimsenin katlanamadığı biriydi; hatta rahip dahi saçmalıkları yüzünden onu asla evine sokmak istemiyordu. Haddinden fazla dedikoducu, gudubetin tekiydi...

Soyut bir anlatım olduğu söylenemez doğrusu; ayrıca genel karakteristikten etrafta yarattığı izlenime geçiş, ardından gelen, oğlunun tutumuna dair "hatta"lı keskinleşme doğal ve canlı bir akıcılık sergiliyor. Lakin hepsi kabaca ve zevksizce ifade edilmiş, kişilere özgü ve titiz saptamalardan yoksun. Nitelenişte asıl yükü omuzlaması gereken sıfatlar, hece sayısının ve uyakların izin verdiği ölçüde, dizelere gelişigüzel serpiştirilmiş âdeta. Ahlaki ve bedensel özellikler birbirine karışmış. Karakter tasvirinin doğrudan verildiği göz ardı edilmemeli elbette. Kuşkusuz Dante dolaysız

karakter tasvirlerinde sıfatlardan kaçınmaz hiç; sıfatları en genel anlamıyla kullandığı da olur. Ama o takdirde ortaya şöyle bir şey çıkar örneğin:

La mia sorella che tra bella e buona
Non so qual fosse più... (*Araf* 24, 13/4)

Kız kardeşim, bilmiyorum ki, daha çok güzel miydi desem, yoksa iyi kalpli mi...

Boccaccio da dolaysız karakter tasvirlerinden kaçınmaz. Metnimizde hemen başta Madonna Lisetta'nın avanaklığını doğrudan göz önüne sermek üzere kullanılan iki yaygın deyiş var: che poco sale avea in zucca ve che piccola levatura avea. Öykünün ilk kısmını okuduğumuzda benzer türden, aynı amaçlı bir dolu ifadeye rastlarız: Una giovane donna bamba e sciocca; sentiva dello scemo; donna mestole; donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale; madonna baderla; donna poco fila. Bu küçük koleksiyon, halk ağzındaki nükteleri iyi bilmesinin avantajıyla Boccaccio'nun oynadığı eğlenceli bir oyun gibi. Belki bir de – bu öyküyle, bir önceki anlatıda gözleri sulanacak kadar duygulanan topluluğun neşesini yerine getirmek isteyen – anlatıcı Pampinea'nın kıpır kıpır ruh halini betimlemeye yarıyordur. Her halükârda Boccaccio, kaynağı halkın dinamik ve yaratıcı dil gücü olan renkli deyimlerle oynamayı seviyordu. 6. günün 10. öyküsünde Peder Cipolla'nın hizmetkârı Guccio'nun tasvir edilme biçimini – kısmen doğrudan kısmen efendisi tarafından anlatılır – hatırlayalım; Boccaccio'ya has, argo ve hünerli iğnelemeler sentezinin harika bir örneğidir bu bölüm; üslubuyla büyüleyici lirik devinimden (più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo) başlayıp sert gerçekçilik (grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston de letame vb.) üzerinden patetik dehşet ögelerini çağrıştırmaya (non altramenti che si gitta l'avoltoio alla carogna) uzanan bir değişkenlik gösteren ve Boccaccio'nun elinden çıkmış en güzel, en kapsamlı periyotlardan biriyle (ma Guccio Imbratta il quale era

vb.) sona eren pasaj, yazarın anlatının her köşesine sızmış iğnelemeleri sayesinde tüm bu ögelerin bir bütün oluşturacağı şekilde düzenlenmiş.

Dante olmasaydı nüanslar ve perspektiflerde böylesi bir zenginlik mümkün olmazdı. Öte yandan Boccaccio'nun kitabında, Dante'nin dünyevi-insani âlemine sinmiş, ona güç ve derinlik kazandırmış figural-İsevi bakış tarzından eser yoktur. Karakterleri Yeryüzü'nde, yalnızca Yeryüzü'nde yaşarlar; Boccaccio fenomenlerin bolluğunu doğrudan dünyevi formlar evreninin zenginliği olarak görür. Hakkı vardı buna, çünkü ağırlığı olan, yüce, büyük bir eser yazmak gibi bir iddiası yoktu. Kitabının üslubunu (Dördüncü Güne Giriş'te) "umilissimo e rimesso" olarak nitelemesi Dante'yle karşılaştırıldığında daha meşrudur. Çünkü gerçekten de eğitimsizlerin hoşça vakit geçirmesi, Atina'ya, Roma'ya ya da Bologna'ya okumaya gidemeyen 'nobilissime donne' için, onları avutmak ve keyiflendirmek için yazmaktadır. Bu kadar saygın ve ciddi bir adama (ad un uom pesato e grave) bu kadar komiklikle ve saçmalıklarla dolu bir kitap yazmanın yakışmadığını söyleyenlere karşı kendini, sonsözde bol esprili, hayli sevimli bir yaklaşımla savunur.

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de' miei dì esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io sì lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser malen elle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

İtiraf etmem gerekir ki kiloluyum. Hayatım boyunca da öyleydim. O yüzden beni tartmamış olanlarla konuşurken ağır olmadığımı temin ediyorum, o kadar hafifim ki bir mantar gibi yüzüyorum suda diyorum. Papazların, günahlarından ötürü insanların vicdanına seslenmek için verdikleri, bugün artık genellikle bol nükteli, kabalıklarla ve kepazeliklerle dolu vaazlara bakınca, benim öykülerime bu tür şeylerin yakıştığını düşünüyorum; ne de olsa bu öyküler hatunları neşelendirmek için yazıldı.

Boccaccio, vaizlere bir nebze giydirmekte haklıdır muhtemelen (ayrıca bu ifadeleri hemen hemen aynı sözlerle ama farklı bir tonda Dante'de okuruz, Cennet 29, 115). Lakin vaazlardaki vulgar ve ilkel maskaralıkların, İsevi-figural realizmin yozlaşmış ve adı kötüye çıkmış bir formu olduğunu unutuyor bu arada ya da bunun bilincinde değil (bkz. yukarıda s. 184-187). Hiç söz etmiyor bundan. Tam da onu kendi perspektifinden haklı kılan şey ("Vaizler bile matrak geçip espri yaptıktan sonra, insanlar eğlensin diye yazdığım bir kitapta ben neden bundan kaçmayım ki") İsevi-Ortaçağ bakış açısıyla değerlendirildiğinde, uğraşının sakıncalı gözükmesine yol açıyor. İsevi 'figural'liğin yön verdiği vaazlara pekâlâ serbest olan şey (yakışıksız abartılara kaçılmadığı sürece temel hak tartışılmaz) profan bir yazarın uzak durması gereken bir noktadır. Özellikle de yazdıklarının, pek öyle söylediği kadar hafif kalmadığı düşünülürse. Boccaccio'nun eseri, hiç de, popüler kaba güldürüler kadar naif değildir, temel bir duruşu olmadığı da söylenemez. Hal böyle olsaydı da insanların dürtülerini ve eğlenme ihtiyaçlarını bir kusur ve zaaf belirtisi olarak işlemesine, İsevi-Ortaçağ bakış açısıyla mazur görülebilir bir aykırılık denip geçilebilirdi. Halbuki *Decameron*'a bu gözle bakılamaz. Boccaccio'nun yapıtı orta seviye üslupla yazılmıştır, tüm hafifliğine ve sevimliliğine rağmen – kesinlikle İsevi olmayan – belli bir yaklaşımı yansıtır. Üstelik onun batıl inançlarla ve kutsal yadigârlarla dalga geçmesini, hatta kutsalla alay eden – erkekteki ereksiyon için kullandığı 'la resurrezion della carne' ifadesi türünden (3, 10) – esprilerini de kastetmiyorum. Bunlar Ortaçağ güldürü repertuvarına dahildir ve ille de özel bir anlamlarının olması gerekmez. Gerçi şu da var ki Hıristiyanlık ve Kilise karşıtlığı baş gösterdiğinde bu esprili yaklaşımlar etkin propaganda malzemesi olmuşlardır haliyle. Rabelais açısından örneğin, mizah düpedüz silahtır (aynı şekilde dinle dalga geçen bir espri, *Gargantua*'nın 60. Bölüm'ünün sonunda vardır; 24. Mezmur'dan alınan 'ad te levavi' sözleri benzer anlamda kullanılır; yine burada da bu türden matraklıkların geleneğe ve repertuvara uygun tarafları ayırt edilir. Ayrıca bkz. 3. Kitap, 31, sonlara doğru). *Decameron*'un yaklaşımında asıl önemli ve Ortaçağ-Hıristiyan etiğine taban tabana zıt olan şey, genellikle

usulca ifade edilmiş olmakla birlikte, gayet kendinden emin aşk ve doğa öğretisidir. İseviliğin öğretilerine ve yaşam biçimlerine karşı, modern başkaldırının fiili gücünü ve propagandadaki etkinliğini önce cinsel ahlak alanında test edebilmiş olmasının nedeni, Hıristiyanlığın ortaya çıkış öyküsünde ve doğasında yatar. O noktada dünyevi yaşam sevinci ile yaşama katlanmayı telkin eden İsevi anlayış arasındaki çatışma – kendi varlığının bilincine varan yaşam sevinciyle birlikte – iyice su yüzüne çıkar. Cinsel yaşamı önemseyen ve özgür olmasını talep eden doğa kuramları, Paris'teki teolojik kriz bağlamında 1270'lerde hayli etkindi. Bu durum, vulgar dilde de edebi yankısını, Jean de Meun'nın *Roman de la Rose*'unun ikinci bölümünde bulmuştur. Boccaccio'yla doğrudan ilgisi yok elbette bunların. Onlarca yıl geride kalmış teolojik görüş ayrılıkları ilgilendirmiyordu onu. Jean de Meun gibi yarı skolastik bir terbiyeci olmaktan uzaktı. Boccaccio'nun aşk etiği, incelikli soylu aşkın dönüştürülmüş halidir, üslubu bir iki kademe alt perdedendir, tamamen algısal ve gerçek olana yöneliktir. Artık mesele su götürmez biçimde dünyevi aşktır. Boccaccio'nun yaklaşımını en net ifade ettiği bazı öykülerde soylu aşklarının büyüsünden parıltılara rastlanır. Tıpkı *Ameto*'da olduğu gibi, sevgi yoluyla eğitimin ana fikir olarak işlendiği Cimone'nin öyküsü örneğin (5, 1), kökeninin saray epiği olduğunu açıkça belli eder. Aşkın, tüm erdemlerin, tüm zarafetin anası olduğu, cesaret, kendine güven ve özveri iradesi aşıladığı, zekâyı ve adabı olgunlaştırdığı yolundaki öğreti, saray kültürünün ve Yeni Stil'in (Dolce stil novo) mirasının bir parçasıdır. Sözünü ettiğimiz öyküdeyse pragmatik ahlak olarak sunulur, tüm sınıflar için geçerlidir; sevgili ise artık yanına yaklaşılamayan soylu hanımefendi ya da bir ilahi tasavvur enkarnasyonu değil, cinsel arzuların nesnesi olan kişidir. Ayrıntılarda bile – her ne kadar çok kararlı değilse de – bir tür aşk etiği oluşur; üçüncü şahıslara, örneğin kıskançlara ya da ebeveyne yahut aşk düşmanı diğer güçlere karşı tüm hile ve dalavere meşru sayılırken, sevenler arasında bu türden bir şeye yer yoktur örneğin. Peder Alberto, Boccaccio'ya antipatik geliyorsa, riyakârlığından, Madonna Lisetta'nın gönlünü dürüstlükle değil üçkâğıtla kazandığındandır. *Decameron*'da dayanağını sevme hakkından alan, büsbütün işlev-

sel ve dünyevi, doğası gereği Hıristiyanlığa ters, belli bir etik ana fikir gelişir. Bu fikir, pek bir sevimlilikle ve kuramsal geçerlik iddiasında ısrarlı olmaksızın sunulur. Kitap hafif tarzda eğlenceli çizgisinden nadiren uzaklaşır; bazen, saldırılara karşı kendini savunduğunda örneğin, Boccaccio'nun bu çizgiden taviz verdiğini görürüz. 'Dördüncü Gün'ün girişinde vardır böyle bir pasaj, orada kadınlara hitaben şunları yazar:

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò, perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri ed io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle disidero in questo, e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti, standosi, me nel mio, questa brieve vita, che posta n'è, lascino stare

Yazdıklarımla hoşunuza gitmek için şimdiye dek nasıl çaba gösterdiysem, gayretimi daha bir artırarak bundan sonra da aynı şekilde devam edeceğim. Farkındayım ki konu hakkında, benim ve sizleri seven herkesin doğaya uygun davrandığı gerçeğini dile getirmek dışında başka söz söylenemez oluşu isabet doğrusu. Bu yasalara, yani doğanın yasalarına karşı gelmek için ziyadesiyle güç sarf etmek gerekiyor, üstelik çoğunlukla nafile, ayak direyenin zararına bir çaba bu. İtiraf etmeliyim ki ben bu güce sahip değilim; bu amaçla kullanacağım bir güce sahip olmak da istemem zaten; ama farz edelim ki sahip oldum, o zaman da kendim için kullanmaktansa seve seve başkalarına tahsis etmeyi tercih ederim. O nedenle mızmızlar sesini kessin derim. Yok eğer bedenlerini ısıtmayı istemeyip, donmuş halde yaşamaya devam etme niyeti taşıyorlarsa, bu zevklerinin, daha doğrusu dumura uğramış şehvetlerinin turşusunu kurabilirler. Bize bahşedilen şu kısacık ömürdeki zevklerime karışmasınlar yeter ki.

Galiba bu Boccaccio'nun, benimsediği aşk etiğini savunma niyetiyle yazdığı en keskin, en azimli pasajlardan biri. Dile getirmeye çalıştığı düşünce olanca netliğiyle ortada; öte yandan hiçbir ağırlığının olmadığı da apaçık. Bu türden bir kavganın, doğaya karşı konulamayacağına dair birkaç söz ve karşıtlarının kişisel kusurlarına bazı kötücül göndermelerle ciddi biçimde yürütülebilmesi zor. Kaldı ki Boccaccio'nun buna niyetlendiği de söylenemez. Yapıtlarında dile getirdiği yaşam normlarını Dante'ninkilerle ya da ileri evredeki Rönesans döneminin yapıtlarıyla ölçmek, yanlış kıstaslarla değerlendirmek ve ona haksızlık etmek demektir. Dünyevi yaşamın figural birliği, Dante'de dünyevi gerçekliğin hâkimiyetini tamamen ele geçirdiği andan itibaren yıkılmıştır. Gerçeklik üzerindeki hâkimiyet, tüm duyusal zenginliğiyle korunmuştur, ancak tutunduğu düzen yitip gitmiştir; yeri de hemen doldurulamamıştır. Dediğimiz gibi bu, Boccaccio'ya yönelik bir eleştiriden çok – onun kişiliğini de aşan – saptanması gereken tarihsel bir olgudur. Hümanizma, ilk evresinde yaşamın gerçekliği karşısında yapıcı bir etik güce sahip değildi; yaptığı, gerçekçiliği yeniden sorunsuz, trajiklikten uzak – gerçekçiliğe Klasik Antik dönemde en üst sınır olarak layık görülen – orta seviye üsluba indirmekti. Sonra da tıpkı o dönemde olduğu gibi başlıca, hatta neredeyse biricik tema olarak erotizmi belirlemiştir. Ne var ki tema, Antik bir kültürde söz konusu bile olmayan, aşırı gelişme potansiyeline sahip sorunların ve çatışmaların tohumlarını barındırıyordu. Ortaçağ-Hıristiyan kültürüne karşı, henüz başlangıç evresindeki inisiyatif açısından işe yarar bir çıkış noktasıydı bu. Ama ilk aşamada tek başına erotiğin gücü de gerçekliği bir sorunsal temelinde, hatta trajik çerçevede düzenlemeye yetmiyordu. Güncel yaşamın tüm gerçekliğini olanca renkliliğiyle aksettirmeyi hedeflediği ölçüde bütünlüğü dert etmez Boccaccio. Çok şeyin yan yana durduğu bir öykü kitabı yazmıştır; ortak hedef, yazdıklarını bir arada tutan şey, okurun düzeyini yitirmeden hoş vakit geçirmesiydi. Dante'nin figüralizmine baştan sona nüfuz etmiş ve en sıradan gerçeklikle kaynaşmış siyasal, toplumsal ve tarihsel sorunlara, bu öykülerde rastlanmaz. Boccaccio'nun metafiziksel ve erotik sorunlara nasıl yaklaştığını, yapıtının, üslup düzeyi ve

insani derinlik açısından hangi raddeye eriştiğini Dante'yle karşılaştırarak kolaylıkla saptamak mümkün.

Cehennemde, lanetli ruhların Tanrı'ya meydan okuduğu, alaycı tavır takındığı ya da ilendiği çeşitli pasajlar var. 14. Kanto'daki, 'Thebai'ye karşı yediler'den biri olan Capaneus'un, cayır cayır yanarken Tanrı'ya meydan okuyarak 'Qual io fui vivo, tal son morto' diye bağırdığı önemli sahne bunlardan biridir; 25. Kanto'da, yılan ısırmasıyla geçirdiği korkunç başkalaşımdan henüz kurtulmuş kilise hırsızı Vanni Fucci'nin alaycı jesti de keza. İki vakada da lanetlilerin geçmişlerine, karakterlerine, içinde bulundukları duruma uygun bilinçli başkaldırılar söz konusudur. Bu, Capaneo'da alt edilememiş Prometheusçu öfkeyle diklenme, Tanrı'ya yönelik insanüstü husumet, Vanni Fucci'de ise çaresizliğin yarattığı ölçüsüz bir kötülük şeklinde tezahür eder. Boccaccio'nun ilk öyküsü (1, 1) uzak bir kentte, Floransalı iki tefecinin evinde konuk olan, ölüm döşeğindeki, ahlaksız ve dolandırıcı noter Ser Ciappelletto'yu konu eder. Hastanın kötülüklerle dolu yaşamını bilen ev sahipleri, onun günah çıkarmadan ve günahlarından arınmadan evlerinde ölmesinin kendileri için nahoş sonuçlar doğurmasından korkmaktadırlar. Dahası itiraflarında doğruyu söylediği takdirde arınma ve aftan yoksun kalacağından emindirler. Noter bakmış ki olacak gibi değil, günah çıkaracağı saf bir papaz bulup, onu silme yalan, sofuluk timsali bir itirafla – kendini iffetli mi iffetli, neredeyse günahsız, buna rağmen vicdan azabından ölen bir erdem düşkünü olarak tanımlayıp – kandırarak, ev sahiplerini bu açmazdan kurtarmak istemiş. Bu yolla sadece arınmayı ve affı değil, günah çıkaran papaza bakılırsa, ölümden sonra bir aziz gibi hürmet görmeyi de garantilemiş. Normalde, ölümün eşiğindeyken günah çıkarmayla dalga geçme, bu işe kalkışanın temelde Hıristiyanlık karşıtı bir tavrı yoksa ve yazar meseleye dair fikrini – ister İsevi bir yaklaşımla mahkûm etsin ister din karşıtı konumuyla onaylasın – açıkça ortaya koymamışsa, pek açıklanabilir bir şey değildir. Bu yüzden anlatıda maskaralık boyutunda komik iki sahnenin – grotesk günah çıkarma ile sözümona azizin törenle gömülmesinin – önplana çıkarılmasına hizmet eder. Neredeyse sorun ortaya konmaz. Ser Ciappelletto fazla düşünüp

tartmadan karar verir ne yapacağına. Ereği, geçmişine yaraşır kurnazca son bir dalavereyle ev sahiplerinin başına iş açılmasını önlemektir. Gerekçe olarak öne sürdüğü şeyle, sergilediği budalaca hoppalık, hem kendisi hem Tanrı hakkında uzun boylu kafa yormadığını gösteriyor. (Yaşamım boyunca Tanrı'ya o kadar hakaret ettim ki ölüm gelip çatmışken ha biraz az ha biraz çok olmuş, ne fark eder). Floransalı ev sahipleri de bir o kadar düşüncesizdirler, anlık kaygılarla hareket ederler; konuklarının itiraflarını dinlerler gizlice. Birbirlerine dönüp, nasıl bir insan bu, yaşlı, hasta, ölümün eşiğinde, Tanrı'nın huzurunda hesap vereceği gün gelmiş o hâlâ dolap çevirme peşinde, can çıkar huy çıkmazmış, diye söylenirler gerçi ama konuğun dini usüllere göre defnedileceği belli olunca işin geri kalan kısmı ilgilendirmez onları. Çoğu insanın, vahim sonuçları olabilecek işlere, durumun ciddiyetini tam anlamıyla kavramadan, o anda kafalarına estiği gibi, alışkanlıklarına yenik düşerek, gelgeç dürtülerle kalkıştıkları bir hakikatse de, en azından, bu tür şeyleri aktaran yazardan olan bitene bir çekidüzen verme iradesi beklemek hakkımız doğrusu. Nitekim Boccaccio, en sonda, anlatıcı Panfilo'ya birkaç şey söyleterek görüş beyan ettirir; ne var ki uyuşuktur sözleri, muallaktır, bir ağırlığı yoktur, ne bir ateistin ağzından çıkacak laflardır bunlar ne adamakıllı inançlı birinin duruma uygun konuşmasına benzer. Boccaccio'nun bu devasa serüveni sırf yukarıda andığımız iki komik sahne için anlattığı, ciddi bir düzenlemeden ve görüş bildirmekten kaçındığı su götürmez.

Riminili Francesca'nın öyküsünde Dante, kendi tarzına ve gelişme evresine uygun biçimde muhteşem ve gerçek olanı yansıtmıştır. Ortaçağ'da ilk kez, teması 'aventure' veya büyülü masal olmayan, şirin koketliklerden ve saray kültürünün sınıfsal aşk seremonilerinden uzak, aynı zamanda 'yeni üslup' gibi gizli anlamın perdesi ardına saklanmamış bir eser yazılmıştır. Gerçek anlamda güncel bir vakanın en üst düzeyde işlenişidir; dünyevi yazgının anımsanması olarak da ahiretteki karşılaşma olarak da dolaysız gerçekliktir keza. Boccaccio'nun trajik ya da seçkin form vermek istediği (çoğu dördüncü günün anlatıları arasındadır) aşk öykülerinde serüven ve duygusallık ağır basar. Bu arada macera, saray

edebiyatının parlak devirlerinde olduğu gibi, seçilmişlerin sınıfsal ideallerle kaynaşmış, içsel anlamda zorunlu sınanması (bkz. s. 157-160) değil, olayların gerçekten salt tesadüfi, hep beklenmedik biçimde, hızlı ve keskin değişimidir artık. Tesadüfi maceranın ayrıntılı işlenişi, dördüncü günün başındaki Guiscardo ve Ghismonda gibi nispeten olay fakiri öykülerde bile görülür. Dante, Francesca ve Paolo'nun koca tarafından basıldığı koşullardan söz etmekten kaçınır. Böylesi bir konuda iyi tasarlanmış tesadüflerin hiçbirine iyi gözle bakmaz. Betimlediği, âşıkların birlikte kitap okuması sahnesi hayli sıradandır, sadece yarattığı sonuç açısından ilginçtir. Boccaccio metninin hatırı sayılır kısmını, âşıkların birlikteyken rahatsız edilmemek için başvurduğu karmaşık, riskli yönteme ve baba Tancredi tarafından görülmelerine yol açan bazı tesadüfler zincirine ayırır. Bunlar saray edebiyatındaki, örneğin Chrétien de Troyes'nın romanındaki Cligès ve Fenice arasındaki aşk hikâyesi türünden serüvenlerdir. Saray epiğinin masal atmosferi ise uçup gitmiştir. Şövalyelerin sınanma etiği – dışavurumu fazlasıyla duygusal – genel bir doğa ve aşk etiğine dönüşmüştür. Diğer yandan duygusallık, çoklukla (sevgilinin yüreği, şahin gibi), somut nesnelerle ilişkilendirilmiş, masal motiflerini anımsatan şeyler çoğu hallerde bir retorik fazlalığıyla donanmıştır. Ghismonda'nın uzun, sözlü savunmasını hatırlayalım. Tüm o öyküler nihai bir üslup bütünlüğünden yoksun; gerçek olamayacak kadar maceraperest ve masalsı; masalsı olamayacak kadar büyüsü bozulmuş ve retorik; trajik olamayacak kadar duygusaldırlar. Trajikliği amaçlayan öyküler gerçeklikte de duygularda da dolaysız değillerdir; en fazla dokunaklı olarak nitelendirilebilirler.

Boccaccio, özellikle de müşkülün ve trajedinin alanına girmeyi denediği yerlerde erken hümanist zihniyetteki muğlaklığı ve kararsızlığı belli eder. Serbest, zengin, fenomenlere hükmetmede usta ve orta seviye üslubun sınırları içinde tamamen doğal kalan gerçekçiliği, müşkül ve trajik olana temas ettiğinde takatsiz kalır, yüzeyselleşir. Dante'nin *Komedya*sı'nda İsevi-figural yorum, insani ve trajik gerçekçiliği hayata geçirmiş, bu arada kendi tahrip olmuştu. Ama aynı zamanda trajik gerçekçilik de yeniden yitip gitmişti. Boccaccio gibilerin dünyeviliği, sözünü ettiğimiz yorum

gibi henüz bütün olarak Dünya'nın gerçekliğini açıklamaya ve betimlemeye yönelik bir kompozisyona zemin oluşturamayacak kadar istikrarsız ve dayanaksızdır.

X

MADAME du CHASTEL

Provence kökenli, geç feodal dönemin tipik şövalyelerinden, asker, saray görevlisi, prenslerin eğitmeni, aynı zamanda armacılıkta ve turnuvalar konusunda uzman Antoine de la Sale 1390'a doğru doğmuş, 1461'den sonra ölmüş. Yaşamının büyük bölümünü Anjou Hanedanı'nın hizmetinde geçirmiş. 1440'lara dek Napoli'deki egemenliklerini koruma mücadelesi veren ve Fransa'da da geniş topraklara sahip hanedanla 1448'de yollarını ayırarak Saint-Pol kontu Louis de Luxembourg'un oğullarını eğitme görevini üstlenmiş. Louis de Luxembourg, Fransa krallarıyla Burgonya dükleri arasındaki inişli çıkışlı ilişkilerde önemli bir konuma sahipti. Antoine de la Sale gençliğinde, Portekizlilerle bir Kuzey Afrika seferine katılmıştı; Anjou Hanedanı mensuplarıyla sık sık İtalya'ya gidip gelmişti, Fransa'daki ve Burgonya'daki sarayları iyi biliyordu. Görünen o ki yazma faaliyetleri, öğrencileri olan prensler için kaleme aldığı elkitaplarıyla başlamış. Öykü anlatma yeteneğini ve hevesini de o sırada keşfetmiş olmalı. En tanınmış eseri, *l'Hystoyre et plaisante Cronique du Petit Jehan de Saintré*, bir aşk romanıdır, didaktiktir ve Fransa'da geç feodal dönemin muhtemelen en canlı edebi belgesidir. Bir süre *Quinze Joyes de Mariage* ve *Cent Nouvelles Nouvelles* gibi başkaca eserlerin de mal edildiği oldu kendisine. Halbuki anılan iki eserde de La Sale'in kendine has, netlikle seçilebilen mizacını ele veren hiçbir şey yoktur. Son zamanlarda araştırmacıların çoğu (W. Söderjhelm'in XV. Yüzyıl Fransız öykücülüğü üzerine kitabından - Paris, 1910 - bu yana) düşüncelerini değiştirmişe benziyor.

İlk çocuğunu kaybeden bir kadını teselli için bir metin kaleme aldığında yetmişine merdiven dayamıştı. *Le Réconfort de Mada-*

me du Fresne başlıklı bu yazı ilk olarak, J. Nève'in, Antione de la Sale hakkındaki kitabında yayımlandı (Paris ve Brüksel, 1903, s. 101-155). Giriş bölümü hayli içtenlikle kâğıda dökülmüştür; sofuca uyarıların yanı sıra İncil'den, Seneca'dan, Clairvaux'lu Bernard'dan alıntılar, dahası Kefen masalını ve kısa süre önce ölmüş çağdaşı bir azizin sitayişini içerir. Ardından cesur anneleri tema eden iki öykü gelir. İlk öykü ikincisinden çok daha önemlidir. Yüzyıl Savaşları'ndan bir epizodu da anlatır, ama bu arada birçok bilgiyi birbirine karıştırmıştır ve hatalarla doludur.

Kara Prens komutasındaki İngilizler, Brest kalesini kuşatmışlardır. Kale kumandanı Seigneur du Chastel, çareyi anlaşmakta bulur; buna göre belli bir tarihe kadar yardım gelmezse kumandan kaleyi Prens'e teslim edecektir. On üç yaşındaki biricik oğlunu da rehine olarak İngilizlere yollar. Bu koşullar altında Prens ateşkese razı olur. Belirlenen sürenin dolmasına dört gün kala limana erzak dolu bir gemi yanaşır. Kalede büyük sevinç yaşanır; kumandan, Prens'e bir ulak yollayarak rehinenin serbest bırakılmasını talep eder, yardım gelmiştir çünkü; bu arada da şövalye adabına uygun olarak, kaleye ulaştırılan erzaktan dilediği kadar pay alabileceğini iletir. Dört gözle beklediği ve çantada keklik gördüğü ganimetten olunca tepesi atan Prens, gelen erzakı anlaşmada öngörülen yardım olarak kabul etmez ve kararlaştırılan günde kalenin teslimini talep eder. Aksi takdirde rehineden umudunu kessin diye haber yollar kumandana. Sürecin tek tek evreleri, hayli etkili, bir nebze uzun solukludur; bu arada çeşitli mesajlar getiren ulakların huzura çıkışlarındaki törensellik de her yönüyle yansıtılır: Prensin, öneriyi reddedişi ama henüz net olmaktan uzak bir yanıt verişi; Seigneur du Chastel'in olacakları sezerek durumu görüşmek için akrabalarını ve dostlarını bir araya toplayışı, herkesin susup birbirine bakması, kimsenin söz almak istememesi, Prens'in ciddi olabileceğini akıllarının almaması, dediğini yapacak olması durumunda nasıl davranılması gerektiğine dair kimsenin öneride bulunmaması, ayrıntılarıyla aktarılır: Touteffoiz, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur, a loyalement conseillier, n'en veoient point la fachon. Akabinde gece vakti kumandanın karısının kocasındaki tedirginliği sezişi, gerçeği öğrenişi ve baygın-

lık geçirişi; derken sürenin dolmasından bir gün önce, Prens'in, anlaşmaya uyulması yönündeki çok net talebini iletmek üzere ulakların çıkagelişi; söz dalaşının hasmane içeriğine tamamen zıt bir törensellik ve nezaketle huzura kabul edilişleri ve yollanışları; Seigneur du Chastel'in akrabalarına ve dostlarına keyfi yerinde ve kararlı gözükmesi ama gece yatakta karısıyla baş başa kaldığında soğukkanlılığını yitirip büsbütün umutsuzluğa kapılması işlenir. Anlatının düğüm noktası şöyle:

Madame, qui de l'autre lez son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit ung tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escriant, lui dist: "Ha! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyalment amé, servy et honnouré, vous à jointes mains priant que ne vueillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy." Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondit: "Helasse, m'amye, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party?" Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconfforter, tout-à-cop changa son cruel dueil en très vertueulx parler et lui dist: "Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins." Alors, le seigneur lui dist: "Doncques, m'amye, conseilliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis." – "A! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueulx hommes et non pas des femelins cuers des femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement lez espouseez et qui sont meres des enffants, ainssi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy." – "Ha, m'amye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung

cuer selon Dieu en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mazy. Pourquoy vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez." Alors, la tres desconffortee dame, pour obeir luy dit: "Monseigneur, puisque tant voullez que le chois vous en die" – alors renfforca la prudence de son cuer par la trés grande amour que elle à lui avoit, et lui dist: "Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné; des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos penssers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le lime et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experience des yeulx, est chose plus apparante que les enffans sont filz ou filles de leurs meres qui en leurs flans les ont portez et enffantez que ne sont le leurs maris, ne de ceulx à qui ont les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amè et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefoiz ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamaiz je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enffans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur,

il y a grant choiz. Nous sommes assez en aaige pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrerez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez: C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour se, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne penssés que se ne l'euissiez jamaiz eu; ains vous resconffortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter."

Et quant le cappitaine oist Madame si haultement parler, avec un contemplatif souspir, remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et piteuse creature partoient sy haultes et sy vertueuses parolles comme celles que Madame disoit, ayant ainssy du tout abandonné la grant amour de son seul et très aimé filz, et tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist: "M'amye, tant que l'amour de mon cuer se puelt estendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et piteux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissions à nuit, sy me fault-il lever; et vous aucum peu reposerez" – "Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remerchier Nostre Seigneur de tout."

Yatağın diğer yanında kedere boğulan Madam, düşüncelere dalmıştır; ya kocasının onurunu gözden çıkarmak gerekiyordur ya da dünyalar güzeli biricik oğlunu (herkes, on üç yaşındaki bu çocuğun eşinin benzerinin olmadığını söylüyordu); eşinin bu ızdırabı kaldıramayacağından korkmaktadır. Kalbinden geçenlere bakıp içinden demiş ki: Ah nasıl da bedbahtım! Eğer o da ölürse her şeyimi ama her şeyimi yitirmiş olurum. Kafası bu düşüncelerle doluyken seslenmiş kocasına. Ama kumandan duymamış. Bunun üzerine sesini yükseltip: Ah efendim, Tanrı aşkına, acıyın bana, sizi büyük bir sadakatle sevmiş, saymış, hizmetinize koşmuş, hiçbir şeyi dert etmemiş bu zavallı zevcenize merhamet edin. Yalvarırım, kendinizi, oğlumuzu ve beni mahvetmeyin sakın bir anda. Kumandan Madam'ın sözlerini duyunca yanıt vermiş nihayet: "Ah karıcığım, bu da laf mı şimdi? Benim bu yaşadığım gibi acınası bir cenderede olmayı hangi

yürek kaldırır?" Bilge ve kafası çalışan Madam bunun üzerine hemen yakınmalarına son vermiş; kocasına destek olmak için cesaretini toplamış ve demiş ki: "Efendim, haksızsınız demiyorum. Ama Tanrı'nın takdiri işte, Tanrı ehvenişeri seçmemizi münasip görüp buyuruyor." Kumandan bunun üzerine "Öyleyse söyle bana karıcığım, musibetlerin hangisi daha katlanılabilir sence?" diye sormuş. – "Ah efendim" diye karşılık vermiş karısı, "kulunuz köleniz olayım, beni bundan muaf tutun! Bu tür kararlar cesur erkeklerin asil yüreklerinden çıkmalı, yoksa Tanrı'nın takdiriyle siz erkeklere tabi kılınmış eşlerin kadınsı bağırlarından değil, hele bir de eş ya da anneysek. Tıpkı benim, oğlunuzun annesi olmam gibi. İşte bu nedenle yalvarıyorum size, beni bu işe karıştırmayın!" – "Ah canım karıcığım" demiş kumandan "Tanrı tek bir yürekte iki beden olmamızı münasip gördüğü için sevgi ve sorumluluk sizi tüm önemli meselelere dahil etmemi gerektiriyor. Her zaman böyle davranmışımdır, çünkü temiz kalpliliğinizi her zaman takdir etmişimdir. Seçim yapmamızı söylüyorsunuz. Siz annesiniz; ben de sizin eşinizim. Rica ediyorum o yüzden, bir iki sözcükle neyi tercih ettiğinizi söyleyin bana." Bunun üzerine bahtsız kadın, kumandana itaatini göstererek "Efendim, madem bir seçim yapmamı istiyorsunuz" demiş – işte o an eşine duyduğu aşırı sevgi adına tüm ferasetini seferber etmiş – "bağışlayın şimdi söyleyeceklerimi. Size salık vereceğim iki şeyde öncelikle Tanrı, sevgili Meryem anamız ve Aziz Michel fikrimde ve sözümde benimle olsunlar. Birinci tavsiyem, kederinizi, kaygınızı, derdinizi bir yana bırakmanızdır; ben de öyle yapacağım. Her şeyi Tanrı'nın takdirine bırakalım, en hayırlısı bu. İkinci ve son tavsiyemse; herkes gibi siz de biliyorsunuz, eşyanın tabiatı gereği ve göz gördüğü kadarıyla çocuklar, – armağan edildikleri kocalardan ya da başkalarından (?) çok – onları karınlarında taşıyan ve doğuran annelerinin oğulları ve kızlarıdırlar, bu gayet açık. Şunu bilir şunu söylerim ki efendim, böylelikle oğlumuz, her ne kadar gerçek ve meşru babası sizseniz de çok daha bariz biçimde benim meşru oğlumdur. Tek gerçek Tanrı, mahşer gününde şahidimdir. İşte o nedenle bu çocuk benim gerçek yavrumdur, dokuz ay sancılarla, çoğu gün büyük endişelerle karnımda taşıdım onu, doğururken ölüyordum neredeyse. Büyütürken üzerine titredim, gözüm gibi

baktım, sevgimi esirgemedim, ta ki rehin alındığı güne, saate dek. Ama şimdi şu andan itibaren onu Tanrı'nın himayesine teslim ediyorum; dileğim nazarımda artık hiç değerinin olmaması; sanki hiç tanımamış olayım onu. Özgür irademle, hiç baskı ve şiddete maruz kalmadan tüm Tanrı vergisi sevgimi, şefkatimi ve bir annenin gözünün nuru biricik oğlu üzerindeki olası ve meşru hakkını size devrediyorum. Her şeye kadir tek gerçek Tanrı şahidim olsun. O Tanrı ki oğlumuzu bize on üç yıllığına sizin biricik şanınızın sürmesi ve korunması için ödünç verdi, yoksa bu şan ebediyen yok olacaktı. Tek bir onurunuz var, Tanrı'dan sonra en fazla değer vermeniz gereken; eşinizden, çocuklarınızdan, tüm şeylerden önemli olan. Kuşkusuz oğlunuz da bir tane. Hangisinin daha büyük kayıp olacağını siz düşünün. İnanın efendim, bir seçim yapmak hayırlı olacak. Çocuk sahibi olacak yaştayız henüz, Tanrı izin verirse. Ama onurunuzu bir kez yitirdiniz mi, ah, bir daha geri gelmez. Tavsiyeme kulak verirseniz, ölseniz de kalsanız da insanlar sizden bahsedecek, ne şerefli bir adam, gerçek bir şövalye diyecekler. İşte o yüzden efendim, tüm iyi niyetimle rica ediyorum, benim yaptığımı yapın, oğlanı düşünmekten vazgeçin, varsayın ki hiç oğlumuz olmadı. Toplayın cesaretinizi ve onurunuzu korumanız için onu size veren Tanrı'ya şükredin."

Kumandan, Madamın sözlerindeki bu alicenaplığı görünce iç geçirerek böyle narin bir yaratığın, bir kadının yüreğinden böylesine yüce ve erdemli şeylerin geçmesi, onun gözünün nuru biricik oğluna sevgisini feda etmesi, üstelik bunu kendisine duyduğu sevgiyle yapması karşısında İsa'ya, her şeye kadir yüce Tanrı'ya şükretmiş. Sonra da kısaca şöyle demiş: "Sevgili karıcığım, tüm kalbimle, hiç olmadığı kadar teşekkür ediyorum size, bana bahşettiğiniz yüce ve elem dolu armağan için. Demin boru sesini duydum, bütün gece gözümüzü kırpmadık ama kalkmak zorundayım, siz biraz daha dinlenebilirsiniz." – "Dinlenmek mi? Ah efendim, bunu yapacak ne yürek ne göz ne de uzuv var bedenimde. Kalkayım, birlikte ayine gidelim, yüce efendimize her şey için şükranlarımızı sunalım", diye karşılık vermiş Madam.

Bu sahneden sonra anlatı uzayıp gider. Prens'in elçileri bir kez daha çıkagelir, kalenin teslimini talep ederler, aksi takdirde oğla-

nın idam edileceği tehdidini savururlar. İstekleri karşılanmaz. Derken kumandan kaleden dışarıya hücum kararı alır, zor kullanarak oğlunu kurtarmaktır amacı. Ardından öykü düşman karargâhında seyreder. Prens'in zincire vurdurduğu çocuk idama götürülmektedir; Seigneur du Chastel'in (keza Chastel adlı) elçisi de ayak diremesine karşın bu alaya katılmaya zorlanır. Sonrasında kalede eşinin, kumandanı karşı saldırıdan vazgeçirişi ve bayılması anlatılır; bu arada gözcüler, çocuğu idama götüren düşman müfrezesinin geri döndüğünü görürler, planlanan eylem için geç kalınmışur artık. Kumandan eşini yatağa götürür ve teselli eder; elçi Chastel kaleye geri döner, kumandana olanları anlatır, çoğu şey, daha önce başka ifadelerle söylenenlerin tekrarıdır bu arada. Yine de çocuğun ölümünü elçinin aktardığı şekliyle buraya almak istiyorum:

Mais l'enffant qui, au resconffort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes: "Ha! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir; hellas! vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellas! monsieur mon pere, je vois morir! hellas! madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir!" Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist: "Ha! Chastel, mon amy, je voiz morir! hellas! mon ami, je voiz morir!" Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne povoit prendre là mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...

Kaleye götürüldüğünü sanan çocuk (muhafızlar onu avutmak için böyle söylemişlerdir) Mont Réont'a doğru gittiklerini görünce feci şekilde korkuya kapılmıştı. Çaresizlik içinde ağlamaya başlayıp muhafızların başında olan Thomas'a dönerek "Ah sevgili Thomas, beni ölüme götürüyorsunuz, ölüme götürüyorsunuz beni, ölüme götürüyorsunuz! Ah canım babacığım, ölecekmişim! Ah canım annem, ölecekmişim ben! Of, of, of, ölecekmişim, ölecekmişim, ölecekmişim!" diye sızlandı. Böyle feryat figan ağlarken ve sağına soluna önüne arkasına bakınırken beni, ben bahtsızı gördü; üzerimde sizin nişanınızla. Canhıraş seslendi bana: "Ah kuzum Chastel, ölecekmişim! Canım Chastel, ölecekmişim ben! Ah canım, ölecekmişim!" Onu böyle bağırıp çağırırken görünce dizlerimin bağı çözüldü, yere kapaklandım. Ama arkasından sürüklenmem emri verilmişti, birileri koluma girdi, her şey son bulana kadar da bırakmadılar. Tepede bir rahip vardı, çocuğa Tanrı'nın merhametine güvenmesi için telkinde bulunup onu avutmuş. Sükûnetle günah çıkarmasına yardımcı olmuş, küçük günahlarını bağışlamış. Bana sonradan anlattıklarına göre, ölümü kabullenmek istemeyen çocuğun kafasını sıkıca tutup, ellerini ayaklarını bağlamışlar, bacaklarının her yanı ezik ve morluklarla doluymuş. Bu dehşet dolu hüküm infaz edilmiş, bu arada ben kendime gelmiştim. Nişanınızı çıkarıp oğlunuzun naaşının üstüne koydum.

Elçi, isteği üzerine oğlanın naaşı kendisine teslim edildiği sırada Prens'le arasında yaşanan sert diyaloğu aktararak raporunu tamamlar. Ardından bu aktarılanları dinleyen Seigneur'ün duası aktarılır:

Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, vueillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il à la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellasse! povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en resconforter.

Hakkaniyetli efendimiz, bugüne dek oğlumu bana bağışladınız. Onun ruhunu kabul buyurun, ölüme ayak dirediği için oğluma

ve gerekeni yapmak için onu bu duruma düşüren bana merhamet edin. Ah zavallı anne, beni düşünüp, onurumu kurtarmak uğruna gözden çıkarmış olsan da sevgili oğlunun acıklı ölümünü öğrendiğinde kimbilir ne yapacaksın. Ah Tanrım, yardım edin, sözlerim sizden güç alsın, onun acısını dindirin.

Sırada defin töreni ve kumandanın o ana dek gelişmeyi gizlediği karısına, yemekte, herkesin içinde çocuğun ölümünü haber verdiği, kadının sükûnetini koruduğu sahne vardır. Birkaç gün sonra Prens kuşatmaya son vermek zorunda kalır. Kumandan başarılı bir baskına fırsat bulur; baskından çok sayıda tutsakla dönülür. İçlerinden yüksek miktarda para teklif edip serbest kalmak isteyen, önde gelen on iki kişiyi yüksek bir noktaya kurulmuş, çok uzaktan görülebilen bir darağacında idam ettirir; geri kalanlar, sağ gözleri çıkarılıp, sağ kulak ve elleri kesildikten sonra geri yollanır:

Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dittes de par vous grant mercis des autres yeulx, oreilles et poigns senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault.

Efendiniz Herodes'e gidin ve size bağışladığım sol gözünüz, sol kulağınız ve sol eliniz için şükredin. Bu jestim, oğlumun ölü ve günahsız bedenini elçim Chastel'e teslim etmesinin karşılığıdır.

Biraz ayrıntılı aktardığım metin – kısmen, ayrıntılarda öykünün hatırı sayılır içeriği saklı olduğu, kısmen şimdiye kadarkilerle kıyaslandığında okurların çoğu kolay ulaşamayacağı için – Boccaccio'nun *Decameron*'undan yüz yılı aşkın bir süre sonra yazıldığı halde şaşırtıcı denecek kadar Ortaçağ'a ait ve dünden kalmadır. Okurda uyandırdığı genel izlenim beklenmedik ve hayli güçlüdür. Bu izlenimi yaratan farklı ögeleri açıklığa kavuşturmayı deneyeceğim.

Biçim açısından bakarsak, gerek tümce kuruluşları gerek kompozisyon, Antik-hümanist tarzın esnekliğinden, zenginliğinden, duruluğundan ve derli topluluğundan hayli uzaktır. Tümceler çoğunlukla parataktik değildir gerçi, lakin hipotakslar acemicedir,

hantal vurgularla doludur; kimi yerde de bağlaçlarda muğlaklık göze çarpar. Kadının konuşmasında 'Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a coustéà porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morteà l'enffanter, lequel j'ay si chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré şeklindeki tümce, ilgi yan tümceleri sıralamasında dahi aidiyet ilişkilerinde bazı muğlaklıklar arzeder; et puis comme morte à l'enffanter sözleri sentaktik düzenin tamamen dışında kalır. Bu arada tüm beyan duygusal ve gelişigüzel bir feveran değil, özenli törensel bir konuşma olarak tasarlanmıştır. Bu stildeki gereksiz ayrıntılarla dolu törensellik, debdebeli formalite, nihayetinde Antikçağ retorik geleneğine dayanıyor ama onun orijinal karakterinin hümanist yaklaşımla revizyonunu değil daha ziyade Ortaçağ'daki büsbütün pedantik dönüşümden sonraki halini referans alıyor. Nourry, amé et tenu chier, gibi adım başı görülen eşanlamlı ya da neredeyse eşanlamlı ifadelerin görkemli, yakaran bir tarzla yığılması da bu stilin parçasıdır; sonraki bir tümcede olduğu gibi örneğin: Liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit... Hukuki, resmi belgelerin şatafatını çağrıştırıyor ifadeler; Tanrı'ya, Meryem Ana'ya, azizlere sayısız yakarış da cuk oturuyor çerçeveye ayrıca. Sözünü ettiğimiz resmi belgelerdeki gibi, asıl unsurun yolu, bir dolu kalıp, hitap, zarf tümcesiyle, hatta bazen de tam bir hazırlayıcı tümceler resmigeçidiyle açılır. Öyle ki asıl içerik, habercilerin, muhafızların, saray görevlilerinin, sancaktarların öncülük ettiği bir bey ya da kral gibi boy gösterir. Gecenin bir vaktindeki diyalog yeterince örnek içeriyor. Ulaklar haber taşırken de örnekler aralıksız birbirini izler; izlenecek yolun, sonuçta tema gereği başka türlü olması mümkün değilken La Sale'ın her fırsatta bunun tadını çıkarmaya nasıl heveslendiği gözlerden kaçmıyor. Monseigneur le cappitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publicques, de par le prince de galles, nostre très redoupté seigneur, ceste foiz pour toutes à vous nous mande de par sa clemence de prince, vous signiffier, adviser et sommer... satırları okunduğunda,

Prens'in gaddarlığı karşısında sarsılıp derin bir öfke duyduğunda dahi La Sale'ın, bu empatik ama sentaktik açıdan darmadağın sınıfsal debdebeyi kâğıda dökmekten haz aldığı açıkça görülür. Sadede gelirsek: La Sale'ın dili sınıfsaldır. Sınıfsal olansa her zaman insancıl olmaktan uzaktır. Yaşamın sarsılmaz – her şeyin yerinin ve biçiminin belli olduğu ve korunduğu – sınıfsal düzeni, törensel, gereksiz ayrıntılarla dolu, basmakalıp, jestleri ve yakarışları bol retorikte yansısını bulur. Her bireyin kendine yaraşır unvanı vardır. Madame du Chastel kocasına monseigneur diye hitap eder, koca Madame'a m'amye olarak seslenir. Bireylerin jestleri, âdeta ebedi, daimi olarak belirlenmiş bir modeli temel alırcasına (à jointes mains vous supplie) ahvale ve ait oldukları sınıfa uygundur. Prens'in, kumandanın elçisini idamı izlemeye zorlayışı şu şekilde ifade edilir: ... alors, en genoulx et mains jointes je me mis et lui dis: " A! très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux yeux ne portent pas à mon très dollent cuer la très piteuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, le fait à icelui monseigneur vrayement." Lors dist le prince: "Vous ytez, veuilliez ou non." Bu tarzın temsil ettiği gelenek, en çok da fazlasıyla törensel tümcelerde hissedilir; demin de dediğimiz gibi, asıl ifade, törensel giriş kalıplarından oluşan bir surla çevrilidir. Geç Antik dönemin çöküş evresinin, Erken Ortaçağ'dan itibaren, sınıfsal kültüre dahil edilmiş ve geliştirilmiş formasyonlarının devrede olduğunu bu tür pasajlarda görürüz. Vulgar dillerde bu gelenek, 'Strasbourg Yemini'nin heybetli ve muhteşem retoriğinden kral fermanlarının giriş bölümlerine (Louis par la grâce de Dieu vb.) dek uzanır. Anlatının yapısına gelince, gözetilmiş bir düzenden söz etmek zordur. Kronolojik olarak aktarma sevdası epey karmaşıklığa ve tekrarlara yol açmış. Yazarın yaşlı bir adam olduğunu (bunamışlığın getirdiği dolambaçlı anlatım eserin tarzına az çok sinmiş) göz önüne alsak dahi, parataktik ögeleri ve bir parça karmaşık kompozisyonu, daha önce yazılmış *Küçük Jehan de Saintré* romanında da gördüğümüzü unutmayalım. Sıklıkla ve biraz da beklenmedik biçimde bir sahneden diğerine sıçrayarak olayları art arda sıralayan kroniklere özgü bir kayıt tarzıdır bu.

Yöntemin naifliği, bu türden tüm geçişleri vurgulayan 'şimdi bu meseleden söz etmeyi bırakıp yüzümüzü şuna dönelim' şeklindeki ifadeyle daha da bir belirginleşir. Kompozisyonda dilin ağır ihtişamıyla zincirleme anlatımın sentezi, öykünün – göz alıcı olmadığı söylenemeyecek – yavaş, hantal ve yeknesak bir tempoda ilerlediği izlenimi uyandırır. Bir tür seçkin üsluptur bu; ama sınıfsaldır, gayriinsanidir, klasik olmaktan uzaktır ve hepten Ortaçağ ürünüdür.

Aynı şekilde anlatının içeriği de sınıfsal ve Ortaçağ'a özgü anlayışı hissettirir. Tarihsel bağlamını bildiğimiz siyasi ve askeri bir gelişmenin, salt sınıfsal bir sorun olarak görülmesinin modern okur açısından ne denli dikkat çekici olduğuna özellikle işaret etmek isterim. Kalenin nesnel öneminden, düşmesinin Fransa ülküsü ve kral açısından hangi olumsuz sonuçlara yol açacağından hiç söz edilmez. Mesele salt Bay du Chastel'in şövalye onurundan, verilmiş söz ve bu sözün yorumlanışından, koşulsuz bağlılıktan, yeminden, kişisel sorumluluktan ibarettir. Kumandan, anlaşmanın yorumunda oluşan görüş ayrılığını karara bağlamak için bir ara Prens'e şövalyelere özgü bir düello önerir hatta. Nesnel olan ne varsa törensel ve şövalyeliğe özgü seremonilere boğulur. Tabii bu çıplak bir gaddarlığın hüküm sürmesinin önünde engel değildir. Bu gaddarlıksa, bir amaca hizmet eden, modern, deyim yerindeyse rasyonelleşmiş bir olgu olmaktan çok, henüz tamamıyla kişisel ve duygusaldır. Çocuğun idam edilmesi bütünüyle anlamsız bir barbarlıktır. Kumandanın, yüzün üzerinde suçsuz insanı asıp ya da sakat bırakıp öç alması da keza. Kumandanın kişisel intikam hırsı olmasa bu insanlar fidye karşılığı iade edilecekti belki de. Tüm bunlar, siyasi-askeri savaş sanatının henüz baştan sona irrasyonel bir evrede bulunduğu, harekâtın yönetildiği etkin bir merkezin olmadığı, öylelikle de alınan önlemlerin büyük ölçüde, kısmi bir manevrada birbirinin rakibi olan kumandanların kişisel ilişkilerine, heyecanlarına ve şövalyeliğin onur kavramlarına bağlı olduğu gibi bir izlenim uyandırmakta. Yüzyıl Savaşları'nda galiba gerçekten de böyle dönüyordu işler. Çok sonraları, iyice gelişmiş mutlakiyet dönemlerinde dahi, özellikle – şövalye ruhunun geleneklerinin haliyle en uzun süre korunduğu – savaş sanatında,

dost-düşman ilişkilerindeki kişiselliğin ve şövalyelik anlayışının izleri hayli belirgindir. Şu da var ki tam da XV. Yüzyıl'da, La Sale'ın yaşadığı çağda dönüşümün ilk işaretleri görülür. Şövalyeliğin siyasi ve askeri yöntemleri etkisizleşir, ethos çatlar, payına gittikçe dekoratif roller düşer. La Sale, *Küçük Jehan de Saintré* romanında, kuşkusuz böyle bir amaç gütmeksizin, o çağdaki şövalyeliğe has askeri eylemlerin fiyakalı ve asalakça anlamsızlıklarını uzdilli bir anlatımla ortaya koymuştur. İlk belirtileri görülen dönüşümse hiç ilgilendirmez La Sale'ı. Sınıfsal atmosferle, bu atmosferin onur kavramlarıyla, seremonileriyle, armaların şaşaasıyla sarmalanmış olarak yaşar. Diğer yapıtlarında, *Réconfort*'la kıyaslanınca daha fazla göze çarpan bilgisi dahi, ahlaki içerikli bir alıntılar mozaği, Geç Skolastik Dönem'in ruhunu yansıtan, feodal şövalye eğitim anlayışına hizmet eden, bir anlamda sınıfsal, skolastik bir derlemedir.

Dolayısıyla XIV. Yüzyıl'ın büyük İtalyan yazarlarının, dönemin tüm gerçekliğini kavramasını sağlayan gelişme, La Sale açısından henüz etkisizdi. La Sale'ın dili ve sanatı sınıfsaldır, çok seyahat etmiş olmasına karşın ufku dardır; her gittiği yerde kayda değer pek çok şey, ama bunların sadece saraylı, şövalyelere özgü yanını görmüştür. *Réconfort* da bu anlayışla yazılmıştır. Öte yandan, Yüksek Feodal Çağ'a özgü, artık bir parça çatırdamaya başlamış şatafatlı üslubunun orta yerinde, yukarıda alıntıladığımız metnin de gösterdiği gibi yüksek asaletin konu olduğu tam anlamıyla trajik bir süreç yer alır; bu süreci yazar bir nebze törensel ve dolambaçlı ama müthiş bir cana yakınlıkla, yalın bir hassasiyetle, içinden geldiği gibi aktarır okura. Ortaçağ edebiyatında böylesine yalın, bu derece sahici, sıradışı trajik bir ihtilafın ikinci bir örneğine zor rastlanır; bu hoş yapıtın bu kadar az biliniyor olmasına hep şaşırmışımdır. Çatışma, şematik olmaktan tamamen uzaktır, saray edebiyatı geleneğinin motiflerinin hiçbiriyle ilgisi yoktur. Bir kadın teması vardır ama bu kadın bir sevgili değil annedir; Griseldi'nin öyküsü gibi romantik ve dokunaklı değil, doğal, gerçekliğiyle kavranabilir bir vakadır. Şövalyeliğe has ve törensel arkaplan, yapıtın katışıksız muhteşemliğine ayak bağı olmaz. Bir kadından, tam da öyle bir dönemde, verili duruma ayak uydur-

ması beklenir; doğallığı, tevazusu, kocanın iradesine boyun eğişi, Madame'ın gerektiğinde kendini belli eden mizacının duru kudretini ve özgürlüğünü daha da etkili biçimde gözler önüne serer. İhtilaf Madame'ın meselesidir aslen; çünkü kumandan kararsızlık sergilese ve yakınsa da vereceği karar bellidir. Oysa bu sarsıntıyı atlatıp atlatamayacağı, nasıl bir yol izleneceği karısının tutumuna bağlıdır. Esaslı bir kavrayış ve net bir yaklaşımla çabucak duruma uygun davranarak, 'se il se muert, or as-tu bien tout perdu' şeklinde bir akıl yürütmeyle soğukkanlı tavrını yeniden takınır. Bir çırpıda, kocasını bu anlamsız eziyetten kurtarmaya, zorunlu olduğunu düşündüğü adımlara yönlendirmeye, bunun için de öncülük etmeye karar verir. Kocasının dikkatini kendi üzerine çekmeyi başarır başarmaz, acilen ihtiyaç duyduğu şeyi bahşeder ona, kumandanın düşüncelerine çekidüzen verir; çözmesi gereken sorunun bilincine varmasını sağlar. İki musibetten biri tercih edilecektir, kumandan ehvenişer olanı seçmelidir. Çaresizce hangisinin daha az vahim olduğunu sorduğunda karısı önce yanıt vermekten kaçınır. Bu narin bir kadının alacağı karar değildir, merdane bir meziyet ve cesaretle üstesinden gelinebilir ancak, der. Böylelikle kocasını, düşüncelerini dile getirmesi için kendisine direktif vermeye zorlayarak, görünüşte de olsa alışkın olduğu önder ve belirleyici konuma tekrar oturtur. Sırf bu hamlesiyle bile komutanı, gücünü ve özgüvenini sarsan, kararsızlığın verdiği serzenişten çekip alır. Ardından dikkate alması gereken bakış açısını aktarır ona: Çocuklar, babalarının değil, onları karınlarında taşıyan, doğuran ve emziren annelerinin çocuklarıdır; oğlumuz sizden çok benim oğlumdur; buna rağmen şimdi ona duyduğum sevgiden feragat ediyor ve hiç oğlum olmamış varsayıyorum. Oğluma olan sevgimi feda ediyorum; muhtemelen başka çocuklarımız olacak, oysa onurunuzu bir kez yitirdiniz mi artık dönüş yoktur. Tavsiyeme kulak verirseniz, insanlar sizi takdir edeceklerdir, 'c'est le preudomme et très loyal chevalier...' diyeceklerdir. Bu konuşmada hangi nokta – kendini yadsıma mı, soğukkanlılık mı, iyi kalplilik mi, yoksa açıklık mı – övgüye değer, karar vermek zor. Bir kadının, böyle bir derde rağmen yılgınlığa kapılmayıp vaziyeti net biçimde kavrayacak; kalenin teslim edilmesinin asla söz konusu olamayacağını,

Prens talebinde ısrarlıysa çocuğun her halükârda kaybedildiğini görecek; kocasına, müdahalesiyle duruşunu belirlemede yardımcı olacak; anneliği tanımlamasıyla karar vermeye yüreklendirecek; hatta sahip olacağı onura işaret etmesiyle biraz olsun avutacak ve kuşkusuz kıvanç duyacağı bir özgüven kazandıracak; böylelikle atacağı tüm adımları kolaylaştıracak güçte olması, tüm bunlar herhangi bir klasik eserde de rastlanacak yalın bir güzelliğe ve boyuta sahiptir. Son bölümde kumandanın rahatlamış olarak dua edişi, karısına teşekkürü hatta ona biraz dinlenmeyi salık vermesi de hayli hoş: Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer œul ne membre sur mon corps qui en soit d'accord...

Görülüyor ki Geç Feodal dönemin gösterişli üslubunun hakikaten trajik ve adamakıllı sahici böylesine bir olay kesitini canlı bir tasvirle aktarabilmesi mümkün. Siyasi ve askeri konularda, reel koşullara ve bağlamlara hiç dokunmayarak yüzeyselliğini korumakla birlikte, basit, tamamen insani bir vakada kendini kanıtlamakta güçlük çekmiyor. Örneğimizde meselenin gayet sıradan, ailevi, bir karı kocanın gece yatakta dertlerini konuştukları bir sahne olması nedeniyle daha da kayda değer bir saptama bu. Klasik-Antik anlayış, seçkin stilde bir trajik konu için yatak odasını uygun bir ortam olarak görmezdi. Oysa burada trajiklik ve ciddi sıkıntılar, bir ailenin gündelik yaşamının göbeğinde kendini gösteriyor. Olayın kahramanları, katı feodal normların ve geleneklerin dışına çıkmadan yaşayan yüksek soylu tabakadan kişilerse de, tanık olduğumuz durum, yani gece vakti yatakta, bu iki insanın sevgili değil de karı koca sıfatıyla, başlarında koca bir dert, sızlanıp birbirlerine destek olmaya çalışan halleri, feodallikten çok küçük burjuvalığı, daha doğrusu insaniliği ve mahlûksallığı yansıtıyor. Resmi ve törensel dile rağmen süreç yapmacıklıktan uzak ve bir hayli naiftir; az sayıdaki basit düşünce ve duygu bazen uyumla bazen zıtlaşarak tezahür eder. Trajiklik ile sıradan gerçekçilik arasında bir stiller ayrılığı söz konusu değildir. Feodal literatürün gelişme çağından, XII. Yüzyıl'dan, gerçekliği ve mahlûksallığı böylesine başarıyla yansıtan bir yapıt yok. Yatakta bir karı koca olsa olsa popüler güldürülerde görülebilirdi. Peki ya ölüme giderken feryat figan ağlayan çocuğun betimlenişine ne demeli! Pek övüle-

cek bir yanı yok bence. Ne ulağın gördüklerini rapor ettiği zavallı babanın ne okurun, vakanın tüm ayrıntılarıyla bu denli duyusal açıklıkla resmedilmesine ihtiyacı var. Böyle, armaların cirit attığı, gösterişçi stilin orta yerinde, bu ölçüde çıplak bir mahlûksallığın trajik bir vakayla bağdaştırılması daha bir garip. Tamamı, çocuğun masumluğuyla tüyler ürpertici infaz arasındaki, yine o güne dek esenlik içindeki bir yaşamla aniden olanca şiddetiyle bu yaşama çullanan acımasız gerçeklik arasındaki zıtlığı gözler önüne sermek üzere tasarlanmış. Kısa süren tutsaklıkta rehine ile dostluk kuran muhafızın acıma duygusu, oğlanın, çocukça çaresizliğiyle kulakları paralayan, aynı sözleri tekrarlayarak yanı başında olsun olmasın herkesin koruyuculuğuna sığınmaya çalışarak yakarışları, kendisini avutup günah çıkarmasına yardımcı olan papazın varlığına rağmen son âna dek ölüme ayak diremesi, öyle ki nafile debelenmesi sonucunda prangalı ayaklarının derisinin soyulup kan revan içinde kalması; Bay du Chastel de okur da kurtaramaz paçasını bunlardan.

Burada saptadığımız, şövalyeliğin ve törenselliğin şaşaalı üslubuyla, tam bir sefalet anlatan, yaratacağı aşırı etkiden çekinmeyen, hatta görünüşe bakılırsa bunun pek bir tadına varan gerçekçilik arasındaki ahenk yeni bir şey değil. Romantik Çağ'dan bu yana bu kombinasyon, Ortaçağ'a dair yaygın kanıya dahildir. Bazı daha titiz çalışmalar, sözünü ettiğimiz kombinasyonun, Ortaçağ'ın son evresinde, XIV., ama daha çok da XV. Yüzyıl boyunca özellikle gelişme gösterdiğini ve karakteristiğinin hayli keskin biçimde önplana çıktığını ortaya koydu. Bu çağ hakkında, yirmi yılı aşkın süredir, elimizin altında Huizinga'nın, *Ortaçağın Günbatımı* adlı geniş yankı bulmuş olağanüstü araştırması var. Yapıtta fenomen farklı bağlamlarda birkaç kez analiz ediliyor. Bahsi geçen iki unsurun ortak noktası, o çağın, temposu ağır, renkleri abartılı estetik zevkinin sıkıcılığı ve kasveti. Öyle ki gösterişli stili çoğu kez fazlasıyla vurgulu bir duyusallık, gerçekçiliği ise kimi zaman biçimde bir parça hantallık, aynı zamanda dolaysız bir mahlûksallık arzeder ve gelenek yüklüdür. Danse macabre gibi bazı gerçekçi formlar resmigeçit ya da tören alayı karakteri sergilerler. Bu çağın ciddi, mahlûksal gerçekçiliğinin gelenek yüklü oluşu, kökeni ile

açıklanabilir; çıkış noktası İsevi figüral bakış açısıdır; Hıristiyan geleneğinin neredeyse tüm düşünsel ve sanatsal motiflerini devralmıştır. Acı çeken mahlûk, İsa'nın – ya da din uğruna canını verenlerin – çilesi tasavvurunda hep vardır; giderek daha bir abartılı resmedilir, algısal ve mistik telkini günden güne yoğunlaşır; barındırdığı aile mahremiyeti, ciddi iç mekân (farslarda karşımıza çıkan iç mekânlara kıyasla "ciddi"), Kutsal Kitap'taki 'İsa'nın Meryem'e haber verilmesi' ve diğer ev yaşamı sahnelerinden hasıl olmuştur. Kurtuluş öyküsündeki vakaların halkın güncel gündelik yaşamına adaptasyonu XV. Yüzyıl'da öyle bir safhaya ulaşmıştır ki dinsel gerçekçilik, aşırılık ve kaba yozlaşma belirtileri gösterir. Daha önce bizim de değindiğimiz (sayfa 184 vd.), sık analiz edilmiş bir olgudur bu, örneğin Huizinga tarafından çok net ve ayrıntılı ele alınmıştır, yeniden o konuya girmemiz gereksiz.

Yine de kapanan Ortaçağ realizmi bağlamında başka bazı noktaları vurgulamakta yarar var. En başta, İsevi stil sentezinin yarattığı, 'gerçekliği yaşayan insan' imajının, yani insanın mahlûksallığının, dar anlamda İsevi çevreler dışında da boy göstermeye başladığı söylenmeli. Feodal, askeri bir vakayı aktaran öykümüzde görüyoruz bunu. İşaret edilmesi gereken ikinci bir olgu, gerçek ve güncel yaşam tasvirinin, yüzünü büyük bir özen ve olanca maharetle ailevi yaşamın mahremliğine, evcilliğine ve olağanlığına dönmesidir. Bunun kaynağı da yine demin dediğimiz gibi İsevi stil sentezidir; Meryem'in ve İsa'nın doğumlarıyla ilişkili motiflerde bu türden bir gelişmenin kavramsal şeması da mevcuttur ayrıca. Bu arada bu "gerçekçi" tasvirlerdeki tipolojik sembolizmin etkisi uzun sürmüştür.

Gerçekçiliğin gelişmesine, bir büyük burjuva kültürünün oluşması da katkıda bulunmuştur. Bu kültür, Ortaçağ'ın sonlarına doğru, özellikle Kuzey Fransa ve Burgonya'da adamakıllı önplana çıkmıştı. Bu kültür çevresi, kendi varlığının bilincinde olmasa da ("üçüncü sınıf"ın somut koşullara tekabül edecek şekilde kendine teoride bir yer buluşu hayli sonra gerçekleşti), hatırı sayılır refahına, artan gücüne karşın duruşu ve yaşam tarzıyla epey bir süre büyük olmaktan çok küçük burjuvaydı. Ama gerek pitoresk iç mekân gerek ailevi, ekonomik ahval ve sorunların temsili yoluyla,

taklit sanatları için – mahrem, ailevi – motifler sunmuştur. Ailevi, mahrem, kişisel gündelik yaşam, feodal soylularda, hatta kraliyet çevrelerinde bile etkisini kimi zaman güçlü biçimde hissettirir. Bu çevrelerde de eskiye oranla artan biçimde, daha bir ayrıntılı ve sade sunumla mahrem süreçler tasvir edilir – örneğimizde olduğu gibi; yine (Froissar, Chastellain gibi) kronikçilerde de aynı şey gözlemlenir. Dolayısıyla sanat ve edebiyat, feodal-arma meraklısı debdebe düşkünlüğüne rağmen sonuç itibarıyla Erken Ortaçağ'a oranla daha bir halkçı karakterdedir. Son olarak da Geç Ortaçağ'ın gerçekçiliği açısından üçüncü bir noktanın, yani beni bu bölümde, daha önce hiç kullanmadığım "mahlûksallık"* kavramını ortaya atmaya iten nedenin vurgulanması gerekiyor. İnsanın çileye, faniliğe tabiliğini güçlü biçimde vurgulamak, İsevi antropolojide baştan beri var olan bir özelliktir. Kurtuluş öyküsüyle ilişkilendirilen – İsa'nın Çilesi'ne dair – kavramsal şema nedeniyle, bu bir bakıma zorunluydu. Yine de bu durum, XII. ve XIII. yüzyıllarda, bu dünyadaki yaşamın, yeni dönemde olduğu kadar değersiz ve aşağılık görülmesine yol açmamıştı henüz. Ortaçağ'ın ilk yüzyıllarında, dünyevi değerlere ve hedeflere sahip toplum anlayışı henüz çok canlıydı; toplumun belli ödevleri vardı, insanları Göklerin Krallığı'na hazırlamak için Yeryüzü'nde ideal belli bir biçimi gerçekleştirmesi gerekiyordu. Araştırmamız kapsamında örnek oluşturan Dante'nin yapıtından, hem onun hem çağdaşlarının çoğunun gözünde bireylerin ve toplumun dünyeviliği gözeten siyasi faaliyetinin ne denli anlamlı, etik açıdan ne denli önemli, ebedi kurtuluş açısından ne denli belirleyici olduğunu anlıyoruz. Neden, ister gelişmelerce acımasızca yalanlandıkları için geçmiş yüzyılların toplumsal ideallerinin güç ve saygınlıklarını yitirmesi – öylelikle bu ideallerle hiçbir biçimde bağdaşmayan yeni oluşumların gündeme gelmesi – ister insanların baş gösteren yeni siyasi ve ekonomik yaşam biçimlerini yorumlayamayıp, nereye oturtacağını bilememesi, isterse vecd ile şekillenmiş popüler akımların,

* "Kreatürlichkeit": Çeviri boyunca "mahlûksallık" olarak karşılanan kelime, özellikle Hıristiyan geleneği bağlamında, Tanrı'nın bir "mahlûku" olarak insanın bedenselliğine, faniliğine vurgu yapan, onu bu yönleriyle göz önünde tutan anlayışa gönderme yapmaktadır. –*yhn*

yine günden güne daha tutkulu ve gerçekçi niteliğe bürünen Çile mistisizminin, gittikçe dejenere olup hurafeye, fetişizme evrilen sofuluğun, pratik-dünyevi yaşamı kuramsal anlamda kavrama iradesini felç etmişliği gerçeği olsun; her halükârda Ortaçağ'ın son yüzyıllarında yapıcı-kuramsal düşünmede bir bitkinlik ve kısırlık gözlenir. Özellikle fiili yaşam düzenine ilişkin noktalar söz konusu olduğunda İsevi antropolojinin "sefil mahlûksallığa" meyleden yanı, çile çekmeye ve faniliğe tabiyeti, yumuşamaksızın, olanca şiddetiyle önplana çıkar. Bu, Antik-hümanist insan tasavvuruyla taban tabana zıt, haddinden fazla mahlûksal insan imajının garip tarafı, insanın üzerindeki dünyevi sınıfsal kostüme gösterdiği hatırı sayılır saygıyı, bu kostümü çıkardığında ondan esirgemesidir; o haliyle insan – yaşlılığın ve hastalıkların, ölümün ve çürümenin lekeleyeceği – bir et yığınından ibarettir artık. Tabiri caizse tüm insanların eşitliğine dair – ama tabii aktif-siyasi anlamda değil, her bireyin doğrudan girdabına kapıldığı bir tür yaşamın değersizleştirilmesi yönünde – radikal bir teori bu. İnsan ne yaparsa yapsın, neye yeltenirse yeltensin nafiledir; dürtüleri onu dünyevi yaşama tutunmaya ve inisiyatif göstermeye zorlar, lakin yaşamın değeri de saygınlığı da yoktur. İnsanlar birbirleriyle ilişkilerinde, hatta "yasa önünde" değil – Tanrı öyle bir düzen kurmuştur ki dünyevi yaşamda insanlar birbirinden farklıdır – ölüm karşısında, mahlûk olarak vadeleri dolduğunda Tanrı huzurunda eşittirler. Daha o zamanlar bu eşitlik öğretisinden tek tük de olsa (hatta İngiltere'de çok etkin biçimde) siyasi ve ekonomik sonuçlar çıkarılmıştır gerçi ama başat olan, insanın mahlûksallığından yalnızca tüm dünyevi uğraşların nafileliği ve batıllığı sonucuna varan anlayıştır. Alplerin kuzeyinde bulunan ülkelerdeki birçok insan açısından, birey olmanın ve tüm uğraşların temelden sarsılmasının kaçınılmazlığını idrak etmek, dünyevi yaşamın pratik düzenlenişine yönelik düşünce gelişiminin paralize olmasını beraberinde getirdi. Onlar için bu dünyadaki geleceği gözeten bir uğraş, dürtülerin ve tutkuların oynadığı oyundan ibarettir, kıymet-i harbiyesi yoktur. Dünyevi gerçeklikle ilişkileri, beden formlarının, estetik açıdan canlı bir gösteri olarak görülüp benimsenmesinden ve yine bedenlerin faniliğinin ve beyhudeliğinin radikal biçimde ifşasından oluşur. Bu

arada yaşamla ölüm, gençlikle yaşlılık, sağlıkla hastalık, dünyevi konumu temel alan kibrinden geçilmeyen boş caka ile acımasız yok oluşa karşı sefilce sızlanışlarla direnme arasındaki karşıtlık en masif yöntemlerle konur ortaya. Bu temalar farklı varyantlarda, somurtkan ya da tutkulu sızlanmalarla, sofuca, sinik yahut iki tavrın bir arada olduğu yaklaşımlarla, sıklıkla da sürükleyici bir enerjiyle işlenir. Ortalama gündelik hayat, tüm tensel hazları, dertleri, yaşlılığın, hastalığın getirdiği eriyip yok olma halleri ve sona erişiyle, hemen hiçbir zaman bu çağdaki kadar etkili betimlenmemiştir. Sadece Antikçağ'ın değil – ki gayet anlaşılır bir şey bu da – Erken Ortaçağ'ın gerçekçi sanatıyla arasında da bariz farklılıklar bulunan bir üslup çizgisi gözlenir bu betimlemelerde.

Bu çağda, karı koca arasındaki yatak sohbetlerini konu alan bir dizi edebi anlatıma rastlanır. Bildiklerim içinde özellikle tipik bulduğumsa *Quinze Joyes de Mariage*'ın birincisindeki, kadının yeni bir elbise peşinde olduğu sahne. Bibliothèque elzévirienne edisyonundan (2. basım, Paris, 1857, s. 9 vd.) aktarıyorum:

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matiere à son mazy; et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles là où leurs mariz sont plus subjets et doivent estre plus enclins pour octrier: c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: "Mon amy, lessez-moy, car je suis à grand mal-aise." -M'amie, dit-il, et de quoy? Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye.- M'amie, fait-il, dites-moy pour quoy vous me dites telles paroles? – Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous dye: car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le feisse pour autre chose.- Vrayement, fait-il, vous me le direz." Lors elle dit: "Puis qu'il vous plest, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autre jour à telle feste, où vous m'envoiastes, qui ne me plaisoit gueres; mais quand je fus là, je croy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoye: combien que je ne le dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bon lieu comme

dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx qui scevent les lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mais je en ay honte pour l'amour de vous et des mes amis.-Avoy! dist-il, m'amie, quel estat avoient-elles à ceste feste?-Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suis qui n'eust robe d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menu-ver, à grands manches, et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avecques un tessu de soye rouge ou vert, traynant jusques à terre, et tout fait à la nouvelle guise. Et avoie encor la robe de mes nopces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que je sembleroye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand je estoye entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mielx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce.-Avoy! m'amie, fait le proudomme, je vous diray: vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueres de meubles, et nous a convenu achapter liz, couchez, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present; et savez bien qu'il fault achapter deux beufs pour notre mestoier de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut reffaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plait que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu, dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence.-Haa! sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre." Lors elle se tourne de l'aultre part, et dit: "Pour Dieu, lessés moi ester, car je n'en parleray ja mais.- Quoy dea, dit le proudomme, vous vous courroucez sans cause.-Non fais, sire, fait-elle: car si vous n'en avez rien eu, ou peu, je n'en puis mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier à tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne demendoyent seullement que mon corps; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous; dont je fu bien mai de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien haïr; car je croy que je suy la

plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Si ne sont-elles pas du lieu dont je suy. Par Sainct Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je ne scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage: à Dieu plaise que je ne vive gueres! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy.-Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour-vous; mais vous devez regarder à nostre fait: tournez vous vers moy, et je feray ce que vous vouldrez.-Pour Dieu, fait-elle, lesses moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy vous ne me toucheriez jamès.-Non? fait-il.-Certes, fait-elle, non." Lors, pour l'essaier bien, ce lui semble, il lui dit: "Si je estoie trespassé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre.-Seroye! fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere." Et commence à plorer...

Kocasıyla meseleyi konuşabileceği yeri, zamanı, saati düşündü; kadınlar kişisel dertlerini, kocalarının en zayıf olduğu ve en kolay pes ettiği yerde, yani yatakta dile getirmeyi pek severler. Sözünü ettiğim koca, o ortamda kendini sefasının ve zevkinin kucağına bırakmak ister; başka bir şey yapması gerekmediğini düşünür. Hanımefendinin "Rahat bırak beni, canım çok sıkılıyor" diye söze başladığı andır o an. "Öyle mi, neden ama?" diye soran koca, "Nedensiz değil tabii, var işte bir derdim" yanıtını alır, "paylaşmamın âlemi yok, söylediğim hiçbir şey ilgilendirmiyor ki sizi." "Karıcığım" der koca, "söyleyin bakalım, sizi benimle böyle konuşmaya iten nedir?" "Hakikaten anlamı yok size açılmamın, ilgilenmezsiniz dedim ya, meramımı da yanlış anlarsınız zaten" der kadın. "Neyse uzatmayalım, duyalım bakalım, mesele neymiş" diye yanıtlar adam. – Karısı sadede gelir: "Çok istiyorsanız anlatayım. Biliyorsunuz geçenlerde bir davete katıldım, hani siz istediğiniz için gitmiştim ya, benim pek eğlendiğim söylenemez ne de olsa. Ama oraya vardığımda ne göreyim,

hiçbir kadının, alt tabakadan olanlar da dahil, kıyafeti benimki kadar kötü değildi. Kendimi övmek için söylemiyorum, ama çok şükür en az oradaki asilzade ya da kentsoylu kadınlar kadar iyi bir aileden geliyorum. Referansım da soyağaçları konusunda bilgi sahibi olanlar. Kendimi düşündüğümden söylemiyorum, kıyafetim pek o kadar da umrumda olmaz. Ama sizin adınıza ve dostlarım adına utandım." "Demek öyle. Peki ne tür şeyler giymişti kadınlar o davette?" diye sorar koca. "Sizi temin ederim, benim zümremden en sıradan kadınların üzerinde dahi kızıl yün kumaştan, ince tülden ya da 'fin vert' dokumadan, gri ya da alaca kürkle süslenmiş, uzun kollu elbiseler vardı, şapkalar da uyumluydu... yerlere değen kırmızı ya da yeşil ipek şallar, hem de en son moda. Bense düğünümüzde giydiğim elbiseyleydim. Yıpranmış üstelik, boyu da kısalmış, o zamandan bu yana uzadım, size vardığımda gencecik bir kızdım çünkü; dahası çektiğim onca zahmetten sonra hırpalandığımı düşünüyorum. Kızları yaşında olduğum kadınların annesi gibi duruyorum vallahi. Yani hakikaten utandım aralarındayken. Telaşlandım, nasıl davranacağımı bilemedim. Barones falanca ile filanca hanımın, herkesin önünde, daha iyi bir kıyafet giymemiş olmamın ne kadar esef verici olduğunu söylemesi de çok ağrıma gitti bu arada. Ama kesin olan bir şey var, kolay kolay gitmem artık öyle yerlere" (?). – "İyi ama karıcığım" der adam, "söylemesem olmaz, yeterince sıkıntımız olduğunu biliyorsunuz; ev kurduğumuzda doğru dürüst bir mobilyamız yoktu, bunu da biliyorsunuz, yatakları, karyolaları, odalara mobilyaları (?), bir sürü eşyayı satın almak zorundaydık. Elimizde nakit kalmadı haliyle. Sonra, filanca yerdeki kiracı için iki öküz satın almamız gerekti biliyorsunuz. Geçenlerde de samanlığın damının ön duvarı yıkıldı, çatı düzgün yapılmamış, bir kere en başta orayı tamir ettirmemiz gerekiyor. Falanca yerdeki mahkemeye gitmem gerekiyor bu arada, ailenizin filanca yerdeki arazisinin davası için hani, bana da üç kuruş dışında hiçbir faydası olmadı şimdiye dek, masraflarsa almış başını gidiyor. "Tabii ya bey, böyle söyleyeceğinizi, yine arazi meselesini yüzüme vuracağınızı biliyordum." Sonra arkasını döner ve devam eder: "Allah aşkına rahat bırakın beni, bir daha bu konuyu açarsam ne olayım." "Oldu mu şimdi?" der koca, "boş yere üzüyorsunuz kendinizi." – "Hiç de" diye yanıtlar kadın, "arazinin bir getirisi olma-

dıysa benim suçum mu? Gayet iyi biliyorsunuz, elimi sallasam ellisiydi, gözü benden başkasını görmüyordu hiçbirinin. O kadar sık geldiniz ki evimize sizden başkasına evet demeyi düşünmedim, hatırlarsanız. Babamla papaz olduk bu yüzden, hâlâ da aramız açık, kendimi suçlayıp duruyorum. Bu dünyaya benden bahtsızı gelmiş midir acaba?" "Şunu söyleyin bana", diye devam eder, "benimle evlenmek isteyenlerden hangisinin karısı benim şu içinde bulunduğum duruma düştü? Üstelik benim kadar iyi bir aileden de gelmiyorlar. Aziz Yahya aşkına, hizmetçilerine aldıkları elbiseler benim pazar günleri giydiklerimden bile daha hoş. Zaten ne diye hep iyiler ölür bilmiyorum, yazık değil mi hepsine. Tanrı canımı alsa da kurtulsam. En azından siz rahata erer, benim derdimi daha fazla çekmemiş olursunuz." – "Tanrım sen büyüksün. Niye böyle söylüyorsunuz karıcığım, sizin için her şeyi yaparım biliyorsunuz. Ama biraz da ailemizin menfaatini düşünmeniz gerekiyor. Hadi bana doğru dönün, ne isterseniz yaparım." – Of, rahat bırakın beni, hiç canım istemiyor. Tanrı sizi de benim kadar isteksiz kılsaydı, elinizi bile sürmezdiniz bana." – "Sahiden mi istemiyorsunuz?" – "Evet kesinlikle istemiyorum." Koca, anladığı kadarıyla onu sınayabileceğini düşünür ve der ki: "Ölsem çok geçmeden başkasıyla evlenirsiniz." "Çok eğlenceli bulduğumu mu düşünüyorsunuz evliliği?" diye yanıtlar kadın, "Tanrı'ya yemin ederim, dudağıma bir daha erkek dudağı değmez, ömrümün sizinkinden uzun olacağını bilsem, ilk önce ölmek için bir şeyler yaparım." Derken ağlamaya başlar.

Muhtemelen *Réconfort*'dan birkaç onyıl önce yazılmış bu metinde, göründüğü kadarıyla vaka tamamen farklı bir içerikte sunulmuş; o nedenle de Chastel çifti arasında geçen sahneden büsbütün farklı bir üslupla kaleme alınmış. O diyalogda bir çocuğun yaşamı söz konusuydu; *Quinze Joyes*'de ise mesele yeni alınacak bir elbisedir. *Réconfort*'da erkek ve kadın kolayca uzlaşırlar, aralarında gerçek bir bağlılık vardır. *Quinze Joyes*'de birbirlerine güvenleri yoktur, her biri dürtüleriyle hareket eder, aynı zamanda diğerinin dürtüsel tepkilerini gözlemler; dertleri bu tepkileri anlamak ve yapıcı davranmak değil, kendi çıkarları için kullanmaktır. Kadın çocukça ve böndür böyle davranırken; adamsa daha ham ve

kasıtsızdır ama sahici bir aşkın göstergesi olan, partneri sevindirecek şeyi sezinleme yetisi onda da yoktur. Eşinin elbise sıkıntısına yaklaşımı, ne kadar objektif ve haklı olursa olsun, daha az bön bir kadını da sinirlendirebilir. Son olarak Chastel çiftinin öyküsünde kahramanın kadın olduğunu belirtmeli; *Quinze Joyes*'de de öyledir ama mangal ve temiz yürekli oluşuyla değil, dalaverede baskın gelen hüneri ve çekişmedeki bitmeyen enerjisiyle. Çiftin evliliği de bu çekişme üzerinden tanımlanır. Dolayısıyla üslup düzeyleri de farklıdır. *Quinze Joyes* üst düzey tona dair hiçbir iddiası olmayan bir metindir. Karı koca arasındaki diyalog, sıradan bir sohbetin tınısını yansıtmayı gözetir sadece. Giriş sözlerinde didaktik ahlakçılık görülür bir tek, o da Ortaçağ ahlakçılığında genelde rastlananın çok ötesinde pratik ve psikolojik, somut deneyimden beslenmiş bir yaklaşımdır. *Réconfort*'un sınıfsal karakterini oluşturan törensel ve ihtişamlı ögeler, yeni elbise teması etrafında dönen konuşmadaki, sözün sakınılmadığı, orta seviyede, orta sınıf ifade ve davranış tarzıyla bariz bir zıtlık oluşturur.

Yine de tarihsel bir yaklaşım, burada farklı türde iki üslubun birbirine yakınlaştığını ortaya koyacaktır. Yukarıda da belirtmiştik, feodal dönem edebiyatı, gelişme çağında, bay ve bayan Chastel arasındaki sahne kadar gerçeklik ve ailevi-mahrem unsurlar içeren ürünler sunmamıştır. Gece vakti bir kadınla adam arasındaki diyalogla betimlenen trajik sorun, öylesine dolaysız bir şey ki dildeki köhnemiş ihtişam, insan oluşa ve mahlûksallığa dair izlenimin zayıflamasındansa dokunaklı biçimde güçlenmesine hizmet ediyor. Öte yandan *Quinze Joyes*'den aldığımız pasajda – gece yatakta yeni bir elbise için kocasını kafalayan bir kadın – işlenen tema aslında burleskin alanına girer. Buradaysa mesele ciddiye alınıyor; sadece kabaca ve genelleştirilerek, tasvir ya da kıssa şeklinde değil, somut olarak, maddi, ruhsal duruma ilişkin nüanslar ve dikkat çekici noktalar birebir yansıtılarak resmediliyor. Yazar, bir örnekler derlemesi olarak biçimlendirdiği halde, eserin daha önceki devirlerin büsbütün gerçekdışı – Yedi Bilge Üstat ya da Disciplina Clericalis türünden – sadece didaktik kıssa koleksiyonlarıyla hiç ilgisi yok; bu anlamda fazlasıyla nesnel. Ayrıca kaba güldürü olamayacak kadar da ciddi. Yazarı bilinmeyen bu kısa

eser, modern gerçekçiliğin ön evresinden hayli önemli bir belge. Gündelik yaşamı, en azından onun önemli bir alanını, evliliği ve aileyi olanca gerçekliği ve duyusallığıyla resmeder; bu sıradan temayı ciddiye alır, hatta sıkıntılı bir hal olarak görür. Ciddiyetin özel bir kategorisidir gerçi bu. Ruhban etiğindeki kadın ve evlilik düşmanı eğilim, daha öncesinde de bir tür gerçekçi edebiyat yaratmıştı; bunlar, somurtkan, huysuz bir didaktizmle, anlatıları alegori ve örneklerle süsleyerek evliliğin, ev idaresinin, çocuk yetiştirmenin vb. eza ve risklerini sayıp döken örneklerdi. Bu temaları özellikle altını çizerek, bazen hayli somut biçimde irdeleyerek ele alan, XV. Yüzyıl başında ölen Eustache Deschamps'dır. *Quinze Joyes*'in yazarı, yapıtının sadece – neredeyse tüm – konularını değil, yarı ahlakçı, hicivci, trajik anlamda bir ciddiyetten ziyade asık suratlı yaklaşımını da bu gelenekten devralmıştır.

Buna rağmen Eustache Deschamps dahi (örnek için bkz. *Miroir de Mariage* adlı yapıtının 15, 17, 19, 38 ya da 40. parçaları), erkekle kadının iç içe geçmişliğinin – bilincin derinliklerini hareketlendiren – ikili oyunu olan evliliğin ete kemiğe büründüğü esaslı bir sahne yaratamamıştır. Öykülerindeki gerçekçi unsurlar yüzeyselliği aşamaz, XIX. Yüzyıl'da "scène de genre" olarak adlandırılan tarzı çağrıştırır. Yukarıda alıntıladığımız örnekteki örgünün neredeyse tamamına onda da rastlanır. Deschamps'ın sözünü ettiğimiz yapıtında da eş yeni elbiseler istemektedir, orada da onun kadar iyi bir aileden gelmeyen başkalarının daha iyi giyinmesine atıf yapılır. Ama tabii tüm bunlar gece yatakta cereyan etmez; cinsel münasebet numaralarıyla, kocanın ölümünden sonra yeniden evlenme motifiyle, izdivacın hikâyesine ve kadının evlenirken getirdiği, henüz pek bir yararı görülmemiş ancak masraflı bir dava sürecine yol açmış mülke dair onca kinayeyle ilintilendirilerek aktarılmaz. Deschamps temaları arka arkaya sıralar, bazen çok canlı bir anlatımla, çoğu kez epey gevezelik ederek. *Quinze Joyes*'in yazarı evliliğin ne demek olduğunu, iyi yanlarını, kötü yanlarını bilir; Quatorziesme Joyes'de (s. 116) şöyle bir tümce vardır nitekim: Car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvré tant par la douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit. Eşleri gerçekten birlikte yaşatır; temaları öyle kombine

eder ki "deux en un chose" somut bir hal alır; hem de genellikle kötülüğe bürünerek, karşılıklı birbirini alabildiğine rencide etme, baş göz edilmişlerin bitmeyen didişmesi, ortaklığa kazık atma ve ihanet şeklinde. Bu da kitaba trajik bir karakter kazandırır. Yüce bir trajiklik değildir bu elbette, yapıtın tamamında da görülmez; çünkü sayılan sorunlar incir çekirdeğini doldurmaz, dar kafalılığın ifadesidir, en başta da mağdurun, yani kocanın karakteri fazlasıyla bastırılmıştır; cömert değildir, bir duruştan yoksundur, ne mizah duygusu vardır ne iradesine hâkimdir. Çilenin ne demek olduğunu bilen bir aile babasıdır, karısına olan sevgisi ise büsbütün bencilcedir, onun benliğini zerrece kavramaz; kendini karısının – mülkü her an tehlikedeki – sahibi olarak görür sırf. Trajik nitelemesini kullanmak istemesek de, bu anlatıda, bir insanın gündelik yaşamdaki reel bir sıkıntısının daha önce hiç rastlanmamış biçimde edebi ifadesini bulduğunu teslim etmemiz gerekir. Dahası feodal gelenekten esinlenilerek yazılmış *Réconfort*'un üslup düzeyiyle temalarını farslardan ve banal ruhban etiğinden devşiren *Quinze Joyes*'inki arasında sahiden de bir yakınlaşma vardır. Akıp giden yaşamın gündelik platformunun etraflıca ve ciddi bir tasvire değer bulunduğu bir üslup çizgisi oluşur böylece. Düzey bazen trajikliğe uzanacak kadar yükselir, bazen neredeyse hicvin ve ahlakçı ahkâm kesmenin alanına temas edecek kadar aşağılara iner. İnsan varoluşunda öncelikli olanın, bedenselliğin, cinselliğin, ailevi ortamın, yaşamın her gün verdiği keyfin, derken sönüşünün ve son buluşunun işlenişi, eskiye oranla daha bir enine boyunadır. Eserin sarsıcı etkiler yaratmasından çekinilmediği de bir gerçek ayrıca.

Bu arada tezahür eden somut güncelliğin devinimi, dönemin sınıfsal kalıpları içinde kalır, öte yandan ortak mahlûksal yaşam koşulları (sonradan "la condition de l'homme" denecektir) bağlamında tüm insanları birleştiren, genel bir gerçeklik olarak açığa vurur kendini daima. Ta XIV. Yüzyıl'dan itibaren görülen bu daha dolaysız, daha algısal, daha detaylı gerçekçiliğin örneklerine, Eustache Deschamps'ın yazdıklarında bol miktarda rastlanır; yine Froissart'ın ölüm kalım temalı epizotları algısal tüm ayrıntılarıyla aktarışının, La Sale'ın genç du Chastel'in ölümünü anlatışından

pek farkı yoktur. Calais'nin önde gelen altı yurttaşı, üstlerinde sadece gömlek ve pantolon, boyunlarında ilmik, ellerinde kentin anahtarları, kendilerini idam ettirmek isteyen İngiltere Kralı önünde diz çöktüğünde, Kral'ın dişlerini gıcırdatışı duyulur. Tutsakların bağışlanması için yalvaran ve ayaklarına kapanan karnı burnunda Kraliçe'nin sağlığını düşünerek onları affetme lütfunda bulunurken şu sözleri sarf eder: "Ha! dame, j'aimasse trop mieux que vous fussiez autre part que ci!" (*Chroniques I*, 321). Ayrıntılarla bezenmiş gerçekçilikleriyle daha da belirgin olanlarsa Üçüncü Kitap'taki, genç Gaston de Foix'nın ölümünü anlatan – Rilke'nin hayranlığını kazanmış, Huizinga'nınsa (*Ortaçağın Günbatımı*, s. 404) "neredeyse trajik denebilecek bir güç" atfettiği – epizotlardır. Tema, Güney Fransa'da bir malikânedeki aile trajedisidir. Ziyadesiyle anlaşılır, berrak, tüm ayrıntılarıyla resmedilen bir dizi sahneyle anlatılır vaka. Baba ve oğul arasındaki yürek parçalayan süreç, saray âdetlerinin resmedilişinde (birbirleriyle oynarken didişen prensler, sofraya tazısıyla oturan marki) dört dörtlük bir dolaysızlık kazanır. XV. Yüzyıl'da gerçekçilik duyusal açıdan daha da güçlenir, renkler daha bir göz kamaştırır. Yine de tasvirler Ortaçağ sınıfsallığının ve Hıristiyanlığın sınırları içinde kalır hep. Tamamen algısallık düzleminde kalan, duygusallığı ve ifadeleriyle radikal olmakla birlikte düşünsel anlamda düzenleyici ya da devrimci kapasiteden yoksun, hatta dünyevi yaşamı olduğundan başka türlü biçimleme iradesini hiç mi hiç göstermeyen, kelimenin tam anlamıyla kusursuz bir mahlûksal gerçekçiliğin örneğini François Villon'da görürüz.

Burada karşımıza çıkan şey de yine, İsevi stil sentezinin yarattığı sonuçlardır; özellikle Villon'da çok belirgindir bu. Bu sentez olmasaydı, mahlûksallık olarak adlandırdığımız gerçekçilik tarzının koşulları oluşmazdı. Ama bu gerçekçilik, İsevi-evrensel düzen tasavvuruna hizmet etmekten uzaklaşmış, başka hiçbir düzen tasavvurunun hizmetine girmemiş, bağımsızlaşmış, her türlü amaçtan azade olup çıkmıştır. Bu incelemede daha önce de karşımıza evli bir çift çıkmıştı: Âdem piyesindeki Âdem'le Havva. Orada dönemin gerçekliğinin doğrudan yansıtılması zamandışı ve evrensel bir amaca, bir anlamda Kurtuluş Öyküsü'nün doğrudan

görselleştirilmesine hizmet ediyor, bunun ötesine geçmiyordu. Beriyle öte, dünyevi yaşamla ebedi kurtuluş arasındaki bağlantı burada da hiçbir şekilde kopmamıştır. "Mahlûksal", ister istemez referans aldığı ilahi nizama sürekli işaret eder. Dahası XV. Yüzyıl, Çile piyeslerinin altın çağıdır; mahlûksal ve gerçekçi görüntülerle sefa süren mistisizmin etkisi altındadır ayrıca. Lakin vurgu yer değiştirmiştir, daha güçlü biçimde dünyevi yaşama kaymıştır. Dünyevi yaşam, ebedi kurtuluştansa, daha bir enerjik, daha bir göze batacak şekilde, dünyevi çöküşün ve dünyevi yok oluşun karşısına çıkarılır. Görsellik artık çok daha dolaysız biçimde dünyevi süreçlerin hizmetindedir, bu süreçlerin somut içeriklerinde kendine kanallar açar; onlardaki iksiri ve çeşniyi arar, bizzat dünyevi yaşamdan doğrudan fışkıran sevinci ve ıstırabı bulmaya çalışır. Öylelikle gerçekçi sanat sınırsız bir malzeme birikimine, daha incelikli ifade olanaklarına kavuşmuştur. Ancak o çağdaki gelişimi algısal olanla sınırlıdır. Eski düzen çürüyüp dökülürken Fransız-Burgonya realizminde yeni bir düzenin inşasına yönelik bir şeyler filizlenmez. Söz konusu gerçekçilik, fikir yoksuludur, yapıcı bir mantalite geliştirmekten âcizdir; buna istekli olduğu da söylenemez ayrıca. Var olanın ve bizzat varoluşuyla çürüyenin gerçekliğini sonuna dek soğurur, öyle ki duyulara ve bu duyuların uyandırdığı duygulara dolaysız yaşamın hazzını sunar; başka da bir ereği yoktur. İfadelerdeki tüm yoğunluğa rağmen duyusallık dahi sınırlıdır, ufku dardır. Bu kültür çevresinin yazarlarından hiçbiri, döneminin dünya ahvaline Dante ya da Boccaccio kadar bile hâkim değildir, geniş perspektiften bakamaz. Her biri yalnızca kendi alanına vâkıftır. Bu alanlarsa – Antoine de la Sale gibi ömürlerini gezerek geçirmiş olanlarda dahi – dardır. Dünyayı biçimlendirebilmek – böylece yaşamın fenomenlerini anlama ve yansıtma becerisinin kişisel yaşamın dar alanının dışına çıkabilecek gücü bulabilmesi – için bir mantaliteye, etkin bir iradeye ihtiyaç vardır. Küçük du Chastel'in ya da Prens Gaston de Foix'nın ölümü, epey somut bir gençlik, başına belalar açma ve acı çekerek ölüm deneyiminden başka şey sunmaz. Metni ardında bırakan okur, tecrübe ettiği geçicilik karşısında algısal ve aynı zamanda cismani bir dehşetle baş başa kalır. Bunun dışında sunduğu hiçbir şey yoktur anlatıcıların.

Ne ağırlığı olan bir yargı, ne bir perspektif, ne bir kanaat vardır. Hatta çoğu zaman ısrarla, dolaysız ve aslolana yönelik psikolojileri dahi – *Quinze Joyes*'de karı koca arasındaki diyaloğu anımsayalım – kişisel olmaktan çok mahlûksaldır. Habitatlarının onlara sunduğu algısal deneyime ihtiyaç duydukları, öte yandan bunun dışına çıkmaya çabalamadıkları da – her yaşam alanı mahlûksal yazgı açısından yeterince malzeme sunuyordu – aşikâr. Boccaccio en çok da Laurent de Premierfait'nin çevirisiyle (1414) Fransa'da biliniyordu; *Réconfort*'la hemen hemen aynı zamanda diliminde Burgonya yöresinde *Decameron* tarzında bir öykü derlemesi olan *Cent Nouvelles Nouvelles* (Th. Wright edisyonu, Paris, 1857-1858) alenileşti. Fakat Boccaccio'un özgünlüğü taklit edilmemiştir, hatta belki de özgünlüğünün farkına varılmamıştır. *Cent Nouvelles*, bir erkek grubunda anlatılan kaba öyküler derlemesidir. Bu beyler, saray çevrelerinden, yüksek feodal sınıftan, kısmen hükümdar ailesindendirler ama halk ağzıyla anlatılan eğlenceli hikâyelerin atmosferinde keyiflerine diyecek yoktur. Boccaccio'nun zarif ve hümanist "orta seviye üslubunun", aşk öğretisinin, kadınlara yönelik nezaketinin, *Decameron*'un insani, eleştirel, geniş bir alana hâkim perspektifinin, mekânlarının ve biyografilerinin zenginliğinin izine dahi rastlanmaz. Dil lezzetlidir tabii bu arada, ifadeler güçlüdür, ama işte hümanist anlayışın tezgâhından geçmemiştir, edebi olmaktan bir hayli uzaktır. Yirmi yıl kadar önce ölmüş Alain Chartier'nin anlatıları çok daha incelikli, ritmik açıdan daha bakımlıdır. *Decameron*'daki içeriklerin işlendiği bir dizi öykü de vardır aralarında. Cebrail teması şu formu almıştır (14. Öykü): Münzevinin biri, evinin duvarına yerleştirdiği bir kamış yardımıyla her gece birkaç kez seslendiği sofu bir dul kadına, kızını bir münzeviye götürmesi gerektiğini – bu bir araya gelişten papalık makamı ve kilisenin reformu için seçilmiş bir çocuk peydahlanacaktır – bunun Tanrı buyruğu olduğunu telkin eder. Kadın ve kızı buyruğu yerine getirirler. Münzevi sözde güçbela ikna olur, sonra da işin tadını çıkarır bir süre. Derken kadının kızı hamile kalır ve bir kız çocuğu doğurur! Öykünün kompozisyonu hayli kabacadır (gece üç kez verilen emir, münzevinin üç kez ziyaret edilişi); dul kadın, genç kız ve münzevi tiplemeleri, Peder Alberto

ve Lisetta'yla kıyaslanınca safi "mahlûksal"dır, yani hiç de cansız değildir, deyim yerindeyse sahicidir ama işte ferdileştirmeden büsbütün yoksundur. Öykü komik bir vakanın somut aktarımı olarak değerlendirildiğinde etkilidir, halk ağzına özgü deyişlerin mizahını içerir (la vieille, de joye emprise, cuidant Dieu tenir par les piez), lakin Boccaccio'ya karşılaştırıldığında fazlasıyla çiğdir, daha dardır, anlayış ve biçim açısından çok daha alt düzeylerde dolanır.

XV. Yüzyıl Fransız-Burgonya kültürünün gerçekçiliği, sınırlı ve Ortaçağ'a özgüdür anlayacağınız. Dünyevi yaşamı biçimlendiren yeni hiçbir yaklaşıma rastlanmaz; Ortaçağ düzenine ait oluşumların yapıcılıklarını gitgide yitirdiklerinin pek ayırdında değildir. Yaşamın bünyesinde önemli değişimlerin vuku bulduğunu pek fark etmez; ufkun genişliği, dil kültürü ve biçimlendirme kapasitesi açısından İtalyan Geç Ortaçağ döneminin ve Erken Hümanist dönemin, parlak devirlerinde, ta yüz yıl öncesinde Dante ve Boccaccio'yla ortaya koyduklarının bir hayli gerisindedir. Lakin bu gerçekçiliğin bağrında duyusal ve mahlûksal bir derinlik ortaya çıkmıştır. Bu İsevi mirası Rönesans'a kadar taşır. İtalya'da Boccaccio ve Erken Hümanizm, yaşamın tecrübe edilmesinde, sözünü ettiğimiz mahlûksallıkta yatan ciddiyeti artık hissetmemişlerdi. Fransa'da, aslen Alplerin kuzeyinde ise her türden ciddi gerçekçilik, boynunda alegorinin sarmaşığı, boğulma tehlikesi geçiriyordu. Ne var ki duyusal olanın spontane gücü üstün geldi; bu sayede Ortaçağ'a özgü mahlûksal gerçekçilik XVI. Yüzyıl'ı da gördü. Rönesans boyunca da Antikçağ'a öykünen hümanist akımdan doğmuş, stiller ayrılığından yana güçleri dengeleyen bir ağırlık oluşturdu.

XI

PANTAGRUEL'İN AĞZINDAKİ DÜNYA

İkinci (ama ilkinden önce kaleme alınıp yayımlanmış) kitabının 32. Bölüm'ünde Rabelais, ("Tuzlular" olarak da anılan) Almirodlara sefer düzenleyen Pantagruel'in ordusunun sağanak yağmura yakalanışını anlatır. Pantagruel, safları sıklaştırma komutu verir; anlık bir yağmur bu, bulutların ardını görüyorum, bu arada altına sığınacağınız bir çatı sunuyorum sizlere, der; hemen oracıkta dilini çıkarır (seulement à demi), bir tavuğun civcivlerine kanat germesi gibi üstlerini örter. Yazarın kendi ise (je, qui vous fais ces tant veritable contes) daha önce korunaklı bir yer bulup sığınmıştır. Oradan çıktığında bir de bakar ki dilden çatının altında ona yer kalmamış:

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoys comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grands rochiers comme les mons des Dannoys, je croy que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poictiers. Le premier que y trouvay, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbahy luy demanday: "Mon amy, que fais-tu icy?—Je plante dist-il, des choulx.—Et à quoy ny comment, dis-je?—Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant q'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere.—Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde?—Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neufve où ilz ont et soleil et lune, et tout plein de

belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien.—Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choulx?—Elle a, dist-il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere." Bref, je delibéray d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon, qui tendoit aux pigeons, auquel je demanday: "Mon amy, d'ont vous viennent ces pigeons icy?—Cyre, dist il, ils viennent de l'aultre monde." Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvay belle, bien forte et en bel air; mais à l'entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday: "Messieurs, y a il icy dangier de peste?—O, Seigneur, dirent-ilz, l'on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues.—Vray Dieu, dis je, et où?" A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes despuis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes despuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers qui estoient ses dentz, et feis que je montay sus une, et là trouvay les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest, qui est vers la partie des aureilles. Puis trouvay une petite bourgade à la devallée, j'ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d'argent pour vivre. Sçavez-vous comment? A dormir; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contois aux senateurs comment on m'avoit destroussé par la valée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées

de deçà et delà les montz, aussi ont ilz decà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit, veu que nul n'avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de xxv royaulmes habitéz, sans les desers le un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaulles, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda: "Dont viens tu, Alcofrybas?—Je luy responds: De vostre gorge, Monsieur.—Et depuis quand y es tu, dist il?—Depuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodes.—Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu? Que beuvoys tu?—Je responds: Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaulx qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige.—Voire mais, dist il, où chioys tu?—En vostre gorge, Monsieur, dis je.—Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin.—Grand mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous.

Gücüm yettiğince üzerine tırmandım çaresiz ve ağzına varabilmek için dilinin üstünde belki iki mil yol katettim. Lakin ne göreyim, ah tanrılar ah tanrıçalar! Yalanım varsa Jüpiter yıldırımlar saçan kamasını kafama indirsin. O ağızda Konstantinopol'deki Ayasofya'yı gezer gibi dolaştım. Derken bir de baktım azman bir kaya kütlesi, Danimarka'daki dağlar kadar kocaman. Galiba dişleriydi. Geniş çayırlar, sık ormanlar, korunaklı kentler, Poictiers ya da Lyon kadar varlardı. Rastladığım ilk kişi iyi birine benziyordu, tarlasında lahana yetiştiriyormuş. Şaşakalmıştım, hey ahbap, ne yapıyorsun sen burada? diye sordum. – Ne yapacağım, lahana ekiyorum, diye yanıt verdi. – Nasıl yani, ne işine yarayacak? – Eh beyim, herkes sadrazamın sol taşağı olamıyor, zenginlik hepimize nasip değil. Burada ekmek parası peşindeyim, şu ilerideki kente, pazara götürüp satıyorum bunları.- İsa aşkına! dedim, burası hiç bilmediğim bir dünya mı yoksa? Pek öyle yeni bir şey yok burada, diye yanıtladı, diyorlar ki dışarıda da bir dün-

ya var, güneşi ve ayıyla, herkesin iyice keyfini sürdüğü. Buradaki daha kadim ama. Anlaşıldı birader, dedim, peki lahanalarını götürüp pazarında sattığın kentin adı ne? Asparagus bayım, dürüst insanlar ve bir dolu mazbut Hıristiyan yaşıyor orada, fevkalade ağırlarlar sizi. Oraya gitmeye niyetlendim doğrusu. Lakin yola koyulduğumda güvercin yakalamak için ağ germiş bir oğlana rastladım. Hey arkadaş, nereden geliyor bu güvercinler, diye sordum. – Başka bir dünyadan geliyorlar efendim, diye yanıtladı. Pantagruel esnediğinde güvercinler, güvercinlik sanıp sürüler halinde ağzından içeri dalıyorlar demek ki diye düşündüm. Sonra da kentin içine doğru yollandım. Güzel ve sağlam bir yerdi, havası da fena değildi. Fakat girişteki görevliler geçiş için izin belgem olup olmadığını sordular. Afalladım doğrusu, pardon beyler dedim, veba salgını falan mı var? Ah saygıdeğer beyim, diye karşılık verdiler, buralarda ölüm kol geziyor, cenaze arabası o sokak senin bu sokak benim dolaşıp duruyor. Hey yüce tanrım, dedim, nerede tam? Gırtlakiye'de ve Yutakiye'de, Rouen ve Nantes gibi büyük ve zengin iki ticaret kentinde, dediler. Veba ilk olarak pis kokulu, ekşimsi, geçenlerde dipten yükselen buğuda baş gösterdi. Yirmi iki yüz altmış bin on altı kişi tahtalı köyü boyladı sekiz günde. Hızla düşünüp tahmin yürüttüm, Pantagruel'in midesinden gelen pis havaydı bu, yukarıda söylendiği gibi çok sarımsak yemişti. Hemen dağlarda, yani Pantagruel'in dişlerinde aldım soluğu, dolandım durdum, derken birinin üzerinde mola verdim; daha iyi bir yer bulamazdım doğrusu. Her yanda top oynayacak güzelim koca koca alanlar, hoş kemeraltları, nefis otlaklar, üzüm bağları. Ayrıca düzlüklerde Akdeniz tarzı bir dizi sevimli küçük ev. Nereye baksan bir ferahlık göze çarpıyordu. İşte orada dört ay kadar kaldım, hayatımda bu kadar keyifli bir dönem olmamıştır herhalde. Sonra da alt dudağın ardında, en arkada duran dişlere indim; kulakların yakınındaki bir ormanın derinliklerinde ilerlerken haydutlarca soyuldum. Derken dipte küçük bir köşe buldum (adı aklımda kalmamış), eskisinden de keyifli bir hayat sürmeye başladım. Harçlığımı da çıkarıyordum bu arada. Hem de nasıl biliyor musunuz? Uyuyarak. Orada insanları bazı günler uyuması için işe alıyorlardı, beş-altı sol kazandıkları oluyordu, çoksesli horlayanların kazancı yedi, yedi buçuk sola kadar çıkıyordu. Belediye meclisindekilere vadide

nasıl soyulduğumu anlattım. Doğrudur, dediler, başıbozuk bir güruh yaşıyor orada, doğuştan haydut hepsi. O an anladım, bizim oralarda nasıl dağın ardı berisi varsa burada da dişlerin önü ardı diye bölmüşlerdi yöreyi. Öndeki hayat daha iyiydi ama, hem havası da daha temizdi. Bir yandan da şu 'Dünya'nın bir yarısı, öbür yarısı ne yer ne içer bilmez' şeklindeki atasözü ne kadar doğru diye düşündüm. Ne şans, yirmi beşten fazla meskûn krallıktan oluşan - çölleri ve geniş körfezini de saymıyorum - bu ülkeyi anlatmak henüz kimseye nasip olmamış. Bense Ağızistanlıların Tarihi başlıklı koca bir kitap yazdım hakkında. Bu adı, bu insanlar efendim ve ustam Pantagruel'in ağzında yaşadıkları için verdim. Bu arada artık evime dönmek istiyordum. Sakalından aşağı sarktım, omuzlarına atladım sonra. Oradan bayır aşağı kaydım ve birden kendimi yerde, ayaklarının dibinde buldum. Beni görünce "Vay Alcofribasçığım, nereden böyle?" diye sordu. - Ağzınızdan efendim, diye yanıtladım. - Peki ne kadar kaldın içeride? - Almirodya seferine çıktığınızdan bu yana, dedim - Altı aydan fazla olmuş, ne yedin ne içtin orada? - Efendim, sizinle aynı şeyleri yedim; gırtlağınızdan geçen leziz lokmacıklardan geçiş payı alarak beslendim. - İyi, dedi, peki hacetini nerede gideriyordun? - Gırtlağınıza ediyordum, efendim - Hah hah ha! Ne terbiyeli bir çocukmuşsun sen. Şu sıralar Tanrı'nın da yardımıyla Dipsodya'yı fethettik. Salmigondiya Beyliğini sana armağan ediyorum. - Çok teşekkür ederim efendim. Hiç hak etmediğim şekilde onurlandırıyorsunuz beni, dedim kendisine.

(Gottlob Regis çevirisinden kısmi değişikliklerle, W. Weigand edisyonu, 3. basım, Berlin, 1923).

Bu eğlenceli serüvenin ana teması, Rabelais'nin kendi buluşu değil. Dev Gargantua'nın yaşamını tema eden halk öyküleri kitabında (elimdeki W. Weigand'ın Dresden'de saklanan Gottlob Regis çevirisi Rabelais edisyonunu temel aldım, 3. basım, Berlin, 1923, cilt 2, s. 398 vd., ayrıca bkz. Abel Lefranc, eleştirel basım, dipnot 7, IV, 330) Gargantua'yı uykudayken boğmakla görevli 2943 silahlı adamın, dişlerini kocaman kayalar zannedip onun açık ağzından içeri düşmesi anlatılır; bu arada Gargantua uyanıp susuzluğunu giderince de üçü dışında hepsi boğulur. Bu üç kişi

bir dişin kovuğuna sığınırlar; kitabın sonraki bir pasajında yine bir diş kovuğunda geçici olarak elli tutsak konaklar; hatta orada top – 'jeu de paume' – oynayıp vakit geçirmek için bir salon bulurlar. (Diş kovuğunu Rabelais bir yerde daha, ilk kitabın 38. Bölüm'ünde kullanır; orada Gargantua altı hacıyı bir marulla birlikte yutar.) Rabelais, alıntımızda, bu Fransızca kaynak dışında çok değer verdiği Antikçağ yazarı Lukianos'tan da esinlenmiştir. Lukianos, "Gerçek Hikâyeler"de (1, s. 30 vd.), bir gemiyi içindeki insanlarla birlikte yutan, gırtlağında ormanların, dağların, göllerin bulunduğu, çeşitli yarı hayvan kavimlerin yaşadığı bir deniz canavarını anlatır; 27 yıl önceki bir gemi kazası sonrasında bu canavarın gırtlağına sürüklenenler arasında bir babayla oğlu da vardır, onlar da lahana ekerek oyalanırlar, Poseidon için de bir tapınak inşa etmişlerdir. Rabelais, bu iki örneği, kendi tarzında birleştirmiştir; halk öyküleri kitabındaki devin – devasa büyüklüğüne rağmen özelliğini tamamen yitirmemiş – ağzına Lukianos'taki manzaraları ve toplum suretini yerleştirir. Hatta iyice abartır (büyük kentleri olan 25 krallıktan söz eder, Lukianos'taki masal yaratıklarının sayısı ise binden biraz fazladır), iki temayı birleştirirken fazla yormaz kendini bu arada. İçinde bunca insanın yaşadığı bir ağzın sahip olması gereken boyutla dönüş yolculuğunun hızı uyuşmaz. Dönüş sonrası, devin onu fark edip seslenmesi gerçeği, hele de ağızdaki ikameti sırasında nasıl beslendiğine ve sindirimine dair bilgiler, ama en çok da rasgeldiği gelişmiş tarım ve ekonomi – ister unutmuş olsun ister bilerek gizlesin – tutarsızlığı artırır. Görünen o ki sahnenin finalindeki devle diyalog, iyi huylu Pantagruel'in eğlenceli biçimde karakterize edilmesine yarıyor sadece. Dev, dostlarının rahat etmesini, özellikle de iyi içecekler ikram edilmesini çok önemser; sindirimle ilgili destursuz itirafı gülerek karşılar ve bir beylik armağan ederek anlatıcıyı ödüllendirir. Her ne kadar mülayim Alcofribas, savaş sırasında deyim yerindeyse kaytarıp geri hizmetlerde kendine bir yer bulmayı istemişse de. Armağana layık görülen adamımızın teşekkürü (hak etmedim ki bunu) laf olsun diye söylenmiş sözler değil, duruma gayet uygun. Örnek aldığı yazarları çağrıştırsa da Rabelais ağızdaki dünyayı kendi tarzında şekillendirmiştir. Alcofribas yarı hayvan masal

yaratıklarıyla ya da koşullara ayak uydurmuş üç beş biçareyle değil, gelişmiş bir toplum ve ekonomiyle karşılaşır, işler memleketi Fransa'daki gibi yürümektedir. Orada insanların yaşıyor olmasına şaşırır önce. En çok da, pek öyle alıştığı ortamdan farklı ve yabancı olmayan bir dünyayı karşısında bulduğu için hayret eder. Daha ilk karşılaşmada gariplikler başlar. Şaşırtıcı olan, böyle bir yerde insana rastlamak değildir sadece (kentleri daha önce uzaktan görmüştür ne de olsa), bu insanın Touraine'de yaşıyormuşçasına kalkıp bir de lahana ekmesidir. O nedenle "tout esbahy" sorar: Ahbap ne yapıyorsun sen? Aldığı yanıt, Touraine'li bir köylünün vereceğinden farksızdır. Vurdumduymaz ve yarım ağızla: Je plante, dist il, des choulx. Rabelais'nin birçok tiplemesi aynı izlenimi uyandırır zaten. Bu bana, başka bir kentte yaşayan büyükannesine sesini duyurmak için – bu arada ilk kez – telefonun başına geçmiş oğlan çocuğunun kulak misafiri olduğum konuşmasını anımsattı; hal hatır sorma tümcesi 'Ne yapıyorsun evladım'a gururlu ve kuru 'telefonla konuşuyorum' yanıtını vermişti. Bizim örneğimiz birazcık farklı; köylü naif ve dar kafalı olmakla birlikte – epeyce Fransızlara, özellikle de Rabelais'ye özgü – fesat bir espri anlayışına sahiptir. Ziyaretçinin başka bir dünyadan geldiğini sezmiştir muhtemelen, bu dünya hakkındaki bazı söylentiler öteden beri kulağına çalınmıştır. Ama hiçbir şey fark etmemiş gibi davranır; aslında sadece bir şaşırma nidası olan sonraki soruya (nasıl yani, ne işine yarayacak?) yine naif, yakası açılmadık bir köylü deyişiyle yanıt verir; halinin vaktinin yerinde olmadığını, komşu kente sattığı lahanalarla geçimini temin ettiğini belirtir. Ziyaretçi nihayet durumu kavramaya başlar; İsa aşkına, burası yeni bir dünya! diye söylenir. Yok hayır, der köylü, pek de yeni sayılmaz, ama dışarıda yeni bir dünya olduğunu söylüyorlar, güneş, ay ve bir sürü iyi şey varmış resmen, ama burası daha eski. Adam, Touraine ya da Batı ve Orta Avrupa'nın herhangi bir yerinde insanların o sıralar yeni keşfedilen ülkeler, Amerika ya da Hindistan hakkında konuşması gibi, "yeni dünya"dan söz eder. Ziyaretçinin o başka dünyanın sakini olduğunu tahmin edecek kadar uyanıktır yine de; kentte yaşayan insanların mazbut Hıristiyanlar olduğunu, kendisini iyi karşılayacaklarını söyleyerek ziyaretçiyi rahatlatır.

Böyle bir durumda "mazbut Hıristiyan" nitelemesinin ziyaretçi açısından da rahatlatıcı bir güvence olduğunu doğallıkla varsayar; haksız da sayılmaz. Özetle, Asparagus'un kenar mahallesinin bu sakini, Touraine'deki köylüler gibi davranır, gelişmeler aynı minvalde devam eder, sık sık grotesk açıklamalarla kesilir, bunlarda da yine oranlar gözetilmez. Pantagruel'in, onca krallığı ve kenti barındıran ağzını açtığı zamanki açıklık, bir güvercin yuvasıyla karıştırılmasına kolay kolay elvermeyecek boyuttadır. Lakin "her şey bizdeki gibi" motifi değişmez. Ülkenin büyük yerleşim merkezlerinde veba kol gezdiği için kentin girişinde ziyaretçiye sağlık belgesi sorulması, 1532-1533 yılları boyunca Kuzey Fransa kentlerinde ortalığı kasıp kavuran salgını ima etmektedir (bkz. A. Lefranc'ın, eleştirel edisyonuna yazdığı önsöz, s. XXXI). Dişlerin nefis dağlık manzarası Batı Avrupa kırsal kültürlerinin yansımasıdır; köy evleri ise o yıllarda Fransa'da da moda olmaya başlayan İtalyan zevkine göre inşa edilmiştir. Pantagruel'in ağzındaki ikametinin son zamanlarında kaldığı küçük yuvada, grotesk denebilecek, uyuyarak – günde beş-altı sol, yüksek sesle horlayanlara ek prim verilen (zevk ve sefa ülkesi masalını anımsatır bu) – para kazanma yolunu saymazsak her şey fazlasıyla Avrupaidir. Yolda ormanlık arazide soyulduğu için ona acıyan meclis üyeleri "ötedeki" insanların aslında kültürden nasibini almamış, yaşamayı bilmeyen barbarlar olduğunu belirtirler. Ziyaretçi, Pantagruel'in ağız boşluğunda dişlerin ardında ve berisinde farklı ülkeler bulunduğu sonucunu çıkarır bundan, tıpkı bizim diyarlarda dağların ötesinde ve berisinde farklı ülkeler olması gibi.

Lukianos esas itibarıyla fantastik bir yolculuk serüvenini aktarıyorken, halk öyküleri kitabı sırf boyutları grotesk biçimde artırma peşindeyken, Rabelais farklı mekânları, farklı vaka motiflerini ve yine farklı üslup alanlarını katıp karıştırır. 'Quintessence'ı damıtıp kayda geçen Alcofribas', Pantagruel'in ağzında keşif gezisine çıktığında, dev, ordusuyla Almirodlara ve Dipsodlara açtığı savaşı sürdürmektedir. Keşif gezisinde ise en az üç farklı serüven kategorisi birbirine karışır. Çerçeveyi oluşturan şey, hiç gözden yitirilmeyen, hep yeni, absürd ve komik olaylarla yeniden devreye sokulan grotesk motif – dev esnediğinde ağzından içeri doluşan

güvercinler; vebanın, mideden yükselen ekşimsi buharın kaynağı olan sarımsaklı öğünle açıklanması; dişlerin sıradağ manzarasına dönüştürülmesi; geri dönüş yolculuğunun şekli ve en sondaki konuşma – devasa oranlardır. Bu arada bambaşka, yepyeni, o sıralar gündemi epey meşgul eden bir tema, – bu türden bir keşfin beraberinde getirdiği tüm şaşkınlıklar, ufkun ileri kayışları, dünya görüşlerindeki değişikliklerle – yepyeni bir dünyanın keşfi çalınır kulağa. Rönesans'ın ve izleyen iki yüzyılın önemli temalarından biri halini almıştır bu; siyasi, dini, ekonomik, felsefi devrimlerin kaldıracıdır ve sıkça çıkar karşımıza. Yazarlar, kimi zaman bir vakanın mekânı olarak o henüz yeni ve az bilinen dünyayı – orada Avrupa'dakinden daha katışıksız ve el değmemiş koşullar kurgulayıp, öylelikle ülkelerindeki duruma yönelik etkili ve bir nebze albeniyle perdelenmiş eleştiri olanağı elde ederler – yeğlerler; kimi zamansa o yabancı ülkelerin sakinlerinden birini Avrupa ortamına taşıyıp Avrupa'daki verili duruma yönelik yergilerini yabancının naif şaşkınlığından, aslen burada karşılaştığı şeylere gösterdiği reaksiyonlardan türetip göze sokarlar. İki durumda da bu zemin, devrimci, mevcut yapıları gevşeten, onları daha geniş bir bağlama yerleştiren, öylelikle de göreli kılan bir güce sahiptir. Rabelais, bizim alıntıladığımız pasajda kısaca teğet geçer bu yöntemi, tam olarak uygulamaz. Alcofribas'ın ağızdaki ilk insana rastladığında yaşadığı şaşkınlık, her şeyden önce de seyahatinin sonundaki akıl yürütme – "Dünya'nın bir yarısı, öbür yarısı ne yer ne içer bilmez şeklindeki atasözü ne kadar doğru diye düşündüm" – bu deneyimler kategorisindendir. Temanın üzerini grotesk esprilerle örter hemen ve böylelikle epizot boyunca baskın olmasının önüne geçer. Anımsayalım, Rabelais, yarattığı devler ülkesine başta 'ütopya' adını vermiştir, bu adı Thomas More'un on altı yıl önce yayınlanan yapıtından devralmıştır. Uzak ülke motifini yukarıda betimlediğimiz reformcu tarzda ve prototip niteliğinde ilk kullananlardan olan More'a, tüm çağdaşlarından daha çok şey borçludur. Salt adla sınırlı kalmayan bir şeydir bu; siyasal, dinsel, eğitsel yaşam biçimleriyle Gargantua ve Pantagruel'in ülkesinin yalnızca adı değil kendi de ütopyadır; More'un *Ütopya*'sı gibi uzaklarda, Uzakdoğu'da bir yerlerde, doğru dürüst bilinmeyen bir ülkedir.

Her ne kadar Fransa'nın herhangi bir yerinde de böyle bir ülkeye rastlanabileceği izlenimi uyandırıyorsa da. Bu konuya yeniden döneceğiz. Kısmen ilk motifin grotesk şakaları tekerine taş koyduğu, kısmen üçüncüsü – "tout comme chez nous" – tarafından alıkonup paralize edildiği için bağımsız bir gelişme gösteremeyen – pasajımızda birbirine karışmış – motiflerden ikincisi hakkında söyleyeceklerimiz bu kadar. Bu Gorgiasçı dünyanın en şaşırtıcı ve absürd tarafı bizim dünyamızdan farkı değil, aksine onun tıpatıp aynısı olmasıdır. Biz o dünya hakkında bir şey bilmezken o, dünyamızdan haberdar olması itibarıyla bir bakıma üstündür ama bunun dışında her şey aynıdır. Bu sayede Rabelais rolleri değiştirme fırsatı bulur – lahana eken köylüyü Avrupa'nın yerlilerinden biri gibi sunar, köylü, başka dünyadan gelen ziyaretçiyi bir Avrupalı naifliğiyle karşılar – böylece asıl olarak, sıradan, yaşamdan bir sahne tasarlama olanağına kavuşur; diğer iki temaya, grotesk devleri konu alan fars ve yeni bir dünyanın keşfi temalarına hiç uymayan ve onlarla kasıtlı absürd bir zıtlık içindeki üçüncü bir temadır bu. Devasa oranların ve gözü karalıkla girişilen keşif gezisinin çarkı, sırf Tourain'li lahana eken bir köylü tiplemesini sunabilmek için döndürülmüştür sanki. Mekân düzlemleri ve temalar gibi üslup da değişkendir. Başat olan, anlatının çerçevesini oluşturan grotesk temaya uygun grotesk-gülünç alt düzey üsluptur, amiyane ifadelerin havada uçuştuğu diri bir tarzdır bu. Yanına yöresine iliştirilmiş nesnel bir anlatımla karşılaşırız bu arada, felsefi akıl yürütmeler parlayıp söner ve tüm bu grotesk curcunanın orta yerinde ölülerin evlerden el arabalarıyla toplanıp götürüldüğü, vebanın ucube dehşet tablosu hâsıl olur. Bu üslup karışımı Rabelais'nin buluşu değildir. Rabelais'nin kendi mizacının ve ereğinin hizmetine koştuğu bu sentezin kökeni, tuhaftır ama, Geç Ortaçağ'daki vaazlara dayanır – Hıristiyan geleneğindeki üslup sentezi alıp başını gider (bkz. s. 187 vd.) bu vaazlarda; aynı zamanda had safhada kaba bir halk ağzı kullanılır, amiyane bir gerçekçilikleri, Kutsal Kitap'a dayanan, figural, âlimane, manen yücelten yorum tarzları vardır. Hâsılı, Geç Ortaçağ vaazlarının ruhundan ve hem iyi hem kötü anlamda popüler dilenci tarikatleri sarmalayan atmosferden devraldılar bu üslup sentezini hümanistler ve özellikle kilise kar-

şıtı polemikçi-hicivci yazılarında başvurur oldular. Gençliğinde Fransisken olan Rabelais onlara oranla 'daha katışıksız' beslenir buradan; bu yaşam ve ifade tarzını kaynağında öğrenmiş, kendine has bir yaklaşımla sindirmiştir. Sonra da hiç terk etmemiştir bu tarzı. Bir yandan dilenci tarikatlerinden hiç haz etmez, öte yandan onlardaki belden aşağı ve işi maskaralığa vardıracak kadar göze batan üslup, mizacına ve ereğine epey uygundur. Tüm bu malzemeden yararlananlar içinde kimse onun kadar döktürmemiştir. E. Gilson, daha önce fark etmeyenler için, bu akrabalığı "Rabelais Franciscain" başlıklı hoş makalesinde (bkz. s. 196) ortaya koymuştur. Üslup meselesine yeniden döneceğiz.

Üzerinde durduğumuz pasaj nispeten kolay anlaşılıyor. Mekânların, temaların ve üslupların iç içe geçmişliği rahatlıkla görülebiliyor; analiz için dolambaçlı bir yol izlemek gerekmiyor. Diğer bölümler, örneğin Rabelais'nin âlimliğinin, dönemin olgu ve şahıslarına yönelik haddi hesabı olmayan kinayelerinin, coşkusu dizginlenemeyen tümce kuruluşlarının kabına sığmadığı pasajlar daha bir karmaşık. Analizimiz, onun Dünya'yı görme ve kavrama tarzı açısından önemli olan yöntemi fazla zorlanmadan teşhis edebilme olanağı sağlıyor bize. Süreçlerin, yaşananların, bilgi alanlarının, oranların, üslupların kategorilerini katıp karıştırma yöntemidir bu. Gerek yapıtın tamamı gerek tek tek bölümler için örnekler çoğaltılabilir. Abel Lefranc, birinci kitaptaki olayların, özellikle de Picrochol'le savaşın – Rabelais'nin baba tarafına ait bir malikâne olan La Devinière civarındaki bölgede – birkaç milkarelik alanda cereyan ettiğini ortaya koydu. Ayrıntıları – gerek geçmişte gerek şimdi – bilmeyenlere de yer isimleri, savaş öncesinde ve sırasında cereyan eden bazı eğlenceli yerel olaylar taşradaki dar bir çevreyi anlatır. Oysa bu arada yüz binlerce askerden oluşan ordular işin içindedir, top güllelerinin kafalarında bit kadar kaldığı devler katılır savaşa. O dönemde büyük bir imparatorluğun bir araya getiremeyeceği miktarda mühimmatın ve erzakın dökümü yapılır. Sırf Seuillé manastırının üzüm bağlarına dalan ve Rahip Jean tarafından haklanan askerlerin sayısı 13622 olarak verilir – kadınlar ve çocuklar buna dahil değil. Devasa boyutlar fikri Rabelais'ye, kurnazca ve esprili biçimde okurun dengesini sarsacak perspek-

tivist kontrast etkiler yaratma olanağı verir. Okur, esaslı taşralı ve ferah yaşam tarzları, olağanüstü, grotesk gerçeküstü olaylar, ütopik, insani düşünceler arasında bir o yana bir bu yana savrulur sürekli. Olayların seyrinde bilinen bir düzlemde soluklanmasına izin yoktur. Sunumun temposu ve ardı arkası kesilmeyen kinayelerle, okkalı bir gerçeklik ya da müstehcenlik de zihinsel bir anafora dönüşür. Bu türden pasajların neden olduğu dizginsiz kahkahalar, o dönemdeki rutin düzenin tüm kavramlarını yerinden oynatır. Birinci kitabın 42. Bölüm'ünün başındaki Rahip Jean des Entommeure'ün hitabında örneğin iki güçlü nükte göze çarpar. İlki ağır top atışlarından koruyan tılsımlı duaya ilişkindir. Rahip Jean sadece duaya inanmadığını söylemekle kalmaz, oyun oynar gibi bulunduğu konumu değiştirir, Tanrı'nın yardımı için inancı şart koşan kilisenin tepesine çıkıp, bulunduğu yerden 'Duanın bir faydası olmayacak, ne de olsa inanmıyorum' der. İkinci espri keşiş cüppesinin kerameti üzerinedir. Rahip Jean, tehdide başlar, ödleklik eden olursa cüppesini çıkarıp onun sırtına geçireceğini söyler. Sözleri ilk başta bir ceza ve aşağılama olarak anlaşılır haliyle. Aynı zamanda bu cüppeyle dolaşanın, erkekliğinden kuşku duyulacağı varsayılır. Kim demiş! Peder bir çırpıda bakış açılarını değiştirir. Cüppe erkekliğini yitirmiş olan için ilaçtır. Cüppeye bürünen, erkekliğine kavuşacaktır. Kuralları belli bir yaşam tarzının diktesiyle ve yemin ettirilerek dayatılmış mahrumiyet, cesaret ve cinsel güç gibi erkek becerilerini özellikle artırmaktadır. Söylevini, Bay de Meurle'ün felçli tazısına ilişkin anekdotla bitirir; tazıya cüppeyi giydirdikleri andan itibaren ne tilki kurtulmuş elinden ne tavşan, civardaki bütün tavukları sıradan geçirmiş, oysa tazı daha önce "frigidis et maleficiatis" (dekretal başlıklarından biri) kategorisine dahilmiş. Yine 'kaide' temizliğine yarayan edevatın – genç Gargantua 13. Bölüm'de bir güzel anlatır bunları – uzun uzadıya tasvir edildiği satırları okuduğunuzda 'doğaçlama bu kadar mı renkli olur!' diyorsunuz. Şiirden kıyasa, uptan zoolojiye, botanikten çağdaş hicve, giyim kuşam bilgisine kadar ne ararsanız var; en sonunda da malum prosedür, canlı, yumuşak tüylü yavru bir kazla gereği yerine getirildiğinde, sindirim kanalının tüm bedene bildirdiği hayranlık, cennet bahçelerindeki kahramanla-

rın ve yarı ilahların bahtiyarlığıyla bağdaştırılır. Grandgousier ise bu vesileyle, oğlunun tescilli keskin zekâsını Plutarkhos'un ünlü anekdotundaki – gemi azıya almış bir atın derdini, yani kendi gölgesinden ürktüğünü anlayan tek kişi olan – genç İskender'le karşılaştırır. Sonraki kitaplardan bazı bölümleri rasgele inceleyelim. Üçüncü kitabın 31. Bölüm'ünde, evlenme planları yapan Panurge'un sorusu üzerine doktor Rondiblis şiddetli cinsel arzuları bastırmaya yarayan çareleri sayar. Birincisi şarabı fazla kaçırmak, ikincisi belli ilaçlar, üçüncüsü sürekli bedensel çalışma, dördüncüsü zihinsel faaliyetlerdeki şevktir. Çözümlerin her biri tıbbi ve hümanist bilgelikle, sayfalar dolusu abartılı sözle açıklanır. Sayılıp dökülenler, alıntılar ve anekdotlar ince ince yağar başımıza. – Beşincisiyse diye devam eder Rondibilis, cinsel ilişkidir. Orada dur işte, der Panurge, bu tam bana göreymiş, diğer yollara kim istiyorsa başvursun, bana uyan bu. Konuşulanları dinleyen Rahip Jean, söze karşır: Ha evet Marsilya'daki Sankt Victor'un başrahibi Kardeş Scyllino buna nefsini köreltmek diyor... Baştan aşağı esprili bir bölümdür, lakin Rabelais tamamını, sürekli değişkenlik gösteren, üslup ve bilgi alanlarını bile isteye birbirine dolayan parlak fikirlerle tıka basa doldurmuştur. Baktığı davalara titizlikle çalışan, uzunca bir süre sürüncemede bırakan, sonra da zar atarak karara varan ama kırk yıl boyunca bir dolu bilgece ve adil hüküm veren yargıç Bridoye'nın grotesk savunması da pek farklı değildir (aynı kitabın 39'dan 42'ye kadar olan bölümleri). Bu konuşmada bunakça zırvalarla düzenbaz-ironik yaşam bilgeliği birbirine karışır; birbirinden güzel anekdotlar anlatılır, tüm hukuk terminolojisi grotesk bir laf silsilesi olarak okurun başından aşağı boca edilir. Anlaşılırmış ya da absürdmüş fark etmez, iddiaların her birine Roma Hukukundan ve sözlük yazarlarından komik alıntılar eklenir. Tam anlamıyla esprilerin, insani ya da hukuki deneyimlerin, çağdaş hicvin ve adabı muaşeret tarihinin havai fişek gösterisidir. Güldüren, görüş açısını çabucak değiştirmeye yarayan, gözlem yöntemlerini zenginleştiren bir eğitim türü demeli buna.

Son örneğimiz dördüncü kitaptan, Panurge'un tacir Dindenault'yla bir koç pazarlığına giriştiği gemideki sahne olsun (6 ila 8. bölümler). Belki de bu, Rabelais külliyatında iki ka-

rakter arasında geçen en güçlü sahnedir. Koç sürüsünün sahibi Saintonge'lu tacir Dindenault, hırçın, fodul, aynı zamanda – neredeyse tüm Rabelais figürleri gibi – ağzı laf yapan, nüktelerde yaratıcı, cin fikirli biridir. Daha ilk karşılaşmalarında tam anlamıyla bir maskara olan Panurge'u adamakıllı işletir. Geminin kaptanı ve Pantagruel araya girmese ciddi bir kapışma yaşanacaktır. Ardından, sözde barışıp diğerleriyle şarap içmeye otururlar, o ara Panurge ısrarla koçlarından birine talip olur. Bunun üzerine Dindenault sürüsüne – sayfalarca süren – övgüler düzmeye başlar; bu arada öncekinden daha incitici ve aşağılayıcı bir dil tutturur. Panurge'a güvensizlik, küstahlık, güleryüz ve tepeden bakma karışımı bir tavırla yaklaşır; böyle güzide bir malı hak etmeyen bir kaçık ya da dolandırıcı gözüyle bakar. Panurge ise sükûnetini ve nezaketini korur, ricasını birkaç kez tekrarlar. Nihayetinde Dindenault diğerlerinin de zorlamasıyla koçu satmaya razı olur ama uçuk bir fiyat söyler. Panurge, kısa yoldan zengin olmak istiyorsun ama sence bir yerlerde bir sorun yok mu diye uyarınca öfkeden deliye döner, sövgüler yağdırır. İyi öyleyse der Panurge ve parayı öder, şöyle besili, gösterişli bir koç seçer. Dindenault onunla dalga geçmeye devam ederken hayvanı birden kaldırıp denize atar. Ardından sürüdeki tüm koçlar denize atlamaya başlar. Çaresizlik içindeki Dindenault engellemeye çalışır hayvanları ama nafile. O arada güçlü bir koç onu da birlikte sürüyerek denize düşer. Odysseus'un bedeninin, bir zamanlar Polyphemos'un mağarasından kaçarken aldığı pozisyonda, boğulur tacir. Çobanlarının ve sığırtmaçlarının akıbeti de farklı değildir. Panurge, yüzerek kurtulmak isteyenlerin gemiye ulaşmalarını uzun bir kürekle engeller, bu arada boğulanlara, ebedi saadet ve dünyevi yaşamın sefaleti üzerine parlak bir nutuk çeker. Anekdotun sonu nahoş, neşeli bir mizacı olan Panurge'un öç alma hevesinin boyutunu düşündüğümüzde de biraz ürkütücüdür. Her şeye rağmen komik bir hikâyedir; Rabelais, her zamanki gibi bir sürü renkli ve grotesk allamelik tıkıştırmıştır anlatıya. Bu kez koçtan hareketle, yününü, derisini, bağırsaklarını, etini ve muhtelif parçalarını hep yaptığı gibi mitolojiyle, tıpla ve bir tür tuhaf simyayla bezeyerek anlatır. Lakin Dindenault'nun koçlarını göklere çıkarırken söze döktüğü

türlü parlak fikirler, bu vakada meselenin özü değil, tacirin mizacını geniş boyutlu sergileyen örneklerdir; bu aynı zamanda akıbetini, yani oyuna gelip boğulmasını da açıklıyor. Çünkü uyum sağlamaktan ve değişmekten âcizdir Dindenault; at gözlüklüdür ve palavracılığıyla – Picrochole ya da écolier limousin gibi – dar kafalı ve bakarkör bir hevesle burnunun dikine koşturur. Panurge'un daha uyanık olabileceğini ve öç alabilmek için bir miktar parayı gözden çıkarabileceğini akıl edemez. Dangalaklık, duruma uygun davranabilme becerisinden yoksunluk, gerçekliğin geniş yelpazesini perdeleyen sabit fikirlilik, Rabelais'nin gözünde bağışlanmaz kusurlardır. Dalga geçtiği ve üzerine gittiği aptallık türü budur işte.

Rabelais'nin üslubunda birleşen ögelerin neredeyse tamamı, Geç Ortaçağ'dan beri bilinmektedir. Kaba güldürüler, insan bedenine mahlûksal gözle bakma, utanma duygusunun ve cinsel çekingenliğin noksanlığı, böylesi bir gerçekçiliğin hicivci ve didaktik içeriklerle karılması, biçimsizce yığılmış, kimi yerde çapraşık âlimlik, daha sonraki kitaplarında alegorik figürleri kullanması; tüm bunlar ve sayamadığımız bazı başka unsurlar Geç Ortaçağ'da da vardı. Buradaki yeniliğin, alışılmamış abartıda ve yığılmada yattığını söyleyesi geliyor insanın. Lakin bu, meselenin ıskalanması anlamına gelir. Söz konusu ögelerin vurgulanış ve hercümerç ediliş tarzı yeni bir çeşitlilik yaratır, ayrıca bilindiği gibi Rabelais'nin amacı, Ortaçağ zihniyetine zıttır. Bu, tek tek unsurlara da farklı bir anlam kazandırır. Geç Ortaçağ dönemi yapıtları sınıfsal, coğrafi, evrenbilimsel, dinsel ve ahlaki açıdan kesin sınırlarla çevrilidir. Meseleleri tek bir yönüyle yansıtırlar. Vakaların ve bakış açılarının çeşitliliğiyle karşılaştıkları her yerde bunları genel düzenin katı çerçevesine sıkıştırmaya çabalamışlardır. Rabelais'nin tüm gayreti ise olaylarla ve olası görüş açılarının çeşitliliğiyle oynamak ve belli bakış tarzlarına alışmış okuru yarattığı olgu anaforu ile – özgürce ama her tür tehlikeyi de göze alarak yüzebileceği – yaşamın okyanusuna çekmektir. Rabelais'nin İsevi dogmayla arasına mesafe koymasını can alıcı nokta olarak gören bazı eleştirmenlerin, meselenin özünü ıskaladıklarını düşünüyorum. Dinsel anlamda inançlı biri olmaktan

çıkmıştı muhtemelen; ama sonraki dönemlerin Aydınlanmacıları gibi belli bir inançsızlık formuna demir atmaktan da uzaktır. Hıristiyanlığın temalarını hicvetmiş olmasından pek öyle kapsamlı sonuçlar çıkarılmamalı. Rabelais'nin kutsal şeylerle dalga geçen esprilerinin gerisinde kalmayan örnekler Ortaçağ'da bile vardır. Yaklaşımının devrimci yanı, Hıristiyanlık karşıtlığında değil – sebatla sürdürdüğü, vakalarla oynama halinden doğan, okuru dünyayla ve olgularının zenginliğiyle haşır neşir olmaya davet eden – görme, hissetme, düşünme şeklinin gevşetilmesinde yatar. Bir noktada ısrarlıdır kuşkusuz, hem de prensipte Hıristiyanlığa zıt bir tarzdır bu: Rabelais'nin nazarında doğasına kulak veren insan ve – ister insanlara ister 'şeyler'e ait olsun – doğal yaşam yeğdir. Onun – 'Abbaye de Thélème'i kurarak ortaya koyduğu – bu kanaatini vurgulu bir teminle ifade etmesine dahi gerek yok aslında, çünkü bu duruş yapıtlarının her satırında ifadesini bulur. Buna bağlı olarak insanı mahlûksallığıyla değerlendirirken, son demlerindeki Ortaçağ'ın benzer gerçekçiliği gibi bedenin – ve aslen dünyevi yaşamın – perişanlığını ve faniliğini, 'esas perde' haline getirmemiştir. Mahlûksal gerçekçilik Rabelais'de yepyeni, Ortaçağ anlayışına taban tabana zıt bir anlama kavuşmuştur. Bedenselliğin ve işlevlerinin, canlılıkları ve dinamizmleriyle galebe çalışını ifade eder bu. Rabelais'de İlk Günah ve Yargı Günü, dolayısıyla metafiziksel ölüm korkusu yoktur. Doğanın parçası sıfatıyla insanoğlu, hareketli ve keyifli yaşamının, bedeninin fonksiyonlarının ve zihin zindeliğinin hazzını yaşar, öte yandan doğadaki tüm yaratıklar gibi doğal bir yok oluştan kurtulamaz. Rabelais'nin tutkusu, bilgiye susamışlığı ve dilsel taklit kapasitesi, insanın ve doğanın soluk alıp veren yaşamına dönüktür. Bu yaşamın esiniyle bir ozan olup çıkar; duygusal bir yanı yoktur belki, ama düpedüz lirik bir ozandır o. Gerçekçi temsili, üstünlüğünü ilan etmiş dünyevi yaşamın emrine amadedir. Hıristiyanlığa büsbütün ters düşen bir tavırdır bu. Ayrıca Geç Ortaçağ'ın mahlûksal gerçekçiliğinden yükselen anlayıştaki tınıya öylesine zıttır ki üslubunun özellikle de Ortaçağ'dan izler taşıyan çizgilerinde Ortaçağ'a sırt çevirişi en çarpıcı biçimde açığa vurur kendini. Meram ve işlev bütünüyle değişmiştir.

İnsanın yükselişi ve doğal yaşamla bütünleşmesi, hayvansal-mahlûksal yanın üstünlüğünü ilanı, sıklıkla – kuşkusuz haksız da denemez – Rönesans'la ilişkilendirilerek kullanılan bireycilik sözcüğünün ne kadar anlamlı, dolayısıyla yanlış anlaşılmaya ne kadar elverişli olduğunu iyice ayırt etmemize olanak sağlıyor. Rabelais'nin her türden seçeneğe açık, tüm bakış açılarıyla oynayan dünya görüşünde, insan, hiç kuşku yok o güne dek kendi düşüncelerinde, içgüdülerini ve dileklerini ortaya koyuşunda olduğundan daha özgürdür. Bireyselliği daha mı güçlüdür bu yüzden? Karar vermek zor. En azından insan Rabelais'nin dünyasında kendi mizacındaki kadar sıkışık değildir; daha istikrarsızdır, başka bir kalıba girmeye meyillidir daha ziyade. Ortak, bireyüstü, özellikle hayvani ve içgüdüsel nitelikleri çok güçlü vurgulanır. Yarattığı tiplemeler sarihtir, güçlü biçimlenmiştir, yine de Rabelais onları değişmez hatlarla bırakmaya meyletmez her zaman; karakterler renk değiştirir gibi olurlar, duruma ve ruh hallerine göre ansızın başka bir kişilik göz kırpar içlerinden. Yapıt boyunca Pantagruel ve Panurge ne güçlü bir değişim geçirirler! Rabelais, ferah uyanıklığı, aklı, hümanizmi, ikide bir su yüzüne çıkan doğal ve acımasız gaddarlığı birbirine karıştırması gerektiğinde, karakterlerin bütünlüğü olup olmadığını dert etmez. Hatta 2. Kitap'ın 30. Bölüm'ünde anlattığı (figürlerin dünyevi hal ve rollerinin tersyüz edildiği) grotesk ruhlar âlemini Dante'nin ahretiyle karşılaştırdığımızda, Rabelais'nin insanın bireyselliğini ne denli kaba hatlarla işlediğini görürüz. Karakterleri tepetaklak etmeye bayılır. Gerçek şu ki evrenin İsevi birliği ve İlahi hüküm aracılığıyla dünyevi varlıkların figural anlamda korunması anlayışı, kişiselliğin güçlü ve yok edilemez bir sürekliliği fikrini de beraberinde getirmişti. Başka örnekleri bulunan, ama en güçlü tezahürünü Dante'de gördüğümüz bu fikir, İsevi birlik ve ölümsüzlük anlayışının insana dair tasavvur üzerindeki hâkimiyeti azalınca çatırdamaya başladı.

Sözünü ettiğimiz ruhlar âlemi tasvirinin esin kaynağı da keza Lukianos'un bir diyaloğudur (*Menippus seu Nekyomantia*), ama Rabelais temsili daha da ileri bir noktaya taşıyıp curcunayı artırmış, ölçüyü iyice kaçırmıştır. Antikçağ edebiyatıyla olan hümanist ilişkisi, yazarları etraflıca tanımasında gösterir kendini. Bu

yazarlar ana motifler, alıntılar, anekdotlar, örnekler ve teşbihler sunmuşlardır. Yine politik, felsefi ve pedagojik meselelere yaklaşımında da tıpkı diğer hümanistler gibi Antikçağ düşüncelerinin etkisini taşır. Özellikle de – Ortaçağ'ın İsevi ve sınıfsal tasavvurunun çizdiği çerçeveden sıyrılmış olan – insana dair bakışında bu etkiler belirgindir. Öte yandan Antikçağ anlayışının çerçevesine de hapsetmez kendini; Rabelais için Antikçağ, ufkun özgürleşmesi ve genişlemesi demekti, asla yeni bir sınırlama ve kapılanmayı ifade etmiyordu. Yaşadığı çağda İtalya'da ve çok geçmeden Fransa'da yolları pürizme ve "klasisizme" çıkarmış Antikçağ'ın stiller ayrılığı, onun çok uzağındaydı. Rabelais'de estetik ölçüt yoktur; her şey, her şekilde bir araya gelebilir. Sıradan gerçeklik, akıl almaz bir fantastikliğe yerleşmiştir; komiklik en kaba haliyle bile bilgiyle doludur; müstehcen söz ve anekdotlardan felsefi ve ahlaki aydınlanma fışkırır. Hepsi Antikçağ'dan çok, Geç Ortaçağ çizgisindedir. En azından denebilir ki Antikçağ'daki "hakikatin gülerek söylenmesi" iki yöne doğru da böylesine bir sahnım görmemiştir; bunun için Geç Ortaçağ'ın üslup sentezi gerekiyordu. Lakin Rabelais'nin üslubu Ortaçağ'daki tarzın muazzam bir hamleyle daha ileri taşınmasıyla sınırlı kalmaz. Gelişigüzel istiflediği âlimane bilgileri, Geç Ortaçağ döneminin bir vaizini andırırcasına yontulmamış bir halk ağzıyla karıştırdığında, bilgelik, otoritesiyle, dogmatik ya da ahlakçı bir öğretiye payandalık yapma işlevinden sıyrılır, grotesk cümbüşün hizmetine girer. O anda anlatılanın absürd ya da zırva olduğu izlenimi uyandıran, en azından söylenmek istenen şeydeki ciddiyetin derecesi hususunda kuşkuya düşüren bir cümbüştür bu. Rabelais'nin halka hitap eden tarzı da Ortaçağ popülizminden farklıdır. Kültürsüz bir kesimi, onun dilini anlayabildikleri sürece, öyküleriyle eğlendirir; Rabelais'nin bu yönü tartışılmazdır. Ama yapıtlarının asıl alıcısı halktan insanlar değil, entelektüel elit tabakadır. Vaizler, canlı söylevlerle halka sesleniyorlardı, vaazları doğrudan hitaba uygun karakterdeydi. Rabelais'nin yapıtları ise baskıya gidiyordu, yani okuma parçalarıydılar. XVI. Yüzyıl'da hâlâ çok küçük bir azınlığın ayrıcalığıydı bu; hatta azınlığın içindeki, halk kitaplarını okuyan kesimle de özdeş değildi Rabelais okurları.

Rabelais'nin kendi de yapıtlarındaki üslubun düzeyine dair görüş belirtmiştir. Örnek aldığını söylediği kişiyse Ortaçağ'dan değil, Antikçağ'dan bir kişiliktir: Sokrates. Bunun konu edildiği, ilk kitabın, yani *Gargantua*'nın önsözü, yapıtlarındaki en güzel ve olgun metinlerden biridir; ancak başta da belirttiğimiz gibi ilk kitap ikinciden sonra kaleme alınmış ve yayınlanmıştır. Beaveurs tres illustres, et vous, Verolez tres précieux – car à vous, non a aultres, sont dediez mes escriptz – çokseslilığinin zenginliğiyle ve yapıtın başlıca temalarının habercisi olma özelliğiyle müzikal bir uvertürü andıran sözünü ettiğimiz ünlü metin bu sözlerle başlar. Daha önce hiçbir yazar okuruna böyle hitap etmemiştir herhalde; dahası hitap, böyle bir başlangıçtan sonra hiç akla gelmeyecek bir temanın damdan düşer gibi dile getirilmesiyle hepten acayipleşir: Alcibiades ou dialoge de Platon intitulé Le Banquet, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince de philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes... Platon'un *Şölen*'i, Rönesans'ın Platonculuğa meyilli mistiklerinin, İtalya'daki, Almanya'daki, Fransa'daki 'libertins spirituels'in nazarında bir tür kutsal metindi. Regis'in eğlenceli tercümesine göre Rabelais, işte bu metinden bir şeyler anlatmayı ister şanlı akşamcılara ve frengili dostlara. Daha ilk tümce, akıl almaz ve dizginsiz bir üslup karışımının ifadesidir. Hemen ardından, Alkibiades'in, Sokrates'i, bağırlarında tanrıların küçük heykelciklerini taşıyan Silen heykellerine benzettiği deli dolu, grotesk parafraz gelir. Alkibiades'in sözleriyle Sokrates çirkin görünümlü, komik, silik, çulsuz, sakar, grotesk bir figürdür, edepsiz bir şaklabandan başka bir şey değildir (Alkibiades'in Platon'da sadece kısaca ima ettiği kıyasın bu kısmını Rabelais daha ayrıntılı işlemiştir); oysa içinde muhteşem hazineler barındırmaktadır: İnsanüstü bir kavrayış, hayranlık uyandırıcı bir doğruluk, yılmaz bir cesaret, eşsiz bir tokgözlülük, istikrarlı bir hayatla barışıklık, kusursuz bir metanet ve insanları gözlerini dört açmaya iten, koşturdukları, çalışıp çabaladıkları, mücadelesini verdikleri, uğruna yol teptikleri şeylere akıl almaz bir tepeden bakış. Böyle bir girişten sonra amacım nedir dersiniz, diye sorarak devam eder Rabelais: Tüm o yazdığım komik eserleri okuyup da (grotesk kitap adlarının resmigeçidi izler bunu) o

kitaplarda sadece eğlendirici kaçıklıklardan, sırf gülmeye ve dalga geçmeye yarayan ıvır zıvırdan başka bir şey yok düşüncesine kapılmayasanız diye uğraşıyorum. Siz siz olun ilk izlenimlerinizden hareketle bir yargıya varacak kadar kolaya kaçmayın. Kimsenin tipine bakıp da karar vermeyin. Kitabın kapağını açmanız, içinde yer alanları titizlikle ölçüp biçmeniz gerekiyor. İçeriğin, mahfazanın vaat ettiğinin çok ötesinde bir değer taşıdığını, ele alınan temaların, kitabın başlığının düşündürdüğü kadar çılgınca olmadığını göreceksiniz. Hatta yazılanlardan sözlük anlamlarıyla yeterince gülecek malzeme, başlığa uygun bir şeyler çıkarsanız dahi bununla yetinmemelisiniz. Daha derine inmelisiniz. İlikli bir kemik bulan bir köpek görmüş müydünüz hiç? Gözlemlemişsinizdir, o kemiği gözüne kestirirken nasıl da sıkı tutar işi, nasıl da hararetle kavrar nevaleyi, nasıl da dikkatlidir yemeye girişirken, nasıl bir şehvetle kırar, nasıl özenle emer. Neden böyle yapar peki, bu kadar zahmete katlanırken ne bekler? Bir parça ilik. Ama belli ki lezzetine diyecek yoktur, harikulade bir besindir bu bir lokma şey. Tıpkı bu köpek gibi burnunuz iyi koku almalı, bu nefis kitapları keşfetmeli (ces beaulx livres de haulte gresse), içeriklerini sezmeli, kıymetini bilmelisiniz. Sonra da özenli bir okumayla, derin düşünmeyi elden bırakmayarak kemiği kırmalı, muhtevası zengin iliği – Pisagorcu sembollerle anlatmak istediğim şeyi yani – emmelisiniz. Bu okumalarla akıl ve cesaretle donanacağınızdan hiç kuşkunuz olmamalı, çok daha hoş bir lezzet, saklı bir öğreti bulacaksınız o kitaplarda; gerek bağlı bulunduğumuz dine gerek politikaya ve ekonomiye dair esaslı sırlar, tüyler ürpertici gizemler ifşa edeceklerdir size.

Önsözün bitişinde tüm derinlik içeren yorumları yine mizahın alanına çeker gerçi; ama Sokrates örneğiyle, okurlara yönelik kemiği parçalayan köpek teşbihiyle, yapıtlarını "livres de haulte gresse" diye nitelemesiyle bir meram anlatmak istediği çok açık. Sokrates'in Silen figürlerine benzetilmesi – Ksenophones de değinir buna – Rönesans'ta derin bir yankı bulmuşa benziyor (Erasmus, *Adagia*'da tema eder söz konusu benzetmeyi, Rabelais'nin doğrudan yararlandığı kaynak odur belki); Rabelais, Sokrates'in kişiliğine ve tarzına dair öyle bir imge sunar ki Ortaçağ'dan dev-

raldığı üsluplar sentezini, Yunan filozofları içindeki en etkili simanın otoritesiyle meşru gösterir âdeta. Benzer şekilde Montaigne'de de Sokrates, üçüncü kitapta, 12. Deneme'nin başında, baş tanık olarak göreve çağrılır. Söz konusu pasajın ifade biçimi Rabelais'ninkinden çok farklıdır, ama aynı kapıya, üslup sentezine çıkar.

Socrates faict mouvoir son arne d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dict un paisan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et cogneues actions des hommes: chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conception admirables...

Montaigne ya da Rabelais'nin, keskin, halk ağzı üsluba düşkünlüklerini açığa vurduklarında, Sokrates'i referans almakla ne ölçüde haklı olduklarını bir yana bırakalım; "Sokratik" üslup denince serbest, doğal, gündelik yaşama yakın duran bir şeyler anladıklarını, hatta Rabelais'nin kaçıklığa seyirten (ridicule en son maintien, le nez pointu, le reguard d'un taureau, le visaige d'un fol... tousjours riant, tousjours beuvant d'autnant à un chascun, tousjours se guabelant...); aynı zamanda emsalsiz bir bilgelik ve noksansız bir erdem barındıran bir tarz tasavvur ettiğini bilmemiz yeterli. Yaşam biçimi olduğu kadar edebi bir tarzdır da bu; Sokrates (ve yine Montaigne) nazarında insanın dışavurumudur. Üslup çizgisi olarak bu sentez, aslında her şeyden önce pratik bir nedenle Rabelais açısından birebirdir. Dönemin gerici baskısına ters gelen şeyleri şakayla ciddiyet arası bir muğlaklıkla söyleme olanağı sunar; zorda kaldığında sorumluluktan büyük ölçüde kaçmasını kolaylaştırır. Ayrıca mizacına biçilmiş kaftandır, – bilincine varsa da varmasa da – tüm geleneğe rağmen büsbütün kendine has bir bakış olarak, Rabelais'nin mizah duygusundan türer bu sentez. En başta da tam anlamıyla güttüğü amaca, alışılmış perspektifleri ve orantıları allak bullak eden, gerçekliği gerçeküstünde, bilgeliği kaçıklıkta, hiddeti latif ve mükellef bir yaşam sevincinde yansıtan, ihtimaller cümbüşünde özgürlük seçeneğini göz kamaştırıcı

kılan üretken bir ironiye hizmet eder. Saklı cevherde, kemiğin iliğinde yani, belli bir şey, başka sözcüklerle kati biçimde işlenebilecek unsurlar arama düşüncesi isabetli değil bence. Yapıtta saklı ama bin türlü usülle kendini dışa vuran şey, Rabelais'nin Pantagruelizm diye adlandırdığı bir zihin duruşudur. Ona göre, düşünsel ve duyusal olanı tek seferde kavramayı, önüne çıkan hiçbir fırsatı kaçırmamayı anlatan, yaşamı kavrayış şeklidir. Daha yakından betimlememiz gerekmiyor bu duruşu, Rabelais'yle rekabet etmek zorunda kalacağız yoksa; kendisi durmadan anlatmıştır ne de olsa, üstelik bu işi bizden iyi yaptığı da muhakkak. Sadece şunu eklemek isterim: Çok yönlü bu eğlencenin coşkusu Rabelais'de asla şekilsiz bir şamataya, öylelikle de yaşamı karşısına alan bir dejenerasyona evrilmez. Kitaplarında kimi zaman alıp başını giden oyun hali hiçbir satırda, hiçbir sözcükte şuursuzluğa varmaz.

Üslubundaki zenginlik sınırsız değildir; duygularda derinlik ya da okkalı bir trajedi, grotesk çerçeve nedeniyle ihtimal dışıdır; dahası bu unsurların onun eriminde olduğu da tartışılır. O nedenle araştırmamızda kendine yer bulabilmiş olmasının meşruluğu sorgulanabilir. Sıradan yaşam ve trajik ciddiyet bileşiminin izini sürüyoruz ne de olsa. Gündelik yaşamı gözetmediğini söyleyemeyiz; yarattığı gerçeküstü dünyaya hiç ara vermeden monte ettiği ve yansıttığı gündelik yaşamı işleyerek edebiyatçı olmuştur Rabelais çünkü. Birçok yönünün yanı sıra lirik bir ozan, gerçekliğin çok sesli ozanı olduğu belirtilmiştir sıklıkla, bunu belgeleyen çok sayıda alıntı yapılmıştır kendisinden; ilk kitaptan, 4. Bölüm'ün sonlarındaki, çimenler üzerinde dansı betimleyen nefis tümce bunlardan biridir. Rabelais'nin olağana dönük ve lirik çokseslileğinden hiç değilse bir örneği, koç temalı manzumeyi araya sıkıştırmayı savsaklamayalım. Rabelais bu pasajı, pazarlık sahnesiyle koçu beklenmedik biçimde denize atma arasındaki kısa zaman dilimine – o sırada Dindenault şişinerek, espri yaparak, avanakça, utanmazca ve başına geleceklerden habersiz, Panurge'la alay etmektedir – yerleştirmiştir (IV. Bölüm sonu, 7):

Panurge, ayant paye le marchant, choisit de tout le tropeau un beau et grand moutun, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous

les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.

Panurge, tacirin parasını ödedikten sonra koca sürünün içinden seçtiği gösterişli, iri bir koçu, bağırıp melemesine aldırmadan kucaklayarak sürünün dışına çıkarır, tüm diğer hayvanlar koçun melemesine karşılık verir, aynı zamanda arkadaşlarının götürülüşünü izlerler.

Sıfat-fiili bol tümce hem tablo hem şiirdir. Ardından ifade biçimi ve tema değişir:

Ce pendant le marchant disoit à ses moutonniers: "O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vrayement, ie le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa natüre, il est tout ioyeulx et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien trenchant, Dieu sçait comment il s'en escrime!"

Bu arada tacir çobanlarına seslenir: Gördünüz mü uyanığı! Vay anasını, işini biliyor resmen, orospu çocuğu. Bu koçu Cancale'daki asilzadeye ayırmıştım, huyunu suyunu biliyoruz sonuçta. Dostane ve rahat olduğu söylenemez pek. Sol eline bir koç budu aldığında, hafiflikle, tam bir hokkabaz gibi, ağzına layık kıvama gelene kadar sallayışını bir görseniz hele. Eline keskin bir bıçak verilmeyegörsün, öyle bir girişir ki ete.

Cancale Derebeyi'nin karakterinin bu tasviri bambaşka ama diğerinden aşağı kalmayan bir görünüm arzeder; kanlı canlı ve aşırı keyiflidir, üstelik nefis bir uyum sağlar metne; oradaki kimsenin tanımadığı bir şahsın ve Dindenault'yla ilişkisinin kapsamlı tasviri, tacirin biçimsiz ve komik kibrini (vrayement, le bon vrayement) tüm hatlarıyla ortaya koyar. Derken satın alınmış koç denize atılır, aynı anda lirik tema "criant et bellant" yeniden dillendirilir (8. Bölüm'ün girişi):

Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer après à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder,

Her şey öyle çabuk oldu bitti ki, fark edemedim o anda, nasıl olduğunu anlayamadan Panurge, hiçbir açıklama yapmadan bağırıp meleyen koçu karga tulumba açık denize fırlattı. Diğer koçlar, koro halinde meleyip ortalığı velveleye vererek dosdoğru arkadaşlarının ardından denize atlamaya başladılar. Atlama yarışına girdiler âdeta. Hayvanları tutabilene aşk olsun.

ve sonrasında grotesk bilgi birikimine ani bir geçişle karşılaşırız:

Comme vous scavez estre du mouton le naturel, tous iours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. IX, de Histo. animal. estre le plus sot et inepte animant du monde.

Koyun kuzu cinsinin huyunu bilirsiniz, önündeki nereye giderse onu izlemek için tepişirler. Aristoteles onlara – lib. IX. *Histor. Animal.* – boşuna dünyanın en aptal, en avanak hayvanı dememiş. (çeviri: Gottlob Regis)

Gündelik yaşamdan yeterince söz ettik. İşin özü ise tüm olasılıklara gebe kalmış, her tür gerçek ve gerçeküstü serüveni göze alan – o döneme, Rönesans yüzyılının ilk yarısına özgü ve kimsenin Rabelais'nin yazı dili kadar algısallığa dönüştüremediği – keşfetme hevesinde yatar. O nedenle Rabelais'nin üslup sentezi ve Sokratik muziplikleri rahatlıkla seçkin üslup olarak nitelendirilebilir. Bizzat Rabelais, kitaplarındaki üst düzey üslup için göz alıcı, kendi de üslubun tadımlık orijinal örneği olan – besi hayvanı yetiştiriciliğinden devraldığı – demin de alıntıladığımız bir ifade yaratmıştır: Ces beaux livres de haulte gresse.

XII

L'HUMAINE CONDITION

Les autres forment l'homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferais vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy: je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvait prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrais; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se

plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulierement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et l'ose un peu plus en vieillissant; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrarient... Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un, touche l'autre.

Başkaları insanoğlunu eğitip adam eder; bense anlatacağım; hayli kötü kalıba dökülmüş birini, tek bir kişiyi resmedeceğim. Ona yeniden şekil verme şansım olsaydı, şimdiki haline hiç benzemezdi doğrusu. Ama çok geç artık, yapılacak bir şey yok. Portremin hatlarıysa gösterdikleri dönüşümlere ve kaymalara rağmen asıllarına sadıklar. Dünya bitmek bilmeyen bir salınımdan ibaret. Hayattaki her şey, toprak ana, Kafkasya'nın kayalıkları, Mısır'ın piramitleri, hepsi aralıksız sallantı halindeler; hem genel bir gelgit haline tabiler hem her biri kendine has bir salınım sergiler. İstikrarın kendisi dahi yavaşça vuku bulan bir dalgalanmadan başka bir şey değil. İşlediğim konuyu bir durumda sabitlemem

mümkün değil; şaşkın ve bocalayarak, doğal bir sarhoşlukla sürdürüyor devinimini. Onu herhangi bir noktada, o andaki haliyle, canımın istediği gibi ele alıyorum. Durumu değil, değişimi resmediyorum. Bir yaştan diğerine ya da halk deyişiyle yedi yıldan yedi yıla değil, günden güne, dakikadan dakikaya geçişi anlatıyorum. Hikâyemi hep güncellemem gerekiyor; pek yakında değişme ihtimalim var; sadece yazgım değil hayata bakışım da değişebilir. Bu anlattıklarım, muhtelif ve değişken süreçler, belirsiz, hatta kimi zaman çelişkili fikirler hakkında bir rapor. Hep aynı kalmadığımdan mıdır, olaylara sürekli başka bir gözle başka bir bakış açısından yaklaştığımdan mıdır nedir? Şurası kesin: Bazen kendimle çeliştiğim olur, lakin Demades'in dediği gibi gerçeğe asla ters düşmem. Ruhum dinginleşmeyi başarabilse kendimle uğraşmayı bırakır, sonuçlardan haber verirdim; ne var ki ruhum henüz çıraklık ve sınanma döneminde.

Anlattığım sade ve renksiz bir hayat. Zararı yok. Ahlak felsefesi denen şey sıradan ve kişisel bir hayattan da türetilebilir, zengin malzemeyle dolu bir hayattan da. Her insan, yapısında insan olmanın tüm esaslarını taşır. Yazarlar düşündüklerini, edindikleri özel becerilerle umuma iletirler. Bense tüm tabiatımla önce Michel de Montaigne olarak sesleniyorum. Dil bilginliğim, şairliğim, hukukçuluğum sonra gelir. Kendimden çok bahsedişim yakınma konusu olacaksa derim ki kimsenin kendisi üzerine kafa yorduğu yok. Peki benim gibi yaşamı sınırlı birinin kendini teorik malzeme olarak kamuoyuna sunmaya yeltenmesi meşru mu? Dahası, şeklin ve sanatın bu kadar itibara ve nüfuza sahip olduğu bir dünyada, kendi doğal halimden kaba ve basit süreçleri ortaya sürmemin anlamı var mı? Üstelik bu doğal halimin ne kadar mecalsiz olduğu da düşünülürse. Sanat anlayışına sahip olmadan kitap yazmak tuğlasız duvar örmek gibi bir şey değil mi sonuçta? Müzikte fantezilerin ipleri sanat kurallarının ellerindedir, benim fantezilerime yön verense tesadüfler. Bilimsel kriterlerin hakkını verdiğim noktaların olmadığı söylenemez gerçi. Bugüne dek hiç kimse seçtiği herhangi bir konuda, benim ele almaya karar verdiğim bu konudaki aşinalığımın ve hâkimiyetimin yanına yaklaşamamıştır. Bu alanda üstüme yoktur. İkincisi, şimdiye dek hiç kimse kendi malzemesine bu kadar derinden nüfuz etmemiş, parçaları ve bağlamı bu derece açıklık-

la gözler önüne sermemiş, güttüğü hedefe böylesine titizlikle ve yetkinlikle ulaşmamıştır. Bu hedefe varmak için seferber etmem gereken tek şey doğruluğumdu, ki o da var; olabileceği en saf en riyasız haliyle hem de. Gerçeği dilediğim kadar açıklıkla dile getiremesem de ateşle oynayabileceğim kadar oynuyorum. Dahası, yaşlandıkça daha bir cüretkâr oluyorum. Çünkü görünen o ki teamüller yaşını başını almış olanlara daha fazla gevezelik etme özgürlüğü ve kendilerinden bahsetmede çekimserliği bir yana bırakma hakkı tanıyor. Sıklıkla rastladığınız şeyi, yazarla eseri arasındaki bağdaşmazlığı burada görmeyeceksiniz... Bilge kişi, her alanda bilgi sahibi değildir. Oysa yaşamın hakkını veren bir insan her şeyin, bilmemenin de hakkını verir. Biz, yani ben ve kitabım birlikte yürüyoruz. Uygun adım. Başka eserler, onu yaratandan bağımsız olarak eleştirilebilir ya da tavsiye edilebilir. Aynı şey bu kitapla ilgili olarak yapılamaz. Hakkında konuşurken kitabı ve yazarı birbirinden ayıramazsınız.

Bu paragraflar, Montaigne'in *Denemeler*'inin üçüncü kitabından 2. Bölüm'ün giriş kısmı. Bundan sonraki alıntılarda da sayfa numarasıyla atıfta bulunacağımız Villey edisyonunun üçüncü cildinin 39. sayfasından alınmıştır. Montaigne'in deneme konusunu açtığı, kendini anlatma meramını yazıya döktüğü sayısız pasajdan biri bu. İlk aşamada ele aldığı konunun oynaklığını, istikrarsızlığını, değişkenliğini vurgular, ardından bu şekilde dalgalanan bir temaya yaklaşımındaki yöntemi betimler, son olarak da girişiminin yararlılığı sorununu irdeler. İlk paragrafın düşünce sistematiği rahatlıkla bir tasımla ifade edilebilir: Kendimi tanımlıyorum, sürekli değişen bir varlığım, o halde bu tanım da bu gerçeğe ayak uydurup sürekli değişmeli. Metindeki unsurların her birinin nasıl formüle edildiğini irdelemeye çalışacağız.

Montaigne, "kendimi tanımlıyorum" demez doğrudan. Öyle ifade etmektense, "başkaları" ile oluşturduğu zıtlık sayesinde daha bir enerjik ve birazdan göreceğimiz gibi bir nüans zenginliğiyle ortaya koyar düşündüğünü. Les autres forment l'homme, moy... burada çifte zıtlık çıkıyor ortaya. Başkaları biçimlendiredursun, ben anlatıyorum (bkz. biraz aşağıda: Je n'enseigne pas, je raconte); başkaları "insan" eğitir, ben "bir insanı" anlatıyorum.

İki basamaklı zıtlık var: Forment-recite, l'homme-un particulier. Bu particulier kendisidir. Yine bunu da doğrudan söylemez, üstü örtülü, ironik ve az buçuk ukalalığa varan tevazusuyla parafraza başvurur. Parafraz üç parçalıdır, ikinci parçası temel ve yan tümceden oluşur: Bien mal formé; si j'avoy...je ferois...; meshuy c'eest fait. Tasımın büyük önermesinin kaleme alınışı en az üç düşünce kümesi içerir, bunlar farklı, gerek birlikte gerek karşıt devinimlerle, önermeyi inşa eder ve yorumlarlar: (1) Başkaları biçimlendirir, ben anlatıyorum; (2) Başkaları insanı biçimlendirir, bense bir insanı anlatıyorum; (3) Anlattığım bu insan (ben) "ne yazık ki" çoktan 'formé'. Tümü yekpare, ritmik bir devinimde özetlenmiştir, karmaşaya yer yoktur, neredeyse hiç sentaktik ataş kullanmadan, bağlaç kullanmadan, bağlaç benzeri bağlantılara da başvurulmadan üstelik. Salt bağlam, anlam bütünlüğüyle ve tümcenin ritmiyle dokunmuş düşünsel bağ yeterlidir. Söyleneni açığa kavuşturmak amacıyla bazı bağlantıları eklemek istiyorum: (tandis que) les autres forment l'homme, je le recite; (encore faut-il ajouter que) je represente un particulier; (ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais,) bien mal formé; (soyez sûrs que) si j'avais à le façonner de nouveau, je le ferais vrayment bien autre qu'il n'est. (Mais, malheureusement) meshuy c'est fait. Bu eklediklerim sadece yaklaşık anlamlar içeriyor elbette; Montaigne'in kasten atlayarak ifade etme yolunu seçtiği nüansların tam anlamıyla ayırdına varmak çok güç.

Tasımın küçük önermesini (ben sürekli değişen bir varlığım) Montaigne başta dile getirmez. Mantıksal seyri sallantıda bırakır ve önce sürpriz iddia formundaki sonucu devreye sokar: Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient. 'Or' sözcüğü, seyrin kesildiğini ve yeni bir başlangıç yapılacağını işaret eder. Aynı zamanda iddianın ani ve sürpriz olma özelliğini törpüler. Keskin bir sentaktik ataş olarak kullanılmış 'quoique' sözcüğü, sorunu tüm açıklığıyla öne çıkarır.

Küçük önerme bundan sonradır, üstelik dolaysız da değildir, bir yan tasımın vargısı olarak şu şekli alır: Dünya sürekli değişiyor; ben dünyanın bir parçasıyım, o halde sürekli değişmekteyim. Büyük önerme birçok örnekle donanmıştır; dünyanın değişme bi-

çimi ise çift değişim olarak analiz edilir: Her şey geneldeki, yanı sıra da kendindeki dönüşüme maruz kalır. Bunu çoksesli bir seyir izler; istikrarın kendisinin de yavaş bir dalgalanma olduğuna dair çelişkili iddiayla açılış yapılır. Paragrafın geriye kalanını dolduran, kastettiğimiz çoksesli seyirdeki ikinci tasımın küçük önermesi pek tabii çok cılızdır; birbirine karışan iki tema, temel düşüncenin küçük önermesi ve finalidir: Sürekli değişen bir varlık olduğuma göre betimlememi de buna uygun olarak değiştirmem gerekiyor. Burada en iyi at koşturduğu alandadır, ben ve ben arasında, yazar Montaigne'le tema Montaigne arasında cereyan eden oyunun göbeğindedir. Tını ve anlam açısından zengin – kısmen yazara kısmen temaya, çoğunlukla da her ikisine dair – ifadeler fışkırır. İçlerinde hangisinin daha keskin, daha özgün, daha doğru olduğuna karar vermek, en çok hangisini beğeneceğimiz bize kalmış. Doğal sarhoşluk, değişimin resmedilmesi, dıştaki (fortune) ve içteki (intention) değişim, Demades'ten alıntı, s'essayer ve se résoudre arasındaki zıtlık ve bu zıtlıktaki hoş imge mon âme pouvait prendre piet; hepsi – ve bu arada metnin tamamı – için Horatius'un dört dörtlük yapıtlar için söylediği şey, "decies repetita placebit" geçerlidir.

Paragrafı tasımlara ayrıştırmam kılı kırk yarma olarak değerlendirilmez umarım. Canlı, beklenmedik biçimde boy gösteren devinimler açısından böylesine zengin pasajdaki düşünce inşasının net ve mantıklı olduğunu gözler önüne seriyor bu yaptığım. Tamamlayan, ayıran, derinleştiren, hatta kısmen bir düzen sağlayarak ters yönde seyreden devinimler düşünceyi aynı zamanda pratikteki etkisiyle sunmaya hizmet eder. Ayrıca çoğu kez düzen bozulur, bazı önermeler öne alınır, bazıları okurun tamamlaması için devre dışı bırakılır. Kafa yorması istenen okur da düşünce süreçlerine dahil edilir, resmen her an duraksaması, akıl yürütmeleri denetlemesi ve tamamlaması beklenir. 'Les autres'ın, keza 'particulier'nin kimler olduğunu tahmin etmelidir; 'or'lu tümce onu epey uzağa götürür sanki, belli bir zaman sonra ancak yavaşça ayırt eder yolunun nereye çıktığını. Sonra da meselenin özü – hayal gücünü sürükleyip götürecek – türlü ifadeler eşliğinde arzedilir ona elbette; ama aktif olmaya devam etmelidir, çünkü

her ifade öylesine özgündür ki işlenmesi gerekir, hiçbiri hazır düşünme ve konuşma şablonlarına uymaz.

Paragrafın içeriğinin düşünsel hatta katı mantıksal bir yanı bulunduğu, keskin, bireyin kendine bakış sorununu özgün biçimde derinleştiren bir kafa yorma söz konusu olduğu halde ifade hevesindeki canlılık öyle boyutlardadır ki üslup kuramsal bir incelemenin çerçevesini tahrip eder. Montaigne'le haşır neşir olmuş herkes benimle aynı şeyi tecrübe ediyordur sanırım. Yapıtlarını belli bir zaman okuyup, tarzına az buçuk aşinalık kazandıktan sonra konuştuklarını duyuyor, jestlerini görüyormuş gibi bir izlenime kapılmıştım. Eskinin teorik konularda kalem oynatan isimlerinde pek rastlanan bir özellik değil bu. Hele Montaigne'deki boyutuyla hiç görülmez. Sıklıkla bağlaçları ve diğer tümce bağlantılarını devreden çıkarır ama bir yandan da onları ima eder. Düşünce ögelerini atlar, fakat bu eksikliği bir tür, mantıksal açıdan katıca bağlanmamış ögeler arasında planlamadan kurduğu temasla giderir. "La constance mesme n'est autre chose..." ve peşisıra gelen "je ne puis asserurer mon object..." tümceleri arasında anlaşıldığı kadarıyla 'gözlemimin nesnesi olan ben, dünyanın parçası olarak aynı şekilde çifte dönüşüme maruz kalırım' gibi bir şeyler beyan edebilecek öge eksiktir; sonradan bunu ayrıntılarıyla dile getirir; ama daha bu aşamada aradaki ilişkiyi geçici olarak kuran, buna rağmen okuru gerilimli bir beklentiye sokan atmosferi yaratmıştır. Kimi yerde, önemli gördüğü düşünceleri yineler, çok kez yeni ifade şekilleriyle, hep yeni bir bakış açısı, yeni özellikler, yeni bir imge tasarlayarak, düşünce her yöne doğru ışıldayacak şekilde yapar bunu. Tüm bunlar, basılmış bir metindeki kuramsal içeriklerden ziyade (elbette yalnızca sıradışı düşünce ve ifade zenginliğine sahip insanlarla olan) sohbetlerde görmeye alıştığımız kendine hashklardır. Bu türden bir etki yaratmak için – hoş bir sohbette olan – ses tonu, jestler, karşılıklı birbirine ısınma şart aslında diye düşünüyor insan. Ama Montaigne kendisiyle baş başadır, düşünme mecrasında yeterince dirilik ve beden ısısı bulur ve konuşur gibi yazar.

Bu, temayı, yani kendini ele alırken gösterdiği çabayla, paragrafımızda tanımladığı tarzla ilişkili bir şey. İçinde çınlayan değiş-

ken seslere aralıksız kulak verme yaklaşımıdır ondaki. Muzip, bir parça ukalaca ironi ile vurgulu, varolmanın temellerine nüfuz eden ciddiyet arasında salınan bir üslup düzeyi tutturmuştur Montaigne. Sergilediği ironide, aynı şekilde birçok tema birbirine karışır: İnsanı trajik bir yaklaşımla ele almadaki tamamen riyasız gönülsüzlük (insan: "Un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant" 1, 1, s. 10; "autant ridicule que risible", 1, 50, s. 582; "le badin de la farce", 3, 9, s. 434); büyük bir insanın, yazarlık faaliyetini aristokratça aşağılamasının usulca bir tınısı ("si étais faiseur de livres", 1, 20, s. 162 ve yine 2, 37, s. 902); son olarak da – en önemlisi budur işte – kendi gözlem tarzına tepeden bakma eğilimi. Kitabını "ce fagotage de tant de diverses pièces" (2, 37, s. 850), "cette fricassée que je barbouille icy" (3, 13, s. 590), olarak adlandırır. Bir yerde de yaşlı bir adamın sindirim sistemine benzetir: "Ce sont icy...des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lasche, et toujours indigeste" (3, 9, s. 324). Yazı stilinin yalınlığını, kişiselliğini, doğallığını ve dolaysızlığını bir şekilde – bunun için özür dilemesi gerekiyormuş gibi – vurgulamaktan bıkmaz. Böylesi bir tevazudaki ironi, birazdan inceleyeceğimiz, metnimizin ikinci kısmındaki kadar bütünlüklü ve açıklıkla ifşa etmez kendini her zaman. İroni üzerine şimdilik şu kadarını söylemekle yetinelim; Montaigne'in üslubunun büyüleyici ve yine temaya da yaraşır bir çeşnisidir. Ancak fazla da takılıp kalmamak gerekir ironiye. Tüm değişkenliğine, çok yönlülüğüne rağmen asla oryantasyonunu yitirmeyen bir anlatım tarzı olduğunu, bazen kendisiyle çelişmesine rağmen asla hakikate ters düşmediğini söylerken ciddi ve ısrarlıdır. Bu sözlerin ardında hayli gerçekçi, deneyime, özellikle de kişisel deneyime dayalı insan felsefesi, şu, insanın istikrarsız, çevresindeki değişikliklere, yazgısına, içindeki altüst oluşlara tabi bir varlık olduğu düşüncesi yatar. Öyle ki Montaigne'in görünüşte böylesine dengesiz, plansız-programsız, değişen huyuna esneklikle eşlik eden çalışma stili, esasında ciddi bir deneysel – temaya denk biricik – metottur. Sürekli değişen bir objeyi etraflıca ve nesnel betimlemek isteyen biri, ondaki değişiklikleri de aynı bakışla izlemeli; mümkün olduğunca çok sayıda deney kapsamında objeyi, her seferinde hangi halde bul-

muşsa öyle betimlemelidir. Böylelikle olası değişikliklerin boyutlarını belirleme, bunun sonucunda da bütünlüklü bir tablo elde etme beklentisini diri tutabilir. Bu çok disiplinli, hatta modern anlamda bilimsel bir yöntemdir, işte Montaigne tam da buna riayet etmeye çalışır. kimbilir belki de bilimsellik iddiası çok fazla olan "metot" sözcüğüne isyan ederdi, lakin sözünü ettiğimiz şey bir metot sonuçta. İki çağdaş eleştirmen, Villy (*Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2. basım, Paris, 1933, II, 321) ve Lanson (*Les Essais de Montaigne*, Paris, tarihsiz, 265) onun uğraşını nitelemek için – tam burada kastettiğimiz anlamda olmasa da – bu sözcüğü kullandılar; Montaigne, tam anlamıyla 'metodu' tanımlamıştır. Bizim pasajımız dışında da bazı dikkate değer bölümler var. İncelediğimiz paragraf, bu yaklaşımın nasıl ve neden onun açısından zorunlu olduğunu, tam da ele aldığı temaya ayak uydurmasını sağladığını gözler önüne seriyor. Yanı sıra 'deneme' teriminin anlamını açıklıyor, isabetli ama pek güzel olmayan "kendi üstünde deneme" ya da "kendi kendine deneme" şeklindeki ifadelerdir tercümesi. Montaigne, bir başka pasajda (2, 37, s. 850) yönteminin hedefindeki gelişim düşüncesini öne çıkarır, ironiyle sınırlanmamış, üstelik bir hayli de özgün tümcelerle tamamlar sözünü: "Je veux representer le progrez de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'auoir commencé plus tost, et à recognoistre le train de mes mutations ... Je me suis envieilly de sept ou huict ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquest. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité des ans: leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit..." Daha önemli sayılabilecek bir pasajdaysa (2, 6, s. 93/4) hiç ironiye kaçmadan sakin ama yine de canlı, üslubunun üst sınırını zorlayan bir vurguyla – daha üst bir noktaya hiç çıkmamışsır – girişiminin, nazarında ne kadar değerli olduğunu belirtir: "C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes; de choisir et arraster tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du

monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n>'ay que moy pour visée à mes pesées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy..." Bu tümceler aynı zamanda onun girişiminin sınırlarını da belirlediği için önemlidir; sadece ne yapmak istediğini değil ne yapmak istemediğini de, yani dış dünyaya kafa yormaya niyetli olmadığını da ortaya koyar. Montaigne, dış dünyayla, hareket etmesi için bir mekân ve vesile olması nedeniyle ilgilenir yalnızca. Burada karşımıza çıkansa onun aldatıcı ve kurnaz ironisinin başka bir biçimi; sık tekrarladığı dış dünyaya ilişkin – "les choses" diye nitelemeyi tercih ettiği – her konudaki cehaletini ve sorumsuzluğunu vurgulama eğilimi: "A peine respondroys-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy... ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses mais moy..." (2, 10, s. 152). "Şeyler" onun için yalnızca kendini sınama aracıdır; yalnızca "a essayer ses facultés naturelles" (*aynı yerde*) içindirler. 'Şeyler'e dair görüş belirtme sorumluluğu taşımadığını düşünür. Yine bunun da en iyi ifadesi kendi sözleridir: "De cent membres et visages qu'a chaque chose j'en prens un ... J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay ... sans dessein, sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au doubte et à ma maistresse forme qui est l'ignorance..." (1, 50, s. 578). Sözünü ettiği cehaletin ne anlama geldiğini burada açıkça görüyoruz. Otoironi ve tevazunun ardında asıl ereğine yönelik belli bir duruş yatar; sevimli ve esnek bir azimle duruşunda ısrar eder. Bu arada cehaletinin, 'maistresse forme'unun kendisine ne ifade ettiğini ayrıntılı, daha bir etraflıca açıklar. Bildiği bir "ignorance forte et genereuse" (3, 11, s. 493) vardır ve ona göre uzmanlık isteyen her tür bilgiden daha değerlidir; bu cehaletin edinilmesi için gereken bilgi, bilim için gerekenden fazladır. Sözünü ettiği cehalet, önemli gördüğü anlayışa, kendini tanımaya giden yolu açmakla kalmaz, aynı zamanda araştırmasının nihai amacı olan 'doğru yaşama'ya ulaşmanın doğrudan yoludur: "Le grand et glorieux chef-d'"oeuvre de l'homme, c'est vivre à propos"

(3, 13, s. 651); bu hayat dolu insan, doğanın ve yazgının kollarına öylesine çekincesizce bırakır ki kendini, bu ikisinde bize hissettirdiklerinden daha fazlasını görmeye çalışmayı anlamsız bulur. "Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faicte!" (3, 13, s. 580). Hemen öncesinde de şunları söyler: "...je me laisse ignoramment et negligemment aller à la loy generale du monde; je la sçauray assez quand je la sentiray"...

Bile isteye cehalet ve "şeyler"i umursamama, Montaigne'in yönteminin bir parçasıdır; bu iki tutumda yalnızca kendini aramaya çıkar. Rasgele zamanlarda gündemine aldığı sayısız girişimle yoklar, her yönüne ışık tutar, aynı zamanda da iyice kuşatır bu temayı. Elde ettiği sonuçsa birbiriyle alakasız bir enstantaneler yığını değil, aksine kişiliğinin spontane biçimde kayda düşülmüş, bir gözlem yelpazesinden derlenmiş bütünlüğüdür. Nihayetinde mesele her şeye rağmen bütünlük ve hakikatte düğümlenir; değişimi betimlediğinde önplana çıkan şey varlığının esasıdır velhasıl. Bu tür bir yöntemle kendini bulmaya çalışmak, insanın kendini fethetmesinin yoludur aslında: "l'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle" (1, 20, s. 148). Değişimin her anında kişiliğinin bağlamına hâkimdir Montaigne, bunun farkındadır da ayrıca: "Il n'est personne, s'il s'escoute qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse" (3, 2, s. 52); yahut başka bir yerde şöyle söyler örneğin: "Les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui, par maniere de dire, nasquirent avec moy; elles sont naturelles et toutes miennes" (2, 17, s. 652-653). Bu 'forme sienne' birkaç net sözcükle tarif edilebilecek bir şey değil elbette; tek bir tanımla açıklığa kavuşamayacak kadar zengin ve gerçek. Buna rağmen, Montaigne için hakikat, çok çeşitli tezahürleri de olsa *biriciktir*. Belki kendiyle çelişir ama gerçeğe ters düşmez.

Montaigne'in metoduna *Denemeler*'in kendine özgü formu da dahildir. Bunlar ne otobiyografidir ne günlük. Temellerinde hüner isteyen bir şema yoktur; kronolojik bir kompozisyona da tabi de-

gillerdir. Tesadüflerin kılavuzluğunda şekillenirler. – "les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort." Tam anlamıyla ifade etmek gerekirse Montaigne'in yol göstericileri 'şeyler'dir. 'Şeyler'in çevrelediği bir ortamda hareket eder, onların içinde yaşar, onlarda rastlanır hep kendisine; gözlerini dört açmıştır Montaigne, her an etkilenmeye hazır bir ruhla yaşamın orta yerindedir. Lakin bu yaşamın zamansal seyrine ya da belli bir nesne ya da nesneler kümesi hakkında bilgiye ulaşmayı hedefleyen yönteme riayet etmez. Kendi iç dünyasının ritmine kulak verir. Hep dıştaki unsurlar tarafından kanlıp beslenmekle birlikte bu iç salınım o unsurlara bağlanmaz, özgürce daldan dala atlar. Montaigne "une alleure poetique à sauts et à gambades" tercih eder (3, 9, s. 421). Villey, deneme formunun kökeninin örnekler, alıntılar ve özdeyişler olduğunu ortaya koymuştur; Geç Antik dönemde ve Ortaçağ'da hayli revaçta, bir tür literatürdür bu ve XVI. Yüzyıl'da hümanistik materyalin yaygınlaşmasına hizmet etmiştir. Montaigne bu tarzla koyulmuştur yola, kitabı, okumalarından damıttıklarının yorumlar eklenmiş derlemesidir aslen. Çok geçmeden, çizilen çerçeve işlevini yitirmiş, eşlik eden yorumların ağırlığı artmıştır. Sadece okunanlar değil yaşananlar da – gerek duydukları gerek etrafında olup bitenler – malzeme ve vesile olmaya başlamıştır. Ama somut olgu ve olayları dayanak alma ilkesinden de bulguları araştırmaya yönelik herhangi bir metoda ya da güncel olayların seyrine kapılmama lüksünden de hiç vazgeçmemiştir Montaigne. 'Şeyler'deki canlılığı alır, böylelikle soyut psikolojiden ya da içeriksiz bir kendini deşme uğraşından korunur. Herhangi bir 'şey'in yasasına tabi olmaktansa sakınır; kendi iç deviniminin ritmini bastırmak ve nihayetinde de yitirmek istemez. Yöntemini, özellikle de Üçüncü Kitap'ın bazı pasajlarını aktardığımız 9. Deneme'sinde, yere göğe koyamaz; Platon'u ve esin kaynağı olarak gördüğü kimi Antikçağ yazarlarını referans alır. Göründüğü kadarıyla ferah kurgulanmış, temaları ise soyut bir kendi başınalık arz etmeyip muhataplarının tarz ve koşullarına işlenmiş gibi duran bazı Platon diyaloglarına göndermenin tamamen yersiz olduğu söylenemez elbette. Ne var ki pek öyle isabetli olmadığı da bir gerçek. Yeni bir şeydir Montaigne. Kişiselliğin, hem de tek bireyin

kişiselliğinin çeşnisi çok daha göze batacak şekilde sunar kendini; ifade tarzı daha spontane ve gündelik konuşma diline daha bir yakındır, üstelik diyalog da değildir bunlar. Rabelais bölümünde, 12. Deneme'den yaptığımız diğer bir alıntıdaki (s. 317) Sokrates tasviri de güçlü Montaignevari renkler sergiler. Platon dahil, Antikçağ'ın hiçbir filozofu, kendi somut varoluş isteminden yola çıkarak, konuşmakta olan Sokrates'i böylesine yoğun, üç boyutlu ve spontane biçimde kâğıda dökmemiştir. Aslında Montaigne'in kendi de bilir bunu. Kullandığı dile ilişkin övgülere karşı çıktığı ve okurun dikkatini salt anlama ve temaya çektiği bir pasajda şunu ekler (1, 40, s. 483): "Si suis je trompé si gueres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, sie nul escrivain l'a semée ny gueres plus materielle, ny au moins plus drue en son papier."

Baştaki alıntı metnimizin ikinci kısmı, Montaigne'in kalkıştığı işin meşru ve yararlı olup olmadığı sorusunu ele aldığı satırlardır. Bilindiği gibi Pascal, soruya kesin bir dille hayır yanıtını vermişti (le sot projet qu'il a de se peindre!). Buradaki düzenleme ve ifadelerde de yine üstü örtülü-ironik bir tevazudan geçilmez. Soruyu açık bir evetle yanıtlamaya cüret edemediği, daha ziyade mazur görülmek ve hafifletici sebepler göstermek istediği kanısına kapılırsınız. Oysa kazın ayağı öyle değildir. Yanıtın ne olacağını, aslında soruyu daha sormadan, çok önce, ta ilk tümcede belirlemiştir. Sonradan kulağa bir mazeret gibi çalınan şey ("au moins j'ay...") hiç beklenmedik biçimde öyle sabit, esaslı, mizacını öyle bilinçli ortaya koyan bir kendini kanıtlamaya dönüşür ki alçakgönüllülükten, özürden eser kalmaz. Düşüncelerinin sıralaması şöyledir:

1. Anlattığım, sade ve renksiz bir hayat, ama zararı yok. En alelade hayat bile insan olmanın tüm ahvalini kapsar.

2. Başkaları gibi edindiğim bir uzmanlık bilgisini ya da özel bir beceriyi anlatmıyorum. En başta kendimi, Montaigne'i sunuyorum tüm kişiliğimle.

3. Kendimden çok bahsettiğim yönünde bir sitemle karşılaştığımda şöyle karşılık veriyorum: Sizler kendiniz hakkında dahi kafa yormuyorsunuz.

4. (Soruyu bunları söyledikten sonra sorar ancak:) Böyle sı-

nırlı bir vakayı kamuya ve aleniyete sunmak istemek cüretkârlık değil mi? Sadece şekle ve sanata değer veren bir dünyaya böylesine işlenmemiş ve basit – üstelik hiçbir önemi olmayan – bir doğal ürün sunmak akıl kârı mı?

5. (Yanıt yerine "hafifletici sebepler" sıralanır:) (a) Kimse ele aldığı bir konuda benim kendi temama yaklaşımımdaki kadar yetkinleşmemiştir; (b) kimse, konusunda benim kadar derinleşmemiş, meselenin tüm içyapısına ve sonuçlarına bu denli eğilmemiştir; ereğini böylesine titizlikle ve eksiksiz bir yaklaşımla hayata geçiren biri daha yoktur.

6. Amacıma ulaşmak için tek ihtiyacım olan şey, koşulsuz dürüstlük. O da bende yeterince var. Gelenekler biraz ayak bağı oluyor, bazen daha ileri gitmeyi istiyorum doğrusu. Bu arada yaşlandıkça kimi yerde destursuzluğumun arttığını görüyorum. Yaşlı bir adama bir parça özgürlük çok görülmez genelde.

7. Dalında yetkin olan bazılarının başına gelenleri ben yaşamam: Bireyle yapıtının örtüşmemesi, yapıtın beğeniyle karşılanması ama yazarın epey vasat bulunması ya da tersi. Bilge kişi her alanda bilgi sahibi olamaz. Oysa yaşamın hakkını veren biri bilmemenin de hakkını verir. Ben ve kitabım bir bütünüz, bir şekilde birinden bahseden diğerini de kastediyordur.

Bu liste, Montaigne'in alçakgönüllülüğünün ne kadar düzenbazca olduğunun göstergesi. Neredeyse orijinalden daha net biçimde ortaya koyar bunu, çünkü bütünden kopuktur, kurudur, ifadenin akıcı şirinliğinden yoksundur. Tabii orijinal de yeterince katıdır. "Ben – başkaları" karşıtlığını, bir bakıma uzmanlara laf dokundurması ve her şeyden önce de "ilk olarak ben" ve "şimdiye dek hiç kimse" motiflerini duymazlıktan gelmek mümkün değildir, tekrar okumalarda iyice göze batar tüm bunlar. Yedi maddede sıraladığımız düşünceleri tek tek ele almaya çalışacağız. Biraz cılız açıklamalar olacak bunlar kuşkusuz. En başta, bu maddelerin birbirinden bağımsız düşünülmesi zor, ayrıca pasaj boyunca birbirlerine dolanıyorlar. Yine de zorunlu bir adım, metnin barındırdıklarını bütünüyle açığa çıkarmanın başka yolu yok çünkü.

Sade ve renksiz bir yaşamı betimlediğini temin edişi fena halde abartı. Montaigne, hayli saygın, nüfuzlu, önemli bir kişilikti.

Bunun avantajlarından politik yarar sağlamada hevessiz olması ve ölçülü davranması kişisel tercihidir. Sık tekrarladığı 'zararsız abartı', temel düşüncesini üç boyutlu kılmaya hizmet eder. Rasgele bir insan yazgısı, une vie populaire et privée, ereği için yeterlidir. Bir başka yerde (3, 13, s. 580) şöyle söyler: "La vie de cesar n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous: et emperiere et populaire, c'est tousjours une vie que tous accidens humains regardent. escoutons y seulement..." Ardından da – her sıradan insanın hayatında gözlemlenebilecek – 'humaine condition'a dair ünlü tümcesi gelir. Göründüğü kadarıyla bu tümceyle, girişiminin anlam ve yararına dair soruyu yanıtlamıştır bile. Madem her birey bütün bir ahlak felsefesinin betimlenmesi için yeterince vesile ve malzeme sunuyor, o halde herhangi bir insanın titizlikle, dürüstçe kendini irdelemesi pekâlâ meşrudur. Hatta bir adım daha ileri gidilebilir: Bu irdeleme elzemdir de. Montaigne'e göre bu, insanı ahlaki varlık olarak inceleyen ilmin önündeki tek yoldur. Kulak verme metodunu ("escoutons y") insan yalnızca kendi kişiliğinde az çok hayata geçirebilir. Esasen bir kendini-dinleme, içteki devinimleri gözlemleme metodudur bu. Bir başkasının bu kadar titizlikle araştırılması mümkün değildir: "Il n'y que vous qui sçache si vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines..." (3, 2, s. 45-46). İnsanın, devinimlerine kulak vermesi gereken kendi yaşamı ise hep tesadüfi olma özelliğini korur. Çünkü her yaşam, insani varolma olasılıklarının milyonlarca varyantından biridir aslen. Montaigne'in yönteminin zorunlu kaidesi tesadüfi özyaşamdır.

Bu tesadüfi özyaşamsa bir bütün olarak benimsenmelidir. Bu, Montaigne'in beyanının yukarıda 2. maddedeki kısmıdır. Kolay anlaşılır bir taleptir bu, her türden uzmanlaşma ahlaki tabloyu tahrif eder, bizi sadece rollerimizden birinde yansıtır, yaşamımızın ve yazgımızın uzak alanlarını karanlıkta bırakır. Yunanca gramer ya da Yunan kamu hukuku üzerine yazılmış bir kitaptan yazarın kendi yaşamına dair bir çıkarımda bulunmak zordur; en fazla mizacının çok güçlü ve kendine has olduğu, her türden yaşam belirtisinin kendiliğinden ortaya çıktığı nadir hallerde mümkündür

bu. Montaigne'in toplumsal ve ekonomik konumu bütünlüklü bir gelişme göstermesini ve bu bütünlüğü korumasını kolaylaştırmıştır. Toplumun üst tabakaları açısından sorumluluğun, teknoloji ve uzmanlık gerektiren çalışma ethosunun henüz bütünüyle gelişmemiş olduğu, tam tersine Antik, oligarşik uygarlığın etkisi altında en genel ve insani eğitim için çabalanan bir dönemde yaşaması, ekmeğine yağ sürmüştür. Bununla birlikte tanınmış hiçbir çağdaşı onun yaptığını yapamamıştır. Montaigne'le karşılaştırıldıklarında hepsi birer uzmandır; teolog, filolog, filozof, devlet adamı, doktor, şair, sanatçıdırlar. Her biri kendini dünyaya "par quelque marque particuliere et estrangiere" gösterir. Montaigne de bazen şartlar gerektirdiğinde hukukçu, asker, politikacıydı. Birkaç yıl Bordeaux'da 'maire' olarak görev yapmıştı. Ancak bu uğraşlara dahi teslim olmamıştı. Kendini ödünç veriyordu sadece, geçici bir süre için ve tek taraflı vazgeçme hakkını saklı tutarak. Kendisine görev yükleyenlere ise "de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye" sözü veriyordu (3, 10, s. 438). Tesadüfi özyaşamı bir bütün olarak ahlak felsefesinin, humaine condition araştırmasının çıkış noktası görme yaklaşımı; çok sayıda insanı belli bir şemaya göre, örneğin belli özelliklere sahip olmaları ya da bu özelliklerden yoksunlukları yahut belli durumlardaki tavırları temelinde araştırma metotlarının hepsiyle bariz bir karşıtlık içindedir. Tüm o yöntemler Montaigne'in gözünde kitabi ve boş soyutlamalardır; onlarda insanı, yani kendini bulmaz; hepsi insanı kamufle ve sistematize eden, basitleştiren, öylelikle insan gerçekliğinin yitip gitmesine yol açan metotlardır. Montaigne tek bir örneği, kendi benliğini enine boyuna araştırma ve betimlemeyle sınırlar uğraşını; dahası bu araştırmada da tema ettiği şeyi herhangi biçimde izole etmekten, onu içinde bulunduğu tesadüfi durum ve koşullardan koparıp bir şekilde ondaki asıl, sürekli ve mutlak hakikati ortaya çıkarmayı hedeflemekten çok uzaktır. İçinde bulunulan rastlantısallıktan soyutlayarak, hakikati elde etmeye yönelik bu türden bir girişim, Montaigne'e anlamsız gelirdi; o anki rastlantısallığından koparıldığında özün derhal yitip gideceği inancındadır çünkü. İşte o yüzden de kendisine ya da insana dair – soyut olması zaruri – nihai bir tanımdan vazgeç-

mek zorundadır. Tekrar tekrar kendini denemeyle yetinmek ve 'se résoudre'dan uzak durmak zorundadır. Ama o, bu vazgeçişten dolayı zorlanmayan insanlardandır. Bilmenin, bütünü itibarıyla söze dökülemeyeceği kanısındadır çünkü. Öte yandan yöntemi, hercai görünmesine rağmen gözlemle sınırlı olması açısından çok katıdır, etiyolojik araştırmanın yollarına sapmaz. Montaigne'in beyan ettiği nedenler mantıklı, bizzat gözlemle ulaşılabilecek türdendir. Bu konuya ilişkin, bugün dahi güncelliğini yitirmemiş polemik niteliğinde bir pasaj var: "Ils laissent là les choses et s'amusament à traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celuy qui a la conduite des choses non à nous qui n'en avons que la souffrance et qui en avons l'usage parfaictement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence ... ils commencent ordinairement ainsi: Comment est ce que cela se faict? Mais se faict il? faudroit il dire ..." (3, 11, s. 485). Montaigne'in metodu üzerine düştüğümüz tüm bu notlarda, kendini dayatan – onunkiyle akrabalık ya da karşıtlık içindeki modern felsefi metotlara ait – terminolojiden bilerek uzak durduk. Yetkin okur eksiği tamamlayacaktır: Böyle bir şeyden kaçındık, çünkü hesap asla tutmaz; ayrıntılı bir çözümlemeye kalkışmak bizleri asıl hedefimizden fazlasıyla uzaklaştırırdı.

Montaigne'in, 'humaine condition'un araştırılması amacına yönelik tanım ve metodunu açıklama bağlamında, bir bütün olarak tesadüfi özyaşamı kâğıda döktüğü, sentaktik açıdan enfes pasajdaki "Moy le premier" sözcüklerine değinmedik. Bu sözcükler bizi iki soruyla baş başa bırakıyor: Bu iddiasında ciddi mi? Ayrıca ne kadar haklı? Birinci sorunun yanıtı hazır; ciddi, çünkü sık tekrarladığı bir şey. Alıntıladığımız metnin alt satırlarındaki "şimdiye dek hiç kimse" teması, bunun sadece bir varyantı. 278. sayfada alıntı yaptığımız bir başka pasaja, "amusement nouveau et extraordinaire" "de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes" hakkındaki kısma şöyle başlar: "Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-ci, n'en connoisant que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace ..." (2, 6, s. 93). Dolayısıyla tüm tevazusuna ve otoironisi-

ne rağmen iddiasında ciddi olduğu su götürmez. Peki haklı mı? Eski dönemlerden benzer türde bir yapıt hiç mi yok elimizde? Aklıma Augustinus geliyor. Montaigne *İtiraflar*'dan hiç söz etmez: Villey (*Les Sources*, I, 75) onun Augustinus'u pek bilmediği kanısında. Lakin bu ünlü kitabın – en azından – varlığından ve vasfından haberdar olmaması mümkün mü? Bir karşılaştırmadan çekiniyordu belki ya da kendini ve metodunu Kilise Babaları'nın en önde geleniyle ilişkilendirmekten alıkoyan, sahici, ironi taşımayan bir alçakgönüllülüktü onunki. Meselenin hiç de "en pareille maniere" olmadığını söylerken haklıdır da ayrıca. Güttükleri hedef ve yaklaşımları çok farklı olsa da, Montaigne'in metodunda, Augustinus'un kararlı ve çekincesiz bir şekilde kendini irdeleme anlayışı kadar yer etmiş, geçmişteki başka herhangi bir yazara atfedilecek, tek bir unsur yoktur.

Beyanının üçüncü halkasına (kendinizi bile düşündüğünüz yok, şeklindeki karşı eleştirisine) dair şunu söylemek gerekiyor: Temelinde zımnen "ben kendim" şeklindeki tipik 'Montaignevari' tasavvur yatar. Kendilerine bu şekilde hitap edilenler alışılmış anlamda fazlasıyla, hatta gereğinden fazla kendilerini düşünürler. Gözettikleri kendi çıkarları, arzuları, kaygıları, bilgileri, uğraşları, aileleri, kendi dostlarıdır. Montaigne'in nazarında bunların hiçbiri "kendileri" değildir. Hepsi "ben kendim"in bir parçasıdır sadece, hatta insanın bu saydıklarımızdan herhangi birine ya da birkaçına iyice yoğunlaşması ve halihazırdaki, varoluşuna dair bilincin – bir bakıma kendi yaşamına dair noksansız farkındalığın – tümüyle eriyip gitmesi, çoğu kez gördüğümüz gibi benliğinin gölgelenmesine ve kaybına yol açabilir. Özyaşamın tam anlamıyla kavranmasına insanın kendi ölümünün bilincinde olması da dahildir Montaigne'e göre. "Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles" (I, 20, s. 154-155).

Beyanın dördüncü ve beşinci kısmını, bu tür bir yapıtın yayınlanmasının meşruluğuna ilişkin duraksamayı ve kaygılarının karşısına çıkardığı mazereti birlikte ele alabiliriz. Yanıtını peşinen verdiği soruyu sormasının esas nedeni, kusursuz formüle ettiği antitezlerde (örneğin 'public en cognoissance'a karşı 'particulier en usage', ya da 'par sort'a karşı 'par art') girişiminin özgünlüğü-

nün altını bir kez daha netlikle çizmek istemesidir. Metin, mazur görülme yönünde biçim verilmiş sözlerin, birdenbire kendi kişiliğinin önemli olduğu hissine arka çıkma kararlılığıyla yön değiştirmesi nedeniyle de anlamlıdır ayrıca. "Jamais homme" ve "jamais aucun" motiflerinin öncülük ettiği bu ikrar Montaigne'in metodunun farklı bir yönünü ortaya koyar. Hiç kimse ele aldığı temaya böylesine dört dörtlük vâkıf olmamış, tüm detay ve sonuçlarıyla böylesine derinlemesine ilgilenmemiş, amacını böylesine noksansız gerçekleştirememiştir, der örneğin. "En celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive" ifadesindeki muhtemel sessiz sedasız otoironiye rağmen kitabının benzersizliğinin şaşırtıcı bir açıklıkla, netlikle ve enerjik biçimde vurgulanmasıdır bu tümceler. Montaigne'in hiçbir bilgi ya da bilim dalına kendini tanıma kadar dört dörtlük ve ayrıntılı biçimde vâkıf olunamayacağı yönündeki inancını açığa vurmaları itibarıyla, demin sözünü ettiğimiz "moy le premier"nin de ötesine geçerler ayrıca. 'Kendini-bil', salt pragmatik ve ahlaki bir çağrı değil, aynı zamanda epistemolojik bir düsturdur onun nazarında. İşte bu yüzden de doğa bilimleri alanındaki bilgiye pek ilgi duymaz, güvenmez de. Sadece ahlaki ve insani olan cezbeder kendisini. O da Sokrates gibi, ağaçların ona hiçbir şey öğretmediğini, sadece kentteki insanlardan bir şeyler öğrendiğini söyleyebilirdi. Hatta doğa bilimlerindeki bilgileriyle övünen insanlardan söz ettiğinde düşüncesine polemiğe meyleden bir iğneleyicilik kazandırır: "Puisque ces gens là n'ont pas peu se resoudre de la cognoissance d'eux mesmes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux ... comment les croirois je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil?" (2, 17, s. 605). Şu da var ki öncelik taşıyan bu 'kendini tanıma', yalnızca insanın ahlaki açıdan araştırılması bağlamında pozitif epistemolojik bir anlama kavuşur. Montaigne, bir bütün olarak tesadüfi özyaşamı araştırırken, aslen 'humaine condition'un irdelenmesini hedefler. Böylelikle diğer insanların edimlerini – bunlar ister uzaktaki ister yakınımızdaki siyasi ve tarihi edimler olsun – anlamaya ve değerlendirmeye çalışırken bilinçli ya da bilinçsiz, anlaşılır ya da anlaşılmaz tarzda, hepimizin sürekli yararlandığı sezgisellik yöntemini açık eder. Onlara,

kendi yaşamımızdan ve iç dünya deneyimimizden elde ettiğimiz ölçütlerle bakarız; öylelikle de insana ve tarihe ilişkin bilgimizi, kendimizi bilmenin boyutu ve ahlaki ufkumuzun genişliği belirler hale gelir.

Montaigne başka insanların yaşamıyla hep yoğun olarak ilgilenmiştir. Tarihçilere güvensizliği de aşikâr bu arada. Onların, sıradışı insanları, gereğinden fazla kahramanlıkla sundukları; karakterlerden, çabucak sabit ve bütünlüklü bir imaj oluşturmaya meylettikleri kanısındadır: "Les bons authers mesmes ont tort de s'opiniastrer à former de nous une constante et solide contexture" (2, 1, s. 9). Bir yaşamın bir ya da birkaç önemli kesitinden yola çıkarak o insan hakkında genel bir yargıya varmak abestir. İç dünyalardaki çalkantı ve değişimlerin ezelden beri yeterince dikkate alınmadığını düşünür: "Pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace" (2, 1, s. 18). İnsanların gündelik, sıradan ve spontane davranışlarını bilmek ister; kendi deneyimiyle gözlemleyebileceği çevresi, onun gözünde en az tarihin sunduğu malzeme kadar değerlidir: "Moy ... qui estime ce siècle comme un autre passé, j'allegue aussi volontiers un mien amy que Aulu Gelle et que Macrobe ..." (3, 13, s. 595). Mahrem ve kişisel süreçler onu en az devlet meseleleri kadar – belki daha da fazla – ilgilendirir; gerçekten vuku bulmuş olmaları da gerekmez üstelik: "... en l'estude que je traitte de noz moeurs et mouvemens, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles y servent comme les vrais: advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité" (1, 21, s. 194). Başkalarının yaşamı hakkında bilgi sahibi olmaya yönelik tüm bu çaba, kişisel deneyim süzgecinden geçer. Montaigne'in, kendimizi esas alarak başkalarını değerlendirmekten ve tasavvur edemeyeceğimiz yahut örfe aykırı olan bir şeyi olanaksız görmekten kaçınmamız gerektiğine dair uyarı benzeri beyanları yanıltmamalı bizi. Söyledikleri, kişisel deneyimleri sınırlı, sığ insanlar için geçerli olabilir ancak. Bu türden beyanlarda kulak vermemiz gereken şey, ruhsal ve zihinsel algımıza daha fazla esneklik ve genişlik kazandırma çağrısıdır. Montaigne, tarihi-ahlaki bilgiye yönelik, kişisel deneyim dışında sezgisel ilke bilmez çünkü. Bu bakış

açısı ışığında metodunu betimlediği birçok pasaj var yazılarında, örneğin: "Cette longue attention que j'employe à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres ... Pour m'estre dès mon enfance dressé à mirer ma vie dans celle d'autruy, j'ay acquis une complexion studieuse en cela" gibi (3, 13, s. 585). Mirer sa vie dans celle d'autrui: Bu sözler, başkalarının düşünce ve davranışlarını anlama hedefi güden bir uğraşta benimsenen metodu bütünüyle anlatır. Diğer her şey, kaynak ve belgelerin toplanması, olgusal eleştiri, geleneksel birikimin tasnifi sadece yardımcı ve ön çalışma niteliğindedir.

Açıklamaların altıncı maddesi olarak belirlediğimiz nokta onun içtenliğini konu eder. Sırf amacını gerçekleştirmek için ihtiyaç duyar buna, içtendir de nitekim, bizzat kendi öyle söyler, ki hakikattir. Kendisine ilişkin tüm meselelerde son derece dürüsttür. Alıntımızda ve denemelerinin başka bir sürü yerinde (önsözde dahi) biraz daha açık yürekli olabilmeyi istediğini belirtir; terbiye kuralları ona bazı sınırlamalar getirmektedir. Montaigne'i eleştirenlerse dürüstlüğün eksikliğinden ziyade aşırılığına kusur bulurlar. Kendinden çok bahseder; okurları onun sadece zihinsel ve ruhsal varlığına değil bedensel varlığına ilişkin ayrıntılarla da muhatap olur. Fazlasıyla özel nitelik ve alışkanlıklarına, hastalıklarına, beslenmesine, cinsel yaşamının ayrıntılarına dair sayısız açıklama *Denemeler*'in her yanına serpiştirilmiştir. Biraz ukalalık da girer işin içine haliyle. Montaigne kendi benliğinden hayli hoşnuttur, her açıdan özgür, zengin, şanslı, sıradışı bir insan olduğunu, hiçbir eksiğinin bulunmadığını bilir. Tüm otoironisine rağmen kişiliğinden duyduğu hazzı gizleyemez. Ama bu haz, dingindir, kendi içinde temellenmiş, kişiliğinin ayırdına varma bilincidir, küçük düşünmeden, kibirden, kaygıdan ya da koketlikten uzaktır. "Forme toute sienne"inden gurur duyar. Kişiliğinden hoşnutluğu, ruhunu ve bedenini eşit oranda tema eden dürüstlüğünün önemli ve asıl saiki değildir yine de. Dürüstlük, tesadüfi özyaşamı bütünlüğüyle betimleme metodunun önemli bir unsurudur. Montaigne, bu türden bir betimlemenin önkoşulunun ruh ve bedenin ayrılmazlığı olduğu inancındadır. Bu inancına, sükûnetle, kendini tanımlarken kıvranmadan, çekincesiz – kendisinden öncekilerde

hemen hiç, kendisinden sonrakilerde pek sık görülmemiş oranda çekincesiz ve sahici – bir pratik form kazandırmıştır. Kişiliğinin esas unsurlarından biri olarak gördüğü bedeninden ve bedensel varlığından etraflıca söz eder. Kitabını, bıkkınlık duygusu vermeden, kişiliğinin bedensel çeşnisiyle donatmayı becermiştir. Bedensel fonksiyonları, hastalıkları, ölüm düşüncesine alışmak için sık değindiği bedensel ölümü, somut ve algısal etkisiyle, kitabın ahlaki ve düşünsel içeriğiyle öylesine kaynaşmıştır ki bu ögeleri ayırmaya kalkmak her yönüyle anlamsızdır.

Daha önce değindiğimiz, kitabi ahlak felsefesi sistemlerine mesafeli duruşu da yine bu sözünü ettiğimiz şeyle bağlantılıdır. Bu sistemlerin, yaşamın gerçekliğini kamufle eden soyut metotlarına ve terminolojilerine hâkim çokbilmişliklerine yönelik tüm eleştirisinin kaynağında, onların kısmen teoride, kısmen – en azından diyelim – pedagojik uygulamada ruhu ve bedeni ayırması ve bedene söz hakkı tanımaması yatar. Montaigne'e göre hepsi insanı – sanki sadece bir ruhtan ibaretmişçesine – kibirli bir bakışla değerlendirir ve böylece yaşamın gerçekliğini çarpıtırlar: "Ces exquises subtilitez ne sont propres qu'au presche; ce sont discours qui nous veulent envoyer touts bastez en l'autre monde. La vie est un mouvement materiel et corporel, action imparfaicte de sa propre essence, et desreglée; je m'emploie à la servir selon elle..." (3, 9, s. 9-10).

Montaigne'in ruh ve bedenin birliğinden söz ettiği sayısız pasaj vardır ve hepsi onun dünya görüşünün çok farklı bakış açılarını yansıtır. Kimi zaman ironik tevazu ağır basar: "...moy, d'une condition mixte, grossier ... si simple que je me laisse tout lourdement aller aux plaisirs presents de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels" (3, 13, s. 649). Hayli ilginç bir başka pasaj Platonculukla, aslen Antikçağ ahlak felsefesiyle ilişkisine ışık tutar: "Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que (çünkü) il oblige et attache par trop l'âme au corps; moy plutost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue" (1, 40, s. 100/1). Çünkü Platon'a göre beden ılımlılığın düşmanıdır, ruhu baştan çıkarır ve yanında sürükler; Montaigne içinse beden, doğal bir yapı olarak

"ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la poincte de nostre esprit", sırasında "un juste et modéré tempérament envers la volupté et envers la douleur" barındırır. İncelediğimiz bağlamda bu konu üzerine en önemli yerlerse Montaigne'in bakış açısının İsevi-mahlûksal kaynaklarını gösteren kısımlardır. De la présomption başlıklı bölümde (2, 17, s. 615) şunları yazar:

> Le corps a une grand' part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre noz deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme, non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le sçauroit elle faire que par quelque singerie contrefaicte) mais de se r'allier à luy, de l'embrasser..., l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et joincture du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.

Sonra da Aristoteles felsefesini överek bitirir sözlerini:

> La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur; et avoir escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature.

Aynı anlamda önemli bir başka pasaj, üçüncü kitabın sonunda, bitiş bölümü l'expérience'tedir (3, 13, s. 663):

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraternelle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et le fixe. Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina [Augustinus'tan, De civitate Dei, 14, 5]. Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a faict; nous en devons conte jusques à un poil; et n'est pas une commission par acquit (aşağı yukarı: önemsiz) à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naifve et trèsprincipale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement... (Bedenlerini hor görenler) veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent...

Montaigne'in beden-ruh birliği anlayışının köklerinin İsevi-mahlûksal antropolojiye uzandığı, bu kanıtlar olmadan da ortaya konulabilirdi. Onun gerçekçi içebakışı bu öğretiye dayanır ve onsuz düşünülemez. Lakin bu türden pasajlar (azizlerin çileciliği üzerine önemli bir yorumun yer aldığı bir pasaj daha [3, 5, s. 219] eklenebilirdi bunlara) aradaki ilişkinin ne denli bilincinde olduğunu ortaya koyuyor. Bedenin yeniden dirilişi dogmasını ve Kutsal Kitap'taki bazı pasajları referans alır. Özellikle de bu bağlamda, genelde pek dikkate almadığı ("Je ne recognois, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires") Aristoteles felsefesini över. Augustinus'un, döneminin düalist ve spiritüalist eğilimleriyle mücadelesini yansıtan sayısız pasajından birini alıntılar; Ange-bête, karşıtlığından yararlanır; Pascal bunu ondan devralmıştır. Görüşünü destekleyen İsevi kanıtları daha da artırabilirdi Montaigne; en başta da Sözün Enkarnasyonu'nu yardıma çağırabilirdi. Bunu yapmadı; hiç kuşku yok ki aklından geçirmiştir; yaşadığı dönemin Hıristiyan anlayışına uygun yetiştirilmiş birinde bu düşüncenin ortaya çıkmaması zordur aslında. Bu göndermeden uzak durmuştur; belli ki bilerek, çünkü açıklamalarına istemeden İsevi bir ik-

rar karakteri kazandırırdı bu, oysa Montaigne böyle bir şeye hayli mesafelidir. Bu türden sıkıntılı temalara bulaşmamayı tercih eder. İnanıp inanmadığı meselesine dair soruyu fuzuli buluyorum bu arada; insana gerçekçi bakış açısının köklerinin İsevi-mahlûksal anlayışta yattığı saptamasıyla hiç ilgisi yok çünkü.

Metnimizin son kısmına geldik. Konu, gevşek bir kişilik-branş bilgisi ilişkisi sergileyen uzmanlarda rastlanmayan, Montaigne'deki yapıt-yazar bütünlüğü. Montaigne aynı şeyi nüanslarla başka bir pasajda da dile getirmiştir (2, 18, s. 666): "Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict: livre consubsantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres." Bu sözlere eklenecek bir şey yok. Yine de donanımlı uzmanlara ve uzmanlaşmaya yönelik iğneleyici ifadelere – bu türden beyanların tarihsel konumunu göstermeyi amaçlayan – bir açıklama getirilmesi zorunlu. Çok yönlü yetişmiş, hiçbir konuda uzmanlaşmamış insan idealini hümanizm, Antik kurama ve Antik örneklere borçludur; lakin XVI. Yüzyıl'ın toplumsal yapısı bu eski idealin tümden hayata geçirilmesine elverişli değildi. Dahası Antik mirasın yeniden keşfinin gerektirdiği büyük çaba, yeni bir hümanist uzman tipi yaratmıştı. Belki de Rabelais dahi dört dörtlük bir eğitimde tüm bilgi dallarına bizzat vâkıf olunması gerektiği, dolayısıyla evrenselliğin tüm uzmanlık bilgilerinin toplamı olduğu kanısını taşıyordu. Gargantua için sürrealist bir eğitim programı öngörürken bir anlamda ciddiydi belki de kimbilir? Velhasıl söylediğimiz şey gerçekleşemedi; ortaya konması gereken bilimsel çalışma için Ortaçağ'dakinden çok daha fazla bir uzmanlaşma kendini dayatmaya başlamıştı artık. Bu olgunun doğrudan karşısındaysa çok yönlü ve eşit ölçüde noksansız bir insan tasavvuru vardı. Gördüğü desteğin hümanizmle sınırlı kalmaması itibarıyla bu tasavvur epey etkiliydi. Keza Geç Feodal Dönem'in, mutlakiyetçilik tarafından yeniden keşfedilen, meseleye Platoncu unsurlar katan eğilimlerce zenginleşmiş, mükemmel saraylı fikri de imdada yetişti. Artan refah ve temel bilginin daha da yaygınlaşmasıyla sayıları iyice çoğalan – kısmen aristokrasiye kısmen kentsoylu zümreye mensup – düşünsel yaşama katılım talebinin sözcüleri, uzmanlık dışı bilgi sahibi olma

şeklinde bir bilme formuna ihtiyaç duyuyordu. Böylelikle mesleki amaç taşımayan, güçlü bir toplumsal yan, hatta moda özelliği taşıyan bir genel kültür formu oluştu. Hacmi göz önüne alındığında elbette ansiklopedik bir tarafı yoktu bunun; her ne kadar tüm bilginin – tercih edebi olandan, aslen zevkli olandan yanadır – damıtılmış özünü oluşturuyorsa da. Malzemenin büyük kısmını sağlayacak konumda olan tam da hümanizmdi. Sonraları "tahsilliler" denen tabaka oluştu böylece. Bu tabaka, mensuplarını toplumsal ve ekonomik açıdan en nüfuzlu çevrelerden devşirdi; bu insanların nazarında, moda anlamında iyi eğitim, hal ve tavır, toplumsal ilişkilerde nezaket, başkalarına karşı davranışlarda görgü, hazırcevaplık, herhangi bir daldaki yeterlikten daha önemliydi. Burjuva kökenli olsalar da soyluluğa ve şövalyeliğe ait değer kavramları geçerliydi hâlâ onların gözünde. Antikçağ egemen zümrelerinin, sanat ve bilimle uğraşmayı meslek değil, "otium", tam anlamıyla bir kamu yaşamı ve siyasi liderlik alınlarına yazılmış insanların olmazsa olmaz bezeği olarak görmeleri olgusu itibarıyla, hümanizmin Antikçağ'dan beslenen ideallerince destekleniyorlardı. Tüm bu nedenlerle, bir dalda uzmanlaşma çabucak küçümsenir oldu. Uzmanlık alanıyla sınırlanmış âlim, mesleğinin sınırları belli, kendini aslen uzmanlık bilgisine adamış, davranış ve sohbetlerinde bunu belli eden insan tipi komik, değersiz, pespaye görülüyordu. Bu anlayış, XVII. Yüzyıl'ın Fransız mutlakiyetçiliğinde zirveye çıktı. Fransız klasisizmine egemen stiller ayrılığı idealine hatırı sayılır bir katkısı bulunan bu noktayı ele almaya devam edeceğiz. Çünkü eğitim ne denli genelse, uzmanlık bilgisi ve uzmanlık gerektiren çalışma – en azından genel bir panoramanın çıkış noktası olarak – ne denli az kabul görüyorsa, amaçlanan çok yönlü yetkinlik; somut, yaşama ait ve faydalı olandan o denli uzaklaşır.

Her ne kadar gönlüne göre olmadığı su götürmezse de, bu süreçte Montaigne önemli bir yere sahiptir. Onun 'homme suffisant'ı – ki daima ukaladır – 'même à ignorer'si hiç kuşkusuz şu – Molière'in Marquis'si gibi hiçbir konuda kendini geliştirme gereği duymamış ama her konuda modaya uygun ahkâm kesmeye meraklı – 'honnête homme'un öncelidir. Montaigne, betimlediğimiz eğitimli zümreye hitap eden ilk yazardır ne de

olsa. *Denemeler*'in başarısıyla, eğitimli okurlar varlıklarını ilk kez kanıtlama fırsatı elde etmiştir. Montaigne belli bir tabaka için belli bir uzmanlık dalında yazmamıştır; yazıları ne "halka" ne Hıristiyanlara ne de herhangi bir gruba yöneliktir. Kendini ozan olarak görmez. Amatörce bir kendini bilme uğraşının ilk kitabını yazmışken, bir bakmışsınız ki, kendilerine seslenildiğini düşünen kadın, erkek insanlar çıkmış bir yerlerden. Bazı hümanist çevirmenler, özellikle de Amyot – Montaigne bu anlamda da övgüyle anar onu – bu yolun taşlarını döşemiştir, ama kimseye bağlı kalmadan yazan ilk kişi Montaigne'dir. Kültür konusunda henüz fazlasıyla aristokrat, uzmanlık gerektiren işlerde çalışmak zorunda olmayan eğitimli zümreye uygun düşüncelere sahip olması da gayet doğal haliyle. Tabii bu, Montaigne'in kültürünün ve yaşam biçiminin soyut, gerçeklikten arınmış, rasgele ve sıradan içeriklere uzak, "stiller ayrılığı"ndan yana olması gibi bir duruma yol açmamıştır. Tam aksi geçerlidir. Halinden hoşnutluğuyla, renkli mizacının, gerçekliğe yakın olabilmek için fiili çalışmaya ve herhangi bir alanda yetkinleşmiş düşünsel faaliyete ihtiyacı yoktur. Her an başka bir şeyle haşır neşir olur; her an, yeni bir izlenimi kurcalar ve öyle somut bir şekilde derinleştirir ki 'honnête homme' yüzyılında olsa böyle bir şeye iyi gözle bakılmazdı. Şöyle de diyebiliriz: Montaigne kendi benliği, bir bütün olarak tesadüfi özyaşamı konusunda uzmanlaşmıştır. Dolayısıyla da onun 'homme suffisant'u doğrusu henüz hiç de öyle 'honnête homme' değil, "bütün (yönleriyle) insan"dır. Dahası, dengeleyici etkisiyle 'honnête homme'un yaşam biçimini standartlaştıran mutlakiyetçiliğin henüz tam anlamıyla gelişmediği bir dönemde yaşıyordu. O yüzden de öntarihinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte henüz bu yaşam biçimine dahil değildir.

Analiz ettiğimiz metin, Montaigne'in tesadüfi özyaşamını bütünüyle betimleme girişimini içerik ve bakış açıları açısından mümkün olduğunca anlaşılır kılmak için iyi bir çıkış noktası. İnsan varoluşunun genel koşullarını aydınlatma çabasında kendini olanca ciddiyetiyle ortaya koyar Montaigne. Yaşamının tesadüfi kesitleriyle kaynaşmışlığının görüntüsünü sunar; bilincinin değişken, rasgele seçilmiş devinimleriyle meşgul olur. İşte metodu

tam da bu rastlantısallıkta ve gelişigüzellikte yatar. Bin türlü şeyden söz eder, laf lafı açar; anekdot mu anlatıyor, günlük uğraşlardan mı bahsediyor, Antikçağ'ın ahlak öğretisini mi ölçüp biçiyor, kendi ölümünün önsezisinin keyfini mi sürüyor önemi yoktur; ses tonu hiç değişmez. Tarzını, dirilikle ama coşkuya kapılmadan sürdürdüğü bol nüanslı sohbetin tümünde korur. Monolog olarak nitelemek zordur bunu, çünkü sürekli, birine hitap ettiği duygusu uyandırır. Bir parça ironi hemen hep hissedilir, sıklıkla da güçlü biçimde öne çıkar, öte yandan her satırda parıldayan spontane içtenlik hiç kesintiye uğramaz. Asla ağırlaşıp dokunaklı bir hal almaz; temanın onuru uğruna, kaba halk ağzına özgü ifadelerden ya da gündelik yaşamdan seçilmiş bir izlenimden vazgeçmez. Üslubunun üst sınırı, yukarıda da dediğimiz gibi, alıntı metnimize, özellikle de ikinci paragrafa, neredeyse baştan sona hâkim vurgudur. Bu pasajda, çoğu kez olduğu gibi güçlü bir kontrastla birbirlerine karşı konumlandırılmış, keskin ve isabetli ifadelerden oluşan genelde antitetik tümceciklerle dile getirir düşüncelerini. Kimi yerde de – 2, 6'dan, yukarıda 329. sayfada naklettiğimiz tümcelerdeki gibi – şiirsel denebilecek devinimler görülür. 'Profondeurs opaques' neredeyse liriktir, ama uzun şiirsel ritmi, güçlü, konuşmalara özgü "ouy"le böler Montaigne. Gerçek anlamda seçkin tarza yabancıdır, yanaşmaz da zaten. "Temeldeki rahatlığını"nı bizzat kendisinin "stile comique et privé" (1, 40, s. 485) olarak adlandırdığı tarzda bulur. Antikçağ komedyasının gerçekçi stiline – 'sermo pedester'e ya da 'humilis'e – bariz bir göndermedir bu. Bolca rastlanır bu türden göndermelere. Montaigne'in içerik olarak sunduklarıysa kesinlikle komik değildir; tüm yükleri, sorunları, belalarıyla, tüm karakteristik belirsizlikleri ve mahlûksallığın getirdiği tüm zorunluluklarıyla 'condition humaine'dir. Hayvansal yaşam ve içerdiği kesinleşmiş ölüm, korkunç bir açıklıkla, güçlü etkisine maruz bırakarak, dehşet verici yönüyle belli eder kendini. Bu türden bir mahlûksal realizm, bu yolu açmış İsevi, özellikle de Geç Ortaçağ'daki insan tasavvuru olmaksızın düşünülemezdi kuşkusuz. Montaigne de hisseder bunu; kurduğu hayli somut ruh-beden bağlantısının, İsevi insan tasavvuruyla akraba olduğunun farkındadır. Öte yandan ondaki mahlûksal gerçekçilik, bir

zamanlar oluşmasına zemin sunan İsevi çerçeveyi terk etmiştir. Dünyevi yaşam, öbür dünyanın sureti olmaktan çıkmıştır, öbür taraf uğruna bu dünyayı aşağılama ve savsaklama lüksü yoktur artık Montaigne'in. Dünyevi yaşam elindeki tek yaşamdır, tadını çıkarmak ister; "car enfin c'est nostre estre, c'est nostre tout" (2, 3, s. 47). Amacı ve mahareti bu dünyada yaşamaya yöneliktir. Yalındır ancak banal değildir düşüncesi. En başta yapılması gerekense yaşamın tadına varmayı açmaza sürükleyen, zorlaştıran, yaşamın ortasında insanın dikkatini dağıtıp kendine dönüklüğünü engelleyen şeylerden uzak durmaktır. Çünkü "c'est chose tendre que la vie et aysée à troubler" (3, 9, s. 334). Bireyin, özgürlüğünü koruması, kendini hayatına saklaması, dünyanın keşmekeşinin ziyadesiyle güçlü yükümlülüklerinden kaçınması, herhangi bir şeye bağlanmaması elzemdir; "la plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy" (1, 39, s. 464-465). Tüm bu ifadeler yeterince ciddi ve esasa ilişkindir; Antik teoride benimsenen anlamıyla sermo humilis için fazlasıyla iddialıdır; seçkin ve patetik üslupla, sıradan yaşamın somut tasviri olmaksızın dile getirilmeleri zordur. Üslup-sentezi mahlûksal ve İsevidir. Lakin Hıristiyanlığın ve Ortaçağ'ın mantalitesi geçerli değildir artık. Duraksamadan Antikçağ mantalitesi olarak adlandırmak da zor; fazlasıyla somut temeller üzerine kurulu çünkü; ayrıca göz önüne alınması gereken başka bir nokta daha var. İsevi şemanın kavramlarından kopuş, Antik kültüre ilişkin tüm derin bilgisine ve diri ilgisine rağmen Montaigne'i, kendisi gibi tiplere rastlanan Cicero'ların ve Plutarkhos'ların döneminde geçerli görüşlere ve koşullara sevk etmemiştir. Yeni dönemde kazanılan özgürlük daha soluk kesici, daha güncel biçimde belirsizlik duygusuyla bağlantılıydı. İlk planda dikkat çeken olguların şaşırtıcı bolluğu olağanüstü bir görüntü arzediyordu. Gerek dış dünya gerek iç dünya muazzam, sınırsız, kavranamaz bir hal almıştı bir bakıma. Böyle bir dünyada oryantasyonu sağlama yönündeki ihtiyaca yanıt vermek çok zordu ama aynı zamanda acil bir görevdi. Gerçi o yüzyılın bütün önemli ve beklenenin ötesinde işler başaran insanları içinde en sakini Montaigne'di. İç dünyasında yeterince derinlik ve esneklik barındırıyordu; mizacında doğal bir ölçülülük vardı. Fazla bir

güvenceye ihtiyacı yoktu; güven duygusu onda hep kendiliğinden oluşmuştur. Ayrıca doğaya dair bilgiden – pes ederek – yüz çevirmesi, tavizsizce salt kendi benliğinin peşinde koşması da işini kolaylaştırmıştır. Şu da var ki onun kitabında da dünya tablosundaki ani ve şiddetli değişim zenginliği ve tablonun içerdiği henüz bakir olanakların bilincinde olmanın yol açtığı heyecanın titreşimleri gözlenir. Daha da önemlisi, tüm çağdaşları içinde insanın kendi yönünü tayin etmesi – sabit dayanaklar olmaksızın yaşamda rahata erme – meselesine en duru gözle bakan kişidir Montaigne. İnsan yaşamına, bir bütün olarak tesadüfi özyaşama, modern anlamda sorun gözüyle bakan ilk kişidir. Söylemeye cüret edebileceklerimiz bu kadar. Montaigne'in ironisi, şatafatlı sözlere antipatisi, dingin-derin kendisiyle barışıklığı, sorunlu olanı aşıp trajikliğe seğirtmesine engeldir. Oysa örneğin hemen öncesinde Michelangelo'nun yapıtlarında bariz biçimde görülür bu trajiklik; Montaigne'den sonraki kuşakta, Avrupa'nın birçok yerinde edebiyatta da ortaya çıkar. Hıristiyan Ortaçağ'ının trajediyi bilmediği söylenmiştir sıklıkla. Şu daha doğru bir ifade olurdu: Ortaçağ'da trajiklik bütünüyle İsa'nın trajedisiyle sınırlıdır. Ama artık bireyin en özel hali olup çıkmıştır. Antikçağ'la karşılaştırılınca, yazgının sınırlarına, Yeryüzü'ne, doğa güçlerine, siyasal formlara ve insan varlığının iç dünyasına dair geleneksel düşüncelerle daha az kısıtlanmıştı çünkü. Montaigne'in yapıtlarında trajik ögelere henüz rastlanmadığını söylemiştik. Reddeder trajikliği, patetikliğe hiç bulaşmaz, fazlasıyla ironik, hatta – sözcüğü hak ettiği değeri vererek kullanırsak – gereğinden fazla rahattır. Bir güvencesi olmayışına onca kafa yormasına rağmen kendisini hayli sakin tasavvur eder. Bunun bir zaaf mı yoksa güç belirtisi mi olduğu konusunda fikir belirtmeye kalkışmak istemem. Her halükârda, mizacının bu ona has dengesi, çizdiği insan portresinde yeri hazır trajik unsurları bizzat dile getirmesini önler.

XIII

YORGUN PRENS

Prince Henry: Before God, I am exceeding weary.

Poins: Is it come to that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.

Prince Henry: Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?

Poins: Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.

Prince Henry: Belike, then, my appetite was not princely got: for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name! or to know thy face tomorrow! or to take note how many silk stockings thou hast, viz., these, and those that were thy peach-coloured ones! or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and another for use? ...

Bu alıntı – sonradan Kral V. Henry olacak – Prens Henry'le gençlik haylazlıklarına eşlik etmiş bir arkadaşı arasında geçen bir diyalogdan. Shakespeare'in 'IV. Henry' adlı yapıtından, ikinci bölümün ikinci perdesinin ikinci sahnesinin başından. Böylesine yüksek zümreden bir şahsiyetin, yorgunluğun ve canının azıcık bira çekmesinin etkisiyle, Poins gibi düpedüz ayaktakımından biri ile muhatap olması, dahası giysilerinin envanterini akılda tutmuş olması gerçeğinin komik bir tarzda yadırganması, Shakespeare'in döneminde dahi etkisi çok güçlü hissedilen, seçkin olanla gerçekçi-sıradan olan arasına katı duvarlar örme çabalarını hedef

alan ironik bir hiciv. Bu tür çabaların esin kaynağı, örnek alınan Antikçağ'dır, özellikle Seneca'dır, yaygınlık kazanmasına ise Antik dönem dramlarının İtalya'daki, Fransa'daki, hatta İngiltere'deki hümanist taklitçileri önayak olmuştur. Shakespeare Antikçağ'dan epey etkilenmiş olmasına rağmen, bu üslup ayrımına yanaşmamıştır. Ne o ne Elizabeth döneminin diğer dram yazarları benimsemişlerdir bu ayrımı. Buna ayak direyen, Ortaçağ'ın bağrından çıkmış, İsevi ama aynı zamanda popülist İngiliz geleneğinin direnci kırılmamıştı henüz. Çok sonraları, ölümünün üzerinden yüz elli yıldan fazla bir süre geçmişken ancak, yazdıklarıyla, Fransız Klasisizmi'nin katı üslup ayrımına başkaldıran tüm akımların örnek aldığı bir model olmuştur Shakespeare. Yapıtlarındaki üslup sentezinin anlamını irdelemeye çalışacağız.

Konuyu Poins açar, Prens hemen ilgi gösterir, komik, biraz yapmacık, karşıtlığın altını çizen bir duygusallıkla hem de: "It discolours the complexion of my greatness", "small beer"e karşı! Poins'in ikinci repliğiyle cesaretlenen Prens, konuya hepten kaptırır kendini; artık small beer zavallı bir yaratıktır; aynı zamanda Prens'in asil bilincine izinsiz, gizlice girmiştir. Aklına başka 'humble considerations' da gelir, bunlar onun büyüklüğüne gölge düşürür; zekice, latif ve münasebetsiz bir tavırla içlerinden karşısında duran Poins'i seçer: Benim açımdan utanç verici değil mi adını, yüzünü, hatta giysilerinin envanterini hatırlamam?

Bu birkaç satırda üslup sentezinin birçok ögesi tema ya da ima edilir. Bedensel mahlûksallık; bayağı ve sıradan temalar, yine üst ve alt zümreden bireylerin sınıfsal açıdan karışımını kapsayan ögelerdir bunlar. Söyleyişlerde de üst ve alt düzey konuşma üslupları belirgindir. Hatta vulgar üslubun tipik tabirlerinden biri olan 'humble' dahi telaffuz edilir. Shakespeare'in trajik eserinde tüm bunlara bol miktarda rastlanır. Bedenselliğin-faniliğin resmedildiği örnekler çoktur. Hamlet tombul ve tıknefestir (başka bir versiyona göre tombul değil, ateşlidir). Caesar, kendisine tezahüratta bulunan bir güruhun pis kokusu yüzünden baygınlık geçirir. *Othello*'daki Cassio sarhoştur. Açlık, susuzluk, şiddetli soğuk ve aşırı sıcak, trajik karakterleri de etkiler; kötü hava koşulları ve hastalıklar yıpratır onları. Ophelia'nın deliliği öylesine gerçekçi

bir psikoloji ile tasvir edilir ki Euripides'in Herakles'indekine hiç benzemeyen bir üslup izlenimi doğar. Katışıksız bir yücelikle de anlatılabilen ölümse, sıklıkla Ortaçağ'a özgülüğü ve mahlûkluğu (iskelet, çürüme kokusu) yansıtan bir hal alır burada. Günlük işlerde kullanılan edevat bahsinden ya da gündelik yaşam akışının somut betimlenişinden kaçınmak diye bir şey yoktur. Antik trajedide olduğundan daha fazla yer vardır bütün bunlara. Gerçi orada da, hatta Euripides'ten önce bile gündelik yaşam, XVI. ve XVII. yüzyıl Klasisizmi'nin temsilcilerindeki gibi büsbütün mekruh değildi.

Daha önemlisi ise karakterlerin, buna bağlı olarak da trajikliğin ve komikliğin sentezidir. Gerçi Shakespeare'in trajik ve yüce muamelesi yaptığı tüm figürler yüksek tabakadandır. Ortaçağ anlayışından farklı olarak "halktan herhangi birini" trajik saymaz. Aristokratlığı Montaigne'den daha bilinçlidir; 'la condition humaine'in, Shakespeare'in yapıtlarındaki yansıması farklı sınıflar bağlamında birbirinden epey farklıdır; sadece fiili anlamda değil, asaletin estetiği anlamında da. Shakespeare'in trajik kahramanları krallar, soylular, kumandanlar, seçkinler ve Roma tarihinin büyük şahsiyetleridir. Belirsiz vaka Shylock'tur; alışılmış, sıradan bir figür değildir gerçi ama sınıfına bakıldığında alt tabakadandır, paryadır sonuçta. *Venedik Taciri*'nde masal ögelerinin yön verdiği hafif hikâyenin külfeti, üzerine ağır yük binmiş ve kişiliği sorunlu Shylock karakteri nedeniyle bir bakıma fazlasıyla artar. Rolü üstlenmiş birçok oyuncu, eserde tüm ilgiyi Shylock'un üzerine çekmeye ve onu trajik bir kahramana dönüştürmeye çalışmıştır. Figür, trajik bir aşırı yoruma kışkırtır; sergilediği nefret en derindeki insani dürtü üzerinde yükselir. III. Richard'ın kötülüğünden daha ötelere uzanır. Bu nefret, içerdiği şiddet ve sebat nedeniyle anlamlıdır. Ayrıca Shylock bu nefreti tanımlarken insancıllığı savunan – hem de sonraki yüzyılları derinden sarsmış – temel düşünceleri çağrıştıran ifadeler bulur. İçlerinde en tanınmışı, muhteşem duruşma sahnesinin başında (IV, 1) – inatçı ve acımasız hukuki bakışını tek başına herkese karşı savunmak için – düke verdiği yanıttır: Kölelerinizi neden kendinizle eşit görmüyorsunuz? You will answer: – the slaves are ours – so do I answer you. Burada

ve başka bir iki yerde bir nebze karanlık ama aynı zamanda hayli insani bir yücelik sergiler. Çetrefil sorunlarla yüz yüzedir, karakterin etkileyiciliği, tutkunun canlılığı ve ifade gücü açısından eksiği yoktur. Buna rağmen Shakespeare, eserin sonunda lakayt, Olympos'takilere mahsus ferahlıkla trajik ögeleri eler. Daha öncesinde gülünç grotesk özellikleri, yani Yahudi figürün hasisliğini, biraz bunakça sayılabilecek korkusunu güçlü biçimde vurgulamıştır zaten. Tubal'in, kâh Jessica'nın kaçırdığı kıymetli eşyanın kaybından ötürü yakındığı kâh Antonio'nun mahvına sevindiği sahnede de (III, 1'in sonunda) Shylock bir fars figürü görünümündedir âdeta. Shakespeare, en sonda onu, önemsiz kılarak ve kazıklanmış bir habis olarak – orijinal kaynaklarda bulduğu haliyle – bertaraf eder; ondan kurtulduktan sonra da perdeyi bütünüyle poetik masallara ve âşıkane cilveleşmelere ayırır; Shylock unutulup silinir. Hâsılı Shylock'tan trajik bir kahraman yaratma sevdasındaki oyuncular meseleyi ıskalarlar; bu yorum eserin ekonomisine aykırıdır çünkü. Shylock, – Shakespeare'in, yarattığı Yahudi karakterin insani sıkıntılarını çok daha derinlemesine teşhis edip kâğıda dökmesinden bağımsız – Marlowe'un itici 'Maltalı Yahudi' tiplemesinin yanında pek bir hafif kalır. Shakespeare'in gözünde Shylock sınıfsal ve estetik açıdan bayağı bir figürdür, trajediye layık değildir. Trajedisi bir anlığına gaiplerden çağrılır ama sonuçta daha yüce, seçkin, daha bir özgür ve aynı zamanda aristokrat insanlığın zaferinde çeşnidir sadece. Prensimiz de aynı kanıdadır. Poins'i – esprili, cesur ve Falstaff grubunun en iyisi olmasına rağmen – kendisiyle eşit konumda görmez. Buraya aldığımız pasajdan birkaç satır sonra söylediği sözler nasıl da kibirlidir: ... I could tell to thee--as to one it pleases me, for fault of a better, to call my friend... Shakespeare'in orta ve alt tabakayı genel tasvir ediş tarzına daha sonra döneceğiz; her halükârda asla trajik bir yön atfetmez onlara. Trajik ve yüce tasavvuru tamamıyla aristokratçadır.

Bununla birlikte, bu sınıfsal sınırlamayı bir yana bırakırsak, karakterlerin tasvirindeki üslup sentezi hayli belirgindir. İçerik açısından aslen trajik eserlerin çoğunda trajik ile komik, yüce ile bayağı sıkı sıkıya birleşmiştir; farklı metotların işbirliği söz konu-

sudur. Tantanalı gelişmelerin ya da başka acıklı vakaların yaşandığı trajik süreçler ve komik-popüler ya da taşkınlık dolu sahneler nöbeti birbirlerinden devralırlar; bunların temel örgüyle bağları bazen sıkı bazen gevşektir; yahut trajik sahnelerde kahramanların yanında onların edimlerine, dertlerine ve konuşmalarına eşlik eden, araya giren ve kendi yorumlarını getiren soytarılar ya da başka komik tiplemeler yer alır. Bir başka olasılık da çoğu trajik figürün, bizzat kendi içlerinde komik, gerçekçi ya da dokunaklı grotesk bir üslup ihlaline eğilim göstermesidir. Her üç vaka için de sayısız örnek vardır, bu yöntemlerin ikisi ya da üçü sıklıkla bir aradadır. İlki – trajedinin kendi içinde trajik ve komik sahnelerin birbirini izlemesi – için Roma oyunlarındaki avamın yer aldığı sahneler, tarihsel oyunlardaki Falstaff epizotları ya da *Hamlet*'teki mezar kazıcılar sahnesi örnek verilebilir; sonuncusu biraz trajikliğe meyleder aslında ve Hamlet'in bizzat dahil oluşuyla da neredeyse ikinci ya da üçüncü vaka için de örnek oluşturabilir. İkinci vakaya – komik yorumlar yapan figürlerin, trajik yüce karakterlere eşlik etmesine – en ünlü örnek *Lear*'daki soytarıdır; yine *Lear*'da, *Hamlet*'te, *Romeo ve Juliet*'te ve başka bazı eserlerde daha fazla örneğe rastlamak mümkündür. Shakespeare'in trajedilerindeki üslup yapısı açısından belirleyici olansa – trajik karakterlerin kendi içlerindeki üslup sentezi – üçüncü vakadır. Shylock'ta bile – ki Shakespeare eserin bütünü bağlamında komik-bayağı varyantında karar kılmıştır nihayetinde – trajiklik ve komiklik arasındaki gelgitleri tek bir karakterin şahsında gözlemleyebiliyoruz. Yine çok çeşitli bireşimlerle, temelde trajik addedilen karakterlerde de aynı yanardönerliğe rastlayabiliyoruz. Hatta Romeo'nun Juliet'e vurulması neredeyse güldürü niteliğindedir; bu aşk piyesinin baş karakterleri deyim yerindeyse gayriihtiyari, çocuksuluktan trajikliğe evrilirler. Gloucester'ın, VI. Henry'nin tabutu başındaki, Lady Anne'in gönlünü kazanmaya yönelik başarılı hamlesi (*Kral III. Richard*, 1, 2) biraz karanlık ve groteskir. Kleopatra çocukça davranır, kaprislidir, Caesar dahi ikircikli, batıl inançlıdır, patetik gururu ise bir parça komik ve abartılıdır. Bu türden ögeler çok sayıdadır, Hamlet ve Lear en önemli örnekleri oluştururlar. Hamlet'in yarı gerçek yarı yapmacık deliliği, bazen tek bir sahne-

de hatta tek bir konuşmada üslubun tüm düzeylerinde cirit atar. Müstehcen bir espriden lirikliğe ya da seçkin bir dile, ironik-absürd lakırdıdan karanlık ve derin içe bakışa, başkalarını ve kendini aşağılayarak dalga geçme tavrından fazlasıyla duygusal bir yargıç mevkiine ve mağrur bir kendini kanıtlama duruşuna sıçrar. Lear'ın zengin, kuvvetli ve duygu dolu keyfiliği, eşsiz bir yüceliğin bağrında sıkıntılı bir bunaklığın ve teatralliğin unsurlarını sergiler. En başta sadık soytarının konuşmaları onun yüceliğinin kaftanını kemirir. Kendi mizacındaki biçem çatlakları – duygusal taşkınlıklar, acz, çaresiz öfke patlamaları, hazin-grotesk dramatize etme eğilimi – ise daha da derindir. İkinci perdenin dördüncü sahnesinde onu feci incitmiş olan ve incitmeye devam eden kötü huylu kızı Regan'ın dizlerine kapanır; ondan beklenen davranışın (diğer kızı Goneril'den özür dilemenin) provasını yapmaktır amacı. Hazin ve grotesk bir kendini aşağılama jestidir bu, fazlasıyla fosforlu ve yapmacıktır. Kral, gereksiz abartıya meyillidir hep, bütün âlem kepazeliğine her yönüyle tanık olsun, serzenişlerine kulak versin ister. Bu tür jestler seksen yaşında bir ihtiyar, büyük bir kral açısından haddinden fazla iticidir; buna rağmen onurundan ve büyüklüğünden bir şey yitirmez. Her koşulda öylesine kralla-ra yaraşır bir tarzı vardır ki aşağılanma, azametini artırır resmen. Shakespeare ona şu ünlü sözleri bizzat söyletir: ay, every inch a king; derin mi derin bir çılgınlıkla, grotesk biçimde süslenmiş, akıllara zarar biçimde bir anlığına kral taklidi yaparak konuşur, gülmemiz değil ağlamamız beklenir; acıma duygusuyla değil, – kırılgan zavallılığıyla artık sadece daha heybetli ve yıkılmaz gözüken – bu azametin karşısında duyduğumuz hayranlıkla.

Bu kadar örnek yeter sanırım. Bütün bunlar, yapıtlardaki herkesçe bilinen vakaları okura hatırlatmaya, tartışmamıza yarayacak şekilde düzenlemeye hizmet ediyor. Shakespeare yücelik ile bayağılığı, trajiklik ile komikliği, bitmek tükenmek bilmeyen bir nüans bolluğunda karar. Masalsı fantastik – ve bazen keza trajik yanlarını hissettiren – komedileri de hesaba katarsak tablo daha bir zenginleşir. Trajedilerin hiçbirinde tek bir üslup çizgisinin baştan sona sürdürüldüğü görülmez. *Macbeth*'te bile kapıcının yer aldığı grotesk bir sahne var (2, 1).

XVI. Yüzyıl'da, yazgıların trajik ve komik kategorilere ayrılması olgusu insan bilincinde yeni yer etmişti. Bu türden bir ayrım Ortaçağ yüzyıllarında da bilinmeyen bir şey değildi kuşkusuz; ama o sıralar trajiklik anlayışı gelişebileceği zeminden yoksundu. Üstelik bu yalnızca – daha doğrusu hiç öyle – Antikçağ'ın trajik sanat eserlerinin bilinmiyor oluşu ve Antikçağ kuramının unutulmuşluğu ya da yanlış anlaşılmışlığı gibi bir nedenden kaynaklanmıyor. Bu türden koşullar çağa mahsus bir trajikliğin gelişmesinin önünde engel oluşturmazdı. Asıl neden, insan yaşamına İsevi-figural bakışın, trajikliğin oluşmasına ters düşmesi gerçeğiydi. Dünyevi hayat akışının barındırdığı, üstelik de ciddi onca vakadan daha önemlisi, hepsinden üstün olan ve her şeyi kapsayan, tek bir vakanın yüceliği, İsa'nın tezahürüdür. Tüm trajiklik, olaylara ilişkin tek bir bağlamın görünüşü ya da yansımasıdır, zorunlu olarak bu bağlama – İlk Günah, İsa'nın doğumu, Çile'si ve Yargı Günü bağlamına – dökülür. Ağırlık merkezinin dünyevi yaşamdan öbür dünyadaki ahvale kaydırılması bununla ilişkilidir; öylelikle trajedi hiçbir zaman son bulmaz. Daha önce, özellikle de Dante'yle ilgili bölümde bunun kesinlikle, dünyevi yaşamın ya da insana özgü bireyselliğin değersiz kılınması anlamına gelmediğini belirtme fırsatı bulduk gerçi. Lakin burada Yeryüzü'ndeki 'trajik son'un körelmesini ve arınmanın öbür dünyaya havale edilmesini beraberinde getirdiği bir gerçektir. XVI. Yüzyıl'da ise İsevi-figural şema Avrupa'nın hemen her yerinde gevşemeye başladı; bütünüyle terk edildiğine nadiren tanık olunmasına rağmen, öbür dünyaya çıkış, kesinliğini ve açıklığını kaybetti; eşzamanlı olarak da Antikçağ'ın esin kaynakları (önce Seneca, ardından Yunanlar) ve Antikçağ kuramı tüm berraklıklarıyla yeniden ortaya çıktılar. Antikçağ yazarlarının muazzam etkisi trajikliğin gelişmesini bir hayli kolaylaştırdı. Öte yandan bu etkinin, kimi zaman, dönemin verili koşullarından ve kendi kültürlerinden hareketle trajikliğe seğirten yeni güçlerle zıtlaşması kaçınılmazdı.

Antikçağ'da insan yaşamının dramatik vakaları ağırlıklı olarak – dıştan ya da yukarıdan gelip insanı bulan – talihin değişmesi kapsamında görülüyordu. Tragedyanın kendine has ilk modern formu olan Elizabeth dönemi tiyatrosundaysa kahramanların sı-

radışı karakterleri, yazgılarının kaynağı olma özellikleriyle iyice önplana çıkar. Muhtemelen yaygın – bence de bütünüyle isabetli – kanı bu. Kuşkusuz nüanslara ve ilavelere ihtiyacı var. Önümde duran bir Shakespeare edisyonunun (*The Complete Works of W. S.*, Londra ve Glasgow, tarihsiz, St. John Ervine'ın giriş yazısıyla, s. XII) girişinde yaygın düşünce şu şekilde ifade edilmiş: And here we come on the great difference between the Greek and the Elizabethan drama: the tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the charakters have no decisive part. Theirs but to do and die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the hearth of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does. Sonra da Hamlet'in, onu kuşkuya düşüren ve kararlar vermede duraksatan davranış özgürlüğünü – Oidipus'ta ya da Orestes'te bu özgürlükten eser yoktur – vurgulayarak devam eder eleştirmen. Bu şekliyle karşıtlık fazlasıyla mutlak biçimde ifade edilmiştir. Örneğin Euripides'in Medeası'na da bir "unique essence", hatta davranış özgürlüğü, bunun da ötesinde duraksama ve kendi ürkütücü tutkusuyla mücadele anları yaşama özgürlüğü tanımak kaçınılmazdır. Dahası deyim yerindeyse dört dörtlük klasik-antik Sophokles, *Antigone*'nin giriş bölümünde, iki kız kardeşin konuşmasında, aynı koşullar altında, yazgının zorlaması olmadan, sırf farklı kişilik özellikleri nedeniyle farklı davranma kararı alan iki karakter örneği sunar. İngiliz eleştirmenin temel düşüncesi yine de doğrudur; Elizabeth dönemi tragedyasında, özellikle de Shakespeare'de kahramanların karakterleri Antikçağ'dakilere oranla daha kusursuz ve çok yönlü yoğrulmuştur; yazgılarını biçimlendirmede daha aktif roller verilmiştir kendilerine. Aradaki fark başka türlü de ifade edilebilir, denebilir ki Elizabeth dönemi tragedyasında yazgı tasavvuru Antikçağ'a kıyasla hem daha geniş tasarlanmıştır hem kişinin karakteriyle daha sıkı ilişkilidir. Antik tragedyada yazgı, güncel trajik davranış çerçevesinden, adı geçen kişinin bulaştığı o anki beladan başka bir şey değildir. Güncel ihtilafın ön safhasına ait olanlar dışında bireyin geçmişte başına

gelenlere, normaldeki yaşam koşullarına, "çevre" ile kastettiğimiz her şeye çok az değinilir; yaş, cinsiyet, statü ve mizacı ele veren tipik özellikler dışında olağan yaşamına dair çok az şey öğreniriz. Kişilerin karakterleri yalnızca o anki trajik olayda ortaya çıkar ve gelişir. Bunun dışındaki ayrıntılar eksiktir. Antikçağ tiyatro sanatının oluşma tarzından ve teknik önkoşullarından kaynaklanır bu durum. Yavaş yavaş kazandığı hareket özgürlüğü, Euripides'te dahi modern dönemin çok gerisindedir. Güncel trajik ihtilafla katı biçimde sınırlama, her şeyden önce Antik tragedyanın, temalarının neredeyse tamamını ulusal mitolojiden, bazı istisnai durumlarda da ulusal tarihten almasıyla ilgilidir. Kutsallaştırılmış, vakaları ve karakterleri dinleyiciler tarafından bilinen temalardı hemen hepsi; "çevre" de biliniyordu; dahası her şey her yerde aşağı yukarı aynıydı, dolayısıyla özgün karakterlerin ve atmosferin betimlenmesi gerekmiyordu. Euripides geleneği sarsmıştır; geleneksel malzemeye, gerek olaylara gerek figürlere ilişkin yeni anlayışlar taşımıştır. Ama bu da yine, Elizabeth ve aslen modern dönem tiyatrosunun tema çeşitliliği, düzenlemesi ve yaratıcılığıyla karşılaştırılamaz. Elizabeth dönemi tiyatrosunda zengin malzeme ve hatırı sayılır hareket özgürlüğünün sunduğu olanaklarla, sıradışı atmosfer, karakterlerin geçmişi, yaşam koşulları her seferinde açıkça ortaya konur; sahnedeki akış, trajik ihtilafın seyriyle katı biçimde sınırlanmaz; asıl tema açısından zorunlu olmayan diyaloglar, enstantaneler, figürler vardır; böylelikle baş karakterlere ilişkin "başka" birçok şeyi de öğreniriz; o an içinde bulundukları çetrefil durumdan bağımsız, normal yaşamları ve özgün karakterleri hakkında bir fikir oluşur kafamızda. Böylece yazgı, bu yapıtlarda güncel çatışmanın çok ötesinde bir anlam ifade eder hale gelir. Antik tragedyada hemen her yerde bireyin doğal karakteri ile o anda başına gelenler net biçimde birbirinden ayrılır. Elizabeth dönemi tragedyasında çoğunlukla, katışıksız doğal olan değil, daha önce doğum, yaşam koşulları, kişisel tarih (dolayısıyla yazgı) tarafından şekillendirilmiş bir karakter çıkar karşımıza ve belli bir trajik çatışma formunda kendini ortaya koyana dek, büyük oranda yazgı tarafından yoğrulur. Çatışma, çoktan hazır edilmiş bir trajedinin açığa vurulmasına vesiledir çoğu kez. Özel-

likle Shylock'ta ya da Lear'da açıkça görülür bu. Her birinin başına gelen şey sıradışı karakteri için öngörülmüş yazgısıdır. Bu karakter, doğal olmanın ötesinde doğum, statü, kişisel tarih tarafından, başka deyişle yazgı tarafından kendine haslığa ve onun için öngörülen trajediye hazırlanmıştır.

İnsan yazgısının bu daha bir geniş tasarlanmış sunumunun nedenlerinden – ya da en azından önkoşullarından – birini demin belirttik, dedik ki: Elizabeth dönemi tiyatrosu, Antikçağ'dakinden daha zengin bir insan dünyası sunar. Tüm ülkeler ve zamanlar, ayrıca düş gücünün tüm kombinasyonları tema olarak bu tiyatronun emrine amadedir. Ulusal tarih, Roma tarihi, tarih öncesi efsanevi zaman, öyküler ve masallar, malzeme kaynağıdır. Mekânlar İngiltere, İskoçya, Fransa, Danimarka, İtalya, İspanya, Akdeniz'deki adalar, Şark, Eski Yunanistan, Eski Roma, Eski Mısır'dır. Sırf – örneğin Venedik ya da Verona gibi – yabancı diyarların, 1600'lerin İngiliz seyircisine sunduğu atmosferin cazibesi bile Antik tiyatronun, hemen hiç denemeyecekse de hemen hemen hiç bilmediği bir ögeydi. Shylock gibi bir figür, salt varlığıyla bile Antik tiyatronun alanı dışında kalan sorunlar yaratır. Şuna da dikkat çekmeli bu arada: XVI. Yüzyıl, yerleşmiş, üst düzey bir perspektivist-tarihsel bilince sahiptir. Antik tiyatronun bu bilinci geliştirme zemini bulunmuyordu pek, temalarının alanı dardı, ayrıca Antikçağ izleyici kitlesi kendi kültür-yaşam alanı dışındaki kültür-yaşam alanlarını eşit seviyede ve dikkate alınacak bir sanat malzemesi olarak görmüyordu. Ortaçağ'daysa yabancı kültür-yaşam alanlarına dair reel bilgiler dahi yitip gitti. Bunlardan geçmişe ait olan ikisi, Antikçağ ve Yahudi-Hıristiyan geleneği, Ortaçağ kültürleri kapsamında büyük öneme sahip olmalarına ve ikisi de – özellikle Yahudi-Hıristiyan geleneği – edebiyatta ve sanatta sıklıkla kendilerine yer bulmalarına rağmen perspektivist-tarihsel bilinç o derece eksikti ki uzak geçmişte kalmış çağların olayları ile insanları, dönemin yaşam tarzına ve koşullarına taşındı. Caesar, Aeneas, Pilatus şövalye oldular; Arimathia'lı Yusuf kentli, Âdem XII. ya da XIII. yüzyılın Fransası, İngilteresi ya da Almanyası'nda rastlanabilecek bir çiftçi oldu çıktı.

Hümanizmin parlamasıyla birlikte Antik efsane ve tarihteki,

yanı sıra Kutsal Kitap'taki olayların sadece kronolojik seyir açısından değil, yaşam koşullarının büsbütün farklılığı açısından da yaşanılan devirden ayrıldığı gerçeği duyumsanır oldu. Hümanizm, Antik yaşam ve ifade tarzlarının yenilenmesini esas alan rotasıyla en başta tarihsel bakışın, tarihin bilinen hiçbir çağında rastlanmayan boyutta derine uzanmasını sağladı. Hümanizme göre, Antikçağ tarihin derinliklerindedir, karşısında da tüm zıtlığıyla Ortaçağ karanlığı vardır. Bu perspektifin kazanılması açısından ayrıntılarda hangi görüş ve yorum hatalarına düşüldüğünün önemi yoktur. Dante'nin yaşadığı devirden itibaren bu türden perspektivist tarihsel bakışın izi görülür, XVI. Yüzyıl'da bu bakış yetkinleşip yaygınlaşır. Sonradan göreceğimiz gibi, Antik idealin mutlaklaştırılması ve arada kalan diğer şeylerin hiçbirinin dikkate alınmaması eğilimi, her ne kadar tarihsel perspektif bilincini unutturmaya çalışmışsa da bu çaba Antik kültürün doğal otarşik yaşamının ya da XII. ve XIII. yüzyılların tarihsel naifliğinin yeniden kazanılmasını sağlayacak boyutlara ulaşamadı. XVI. Yüzyıl'da buna bir de, kültürel ve coğrafi ufku, böylelikle de olası insani yaşam tarzlarına ilişkin fikirleri aniden sarsarak genişleten büyük keşiflerin etkileri eklendi. Çoğunda ulus olma duygusu baş gösteren Avrupa halkları, farklı karakteristik özelliklerinin bilincine varmaya başladı; nihayet, Kilise'nin bölünmesinin de farklı insan topluluklarının ayrışmasında bir rolü oldu. Yunanlar ya da Romalılarla barbarlar, Hıristiyanlarla Paganlar arasındaki nispeten yalın karşıtlıkların yerini toplumların çok daha zengin yelpazedeki tablosu aldı. Bir anda olup bitmedi bunlar, uzun bir önhazırlığı var. Lakin XVI. Yüzyıl'da gelişme, gerek perspektivist bakışın genişliği gerek bu bakışı kazanan insan sayısı açısından ani sıçrayışlarla ve devasa boyutlardadır. İnsan yaşamının gerçekliği değişir, daha geniş, daha zengin olanaklara kavuşup sınırsız hale gelir; devamında temsilin teması olduğu ölçüde benzer şekilde değişimini sürdürür. Tasvir edilen her bir ortam artık tek seçenek – ya da sınırları katı biçimde belirlenmiş tek bir seçeneğin parçası – olmaktan çıkmıştır; sıklıkla bir ortamdan diğerine geçilir; bunun böyle olmadığı yerlerdeyse sınırsız bir dünyayı kapsayan, daha özgür bir bilincin temsile zemin oluşturduğu gözlemlenir. Boccaccio, en

çok da Rabelais bölümünde buna dikkat çekmiştik; Montaigne münasebetiyle de yapabilirdik bunu. Elizabeth dönemi tragedyasında, özellikle Shakespeare'de perspektivist bilinç gayet doğal bir yöntem haline gelmiştir; her ne kadar sarih ya da homojen ifade edilmese de. Shakespeare ve kuşağının ozanlarının, kimi zaman, yabancı kültür ve ülkelere ilişkin hatalı düşünceleri vardır; bazen de çağdaş olay ve göndermeleri yabancı bir temaya kasıtlı olarak karıştırırlar; *Hamlet*'teki, Londra tiyatrosuna ilişkin yorum gibi örneğin. Shakespeare, sıklıkla, gerçek zamanlarla ve mekânlarla arasında sadece gevşek bağlar bulunan bir masal ülkesini oyunun sahnesi olarak sunar. Bunlar da yine perspektivist bakışın varyantlarıdır. Kendisinde mevcut, insan yaşamının koşullarının geniş yelpazesine dair bilince seyircilerin de sahip olduğunu varsayar.

Perspektivist yaklaşım, belli bir tema dahilinde başka şekilde de gösterir kendini. Shakespeare ve çağdaşlarının çoğu, pek az kişiyi ilgilendiren tek bir yazgının dönüşümünü Antikçağ ozanlarının yaptığı gibi – bu arada XVI. ve XVII. yüzyıldaki taklitçileri kimi yerde onları da geçmiştir – tek bir üslup çizgisine hapsederek vakanın genel bağlamından radikal biçimde koparmaya gönülsüzdürler. Antik tiyatronun dinsel, mitolojik ve teknik koşullarıyla açıklanabilecek bu izole etme yöntemi, Rönesans'ta ortaya çıkan büyüleyici ve çoksesli dünya algısıyla çelişir. Shakespeare tiyatrosu, çoğu gökten düşen ve sonuçları az sayıda kişi arasında hükme bağlanan – bu arada çevre, vakanın seyri açısından mutlaka gerekli az sayıda insanla sınırlı tutulur – izole talihsizlikler sunmaz. İç dünyalardaki – verili koşullardan ve geniş yelpazede biçimlenmiş karakterlerin işbirliğinden türeyen – karmaşaları yansıtır aksine. Karmaşaya çevredekiler, manzara, hatta ölülerin ruhları ve başka doğaüstü varlıklar da katılır. Katılımcıların rollerinin vakanın ilerlemesine katkısı ise çoğu kez ya hiç yoktur ya da pek azdır; bu roller farklı düzeyde üsluplarda ahenkli bir birliktelik ya da karşıtlıktan ibarettir. Yan öyküler ve yan roller sürüyledir, vakanın ekonomisi açısından gereksizdirler ya da epey azaltılabilirler; *Lear*'daki Gloucester epizodu, *Antonius ve Kleopatra*'da, Pompeius ve Menas arasındaki sahne (2, 7), *Hamlet*'teki birçok

sahne ve figür gibi örneğin. Başka örnekler de herkesçe bilinir. Elbette bu tür olaylar dizisi ya da karakterler, dramların ekonomisi açısından büsbütün yararsız değildir; *Hamlet*'teki yan rol Osric bile Hamlet'in mizacını ve o andaki ruhsal durumunu esaslı biçimde yansıtmasına yol açsın diye tasarlanmıştır. Lakin olayın akışı için Osric tiplemesi gerekli değil. Shakespeare'in oyunlarının ekonomisinde müsrif bir bonkörlük vardır; yaşamdaki farklı birçok olguyu şekillendirmekten aldığı hazzın göstergesidir; bu hazsa evrensel bütünlüğüyle dünya tasavvurundan esinlenir; öyle ki insan yazgısının tellerine her dokunuş, ortaklık ya da karşıtlık içeren bir dolu sese çağrıdır. Regan'ın, babası yaşlı kralı ortasında bıraktığı fırtına tesadüf değildir, vakayı iyice alevlendirmek için seferber edilen mucizevi güçlerin icraatıdır. Soytarının konuşmaları, sonra da Biçare Tom'un söz alışı, andığımız dünya orkestrasından seslerdir; öte yandan salt akılcı olay örgüsü içindeki rolleri önemsizdir. Bu sırada ise üslup düzeylerinin skalasında – yüce olan – baskın ses perdesi kapsamında maskaralığa ve amiyaneliğe dek uzanan zenginlik ortaya çıkar.

Tam anlamıyla Elizabeth döneminin özgünlüğünü yansıtan ve Shakespearelik bir üslup tablosudur bu. Ama kökleri popüler gelenektedir, İsa'nın evrensel dram niteliğindeki öyküsüne uzanır aslen. Ara basamaklar da vardır gerçi, ayrıca İsevi kökeni olmayan türlü folklorik motifler de girmiştir işin içine. Ama insanın mahlûksallığı düşüncesinin, yan öykülerin ve yan rollerin çok olduğu gevşek kurgunun ve seçkinle amiyanenin karılmasının kaynağı, nihayetinde Ortaçağ İsevi tiyatrosu olabilir ancak. O tiyatro geleneğinde tüm bu saydıklarımız hem zorunlu hem meselenin özüyle bağlantılıydı. Hatta doğal unsurların önemli bir yazgıya dahil olmasının en tanınmış esin kaynağı, İsa'nın ölümü sırasındaki depremdir (Matta. 27, 51 vd.); Ortaçağ boyunca da hayli etkiliydi (bkz. *Roland'ın Şarkısı* 1423 vd. ya da *Vita Nova* [*Yeni Hayat*] 23) bu kaynak. Lakin Elizabeth dönemi tiyatrosunda bütünün çatısı kaybolmuştur artık; İsa'nın dramının temel dram olma özelliği kalmamış, dahası tüm insan yazgılarının döküldüğü hazne olmaktan çıkmıştır. Dramatize edilmiş geçmişin odağına belli bir insan edimi yerleştirilir, bütünlüğü sağlayan bu edimdir

ve bağımsız, insana değgin trajedinin önü açıktır bundan böyle. Eski büyük nizam, İlk Günah, İlahi Kurban, Yargı Günü geri çekilir, insani dram, düzenini kendi içinde bulur. Burada 'düğüm', 'kriz' ve 'trajik çözüm' ögeleriyle Antikçağ modeli girer devreye. Seyrin perdelere bölünmesi de oradan devralınmıştır. Öyle olmakla birlikte trajikliğin özgürlüğü, aslen insana ait alan, Antik sınırları tanımaz olur. Ortaçağ Hıristiyanlığı'nın büyük krizlerde gerçekleşen çözülüşü, dinamik bir kendi yönünü tayin etme ihtiyacını açığa çıkardı. Yaşamın gizli güçlerini keşfetme arzusudur bu; mucizevi ile bilimsel, tabii ile ahlaki-insani yanlar arasında bağ kurulur bu arada; devasa bir ahenk kaplar Dünya'yı âdeta. Dahası, Hıristiyanlık insani sorunları (iyi ve kötü, suç ve yazgı), Antikçağ'a oranla daha heyecanlı, antitetik, hatta daha paradoksal bir yaklaşımla dile getirmiştir. İlk günahtan kurtuluş dramı şeklindeki çözüm nüfuzunu yitirmeye başladıktan sonra da, sorunun daha bir heyecan verici versiyonu, buna bağlı olarak da insan doğasına ilişkin tasavvurlar uzun zaman geçerliğini korudu. Shakespeare'in yapıtı, serbest kalmış, buna rağmen geçmişin tüm ahlaki zenginliğini barındıran etkenleri geliştirmiştir. Çok geçmeden bu gelişmeye set çeken karşıt akımlar da güçlenip karşı konulamaz hale gelmiştir. Protestanlık ve Karşı Reformasyon, toplumun ve düşünce dünyasının mutlakiyetçi organizasyonu, Antikçağ'ın akademik-pürist yaklaşımla taklidi, rasyonalizm ve ampirik bilimsellik bir olup, trajik tarzın kazandığı bu özgürlüğün Shakespeare'den sonra gelişmesini engellediler.

Dolayısıyla Shakespeare'in ahlaki ve düşünsel dünyası, Antikçağ'ınkinden daha hareketli, daha çetrefil ve kendi içinde – belirli her edim öncesinde hem de -daha dramatiktir. İnsanların üzerinde hareket ettiği, olayların gerçekleştiği zeminse daha oynaktır ve iç devinimlerle sarsılır gibidir. Arkaplanda durgun olmayan, çeşitli güçlerin hep yeniden ürettiği bir dünya vardır. Herhalde her okur ya da izleyici hisseder bunu, ama onun düşünce akışının dinamiğini daha yakından betimlemek üzere bir örnek vermek yararlı olur belki de. Antik tragedyada felsefe yapmak genelde dramatik olmaktan uzaktır; felsefe, vakaların soyutlanıp genelleştirilmesidir, bireylerden ve yazgılarından kopuktur.

Shakespeare'in oyunlarında, konuşmacının güncel durumundan hasıl olan ve güncellikle bağı koparmayan bir bireysellik işin içine girer. Ne gelişmelerle kazanılmış bir deneyimin sonucudur bu ne 'stikomit'te verilmiş etkili bir yanıttır; devreye girmek için uygun yer ve anı kollayan ya da kendini keşfederken şüpheye düşen, dramatik bir kendine bakıştır. Yunan tragedya yazarlarının en devrimcisi olan Euripides'in insanlar arasındaki sınıfsal farkları hedef alan polemiği; veciz söz halinde biçimlenmiş, kölelerin tek ayıbının adlarından kaynaklandığı, asil ruhlu bir kölenin en az özgür birey kadar değerli olduğu yönündeki dizede dile gelir. Shakespeare ise sınıfsal nizama yüklenmez, görüldüğü kadarıyla topluma ilişkin pek öyle devrimci görüşleri de yoktur. Karakterlerinden biri, duruma göre bu türden düşünceler dile getirecek olsa bu, düşünceye sürükleyicilik ve keskinlik kazandıran anlık, dramatik bir enerjiyle gerçekleşir: 'Bırakın köleler de sizin gibi yaşasınlar, benzer şeyleri yiyip, benzer meskenlerde otursunlar, onları çocuklarımızla baş göz edin! Köleler bizim mülkümüzdür diyorsunuz öyle mi? O halde sizlere cevabım şudur: Bu yarım kilo eti satın aldım, benimdir bu...' Parya Shylock'ın referansı doğal haklar değil, mevcut haksızlık düzenidir. Şu kekremsi ve trajik ironideki dinamik güncelliğe bakın!

Kendini sürekli yenileyen bir bütün olarak yaşamın yarattığı çok sayıdaki ahlaki olguyla bu yenilenme sürecine hiç durmadan bizzat aktif olarak katılan yine çok sayıdaki kişi, Antik tragedyada hiç rastlanmayan bir ifade zenginliği yaratır. Rasgele bir Shakespeare cildini açıyorum ve *Macbeth*'e rastlıyorum; 3. perde, 6. sahne; İskoçyalı soylu Lennox dostlarından birine son gelişmeler hakkında düşündüklerini aktarmaktadır:

> My former speeches have but hit your thoughts,
> Which can interpret further: only, I say,
> Things have been strangely borne. The gracious Duncan
> Was pitied of Macbeth: -marry, he was dead:-
> And the right-valiant Banquo walk'd too late;
> Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
> For Fleance fled. Men must not walk too late.

Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain
To kill their gracious father? damned fact!
How did it grieve Macbeth! did he not straight,
In pious rage, the two delinquents tear,
That were the slaves of drinks and thralls of sleep?
Was not that nobly done? Ay, and wisely too;
For 'twould have anger'd any heart alive,
To hear the men deny't. ...

Bu pasajda kullanılan konuşma formu – bir şeyler açıkça dile getirilmeden, düzenbazca ifade edilir ("çıtlatılır") – Antikçağ'da iyi bilinen bir yöntemdi. Quintilianus dokuzuncu kitapta 'controversiae figuratae'den bahsederken ele alır bu formu. Büyük hatiplerde de örnekleri görülür. Öte yandan belagatten böylesine uzak, özel sohbetin göbeğinde, buna rağmen tam anlamıyla kasvetli ve trajik atmosferde kalarak bir şeyler söylemek Antikçağ'ın büsbütün yabancısı olduğu bir sentezdir. Sayfaları çevirmeye devam ediyor ve biraz ileride, Macbeth'in son muharebesinden hemen önce, karısının ölüm haberini aldığında sarf ettiği sözleri buluyorum:

Seyton: The queen, my lord, is dead.
Macbeth: She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word...
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (Enter a Messenger)
Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...

Macbeth, o güne kadarki onca korkunç eylemi ve bunlar yüzünden çektiği acılarla kalbi nasır bağlamış, korku bilmez bir adamdır. Gözünü budaktan sakınmaz (I have supp'd full with horrors; Schlegel'in tercümesi: "Dehşet denen şeyle gece karşılıklı oturup yemek yemiş adamım"). Üstelik olanca gücüyle o son savunmaya odaklanmıştır. Tam o sırada, onu zamanında kötülüklere iten, ama şimdi resmen ondan önce hayata veda eden eşinin ölüm haberini alır. Bir anlığına iç karartıcı düşüncelere dalar. Gevşer birden; ne var ki ümitsizliğe, çaresizliğe, ağır kasvete sürükleyen bir gevşemedir bu. Lakin bu, insancıllığın ve bilgeliğin de verdiği bir ağırlıktır. Macbeth'in omuzlarına kendi çabasıyla edindiği tecrübenin, alınyazısının yarattığı bilgeliğin yükü binmiştir. Ölümü idrak edecek kadar olgunlaşmıştır. Olgunluğun son aşamasına, son ve tek yoldaşının onu terk ettiği böyle bir anda erişir. Burada korkunçluktan ve trajediden, başka bir yerde ise grotesklikten ve gülünçlükten yükselen saflığıyla insandır; esasen olması gerektiği gibi, belki de bir zamanlar mutlu anlarda kendini ortaya koyduğu gibi. Polonius avanak, bunak, çatlaktır; gel gör ki yolculuğa çıkan oğlunu son öğütlerle ve hayır duasıyla uğurlarken (1, 3) görmüş geçirmiş, asil bir insan tavrı sergiler.

Burada dikkat çekici olan salt fenomenlerin çokluğu ve hep yeni nüanslarla yansıtılan, üstünlükle alçaklığın, yücelikle sıradanlığın, trajiklikle komikliğin çok güçlü insani sentezi değil, aynı zamanda o, net sözlerle ifadesi zor, buna rağmen yapıtların her yanına sinmiş, aralıksız kendini dokuyan, yenileyen, tüm unsurlarıyla bütünlük oluşturan bir yaşam zeminidir; hepsi bu zeminden fışkırır, herhangi bir olayı ya da üslup çizgisini izole etmek olanaksızlaşır. Dante'nin, olan biten her şeyin öbür dünyada, Göklerin nihai krallığında vuku bulduğu, karakterlerin ancak orada noksansız gerçekliklerine ulaştıkları, ortak, sınırları net biçimde belirlenmiş figüralliğinden eser kalmamıştır artık. Trajik kişilikler, daha burada, bu dünyadayken, omuzlarında yazgının yüküyle piştiklerinde kemale ererler – Hamlet, Macbeth ve Lear gibi. Buna rağmen hiçbiri kendisine reva görülen yazgıya hapsolmamıştır; aksine hepsi, adı sanı bilinmeyen, sırrına erişilmez 'evrensel ozan'ın yazmış olduğu ve yazmaya devam ettiği oyunda rol

alırlar. Bu oyunun asıl anlamını ve gerçekliğini ne biz biliriz ne onlar. *Fırtına*'dan (4, 1) bazı dizeler aktarmak istiyorum:

> ...these our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air;
> And, like the baseless fabric of this vision,
> The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind; we are such stuff
> As dreams are made of, and our little life
> Is rounded with a sleep.

Bununla aynı zamanda Shakespeare külliyatının, dünyevi gerçeklikle, bu gerçekliğin en sıradan biçimlerini, bin türlü kırılmış ve karılmış haliyle içerdiğini, öte yandan gerçekliği yalnızca dünyevi bağlamlarda betimlemenin çok ötesinde bir amacı bulunduğunu da belirtmiş olduk. Shakespeare, gerçekliği sarmalar, aynı zamanda aşar da ama. Ruhların ve cadıların işin içine girmesi, sık görülen gerçekdışı konuşma stili bile – bu stilde Seneca'nın, Petrarca çizgisinin ve diğer moda akımların etkileri kendine özgü bir somutlukla ama istikrar içermeyen gerçekçi bir tarzda birleşir – bunun göstergesidir. Özellikle de en önemli oyunlarda, sıklıkla, düzensiz ve kopuk bir gerçekçilik sergileyen, çoğu kez masalsılığa ya da fantastik oyunbazlığa yahut doğaüstülüğe ve 'şeytani'liğe meyleden olayların içyapısında daha bir hatırı sayılır biçimde tezahür eder bu.

Yukarıdakinden başka bir açıdan baktığımızda da, Shakespeare trajedisinin büsbütün gerçekçi olduğunu söyleyemeyiz. Bölümün başında söz etmiştik, sıradan, alışılmış gerçekliği ciddiye almaz, orada trajik bir yan görmez. Yalnızca soyluları, saraylıları, kralları, devlet adamlarını, mareşalleri, Antikçağ kahramanlarını tragedyaya layık görür. Halk, askerler ya da orta ve alt tabakadan başka kişilikler, Shakespeare'in repertuvarındaki komediye has sayısız

nüans eşliğinde boy gösterirler; üslup daima alt düzeydedir. Bu sınıfsal stiller ayrımı onda, Ortaçağ sanat ve edebiyatına, özellikle de İsevi yapıtlara oranla daha tavizsiz-istikrarlıdır. Bu ayrım, hiç kuşku yok, Antikçağ'ın 'trajedi' kavramının yansımasıdır. Gerçi daha önce de değindiğimiz gibi, Shakespeare'de yüksek zümrenin trajik figürleri sıklıkla stil ihlali sergiler, bedenselliğin, mahlûksallığın, groteskliğin, çatışıklığın alanına dalarlar. Tersi ise hemen hiç görülmez. Shylock figürü belki de tek istisnadır; ayrıca onda da en sonda trajik motiflerin terk edildiğini görürüz. Shakespeare'deki "dünya ruhu" asla halk ruhu değildir; bu özelliği onu, 'Sturm und Drang' periyodundaki ve Romantik dönemdeki hayranlarından ve taklitçilerinden ayırır. Eserlerinde duyumsadığımız, temel güç ve etkenleri dinamik biçimde kullanma anlayışının – sözünü ettiğimiz kesimlerin bağ kurduğu – halk ruhunun derinlikleriyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bu açıdan bakıldığında Shakespeare'de avamın yer aldığı sahneleri, Goethe'nin eserlerindekilerle karşılaştırmak öğreticidir. Montague ve Capulet ailelerinin hizmetkârlarının bir araya geldiği, *Romeo ve Juliet*'in ilk sahnesi, *Berlichingenli Götz*'ün ilk perdesindeki, köylü önderleriyle Bambergli süvarilerin karşılaşma sahnesine çok benzer. Goethe figürleri ne kadar da ciddi ve insancıldır! Vakalara katılımda bilinçlidirler. Belki örneğimize itiraz edilip, denebilir ki *Götz*'de halkı etkileyen başka sorunlarla da baş edilir. Ama Roma oyunlarındaki, *Julius Caesar*'daki, *Coriolanus*'taki avam sahneleri *Egmont*'takilerle karşılaştırılacak olsa bu türden bir itiraz ileri sürülemez. Halkla duygudaşlık Shakespeare'e uzaktır; dahası Aydınlanma'nın, burjuva ahlakının ve duygu dünyasının işlenişinin habercisi niteliğinde düşüncelere de hiç rastlanmaz onda. Yazarın neredeyse kimliğini belli etmediği yapıtlarında – daima derinden duyumsayan, duygu zengini, kentsoylu meskeninde oturmuş, özgürlük ve ihtişamın heyecanını taşıyan kişiliklerin yer aldığı – Alman uyanış dönemi edebiyatı eserlerindeki yapıdan farklı bir hava eser. Klärchen, Gretchen gibi figürlere ya da *Luise Millerin* gibi trajedilere Shakespeare'in dünyasında asla yer olmadığını gözden kaçırmamak gerekir. Bir burjuva ailesinin kızının bakireliğinin dert edildiği türden trajik bir çekişme, Elizabeth dönemi edebiyatında hiç olmayacak bir şeydir.

Bu bağlamda, Goethe'nin *Wilhelm Usta'nın Çıraklık Yılları*'ndaki ünlü Hamlet yorumunu hatırlamakta fayda var (4. Kitap, 3. ve 13. Bölüm). Derinliği olan estetik bir yorumdur bu. Yalnızca Romantiklerin değil, Almanya ve İngiltere'de, sonraki dönemlerden çoğu okurun hayranlığını da kazanmıştır haklı olarak. Goethe, Hamlet'in trajedisini, gençliğinde hem görünürde hem ahlaken güvencedeki yaşamının beklenmedik biçimde çöküntüye uğramasından ve – çok sevip saydığı anne-babası arasındaki bağın, o korkunç durum nedeniyle kopmasından önce kendisine bir şey ifade eden – töresel nizama olan inancının yerle bir olmasından hareketle açıklar. Goethe'nin zihin açan yorumu, kendi yaşadığı dönemin – Goethe döneminin diyelim – üslubunun tablosunu çiziyor aynı zamanda. Hamlet, Goethe'nin gözünde yumuşak huylu, hassas, idealist yaklaşımıyla mükemmelin peşinde koşan, alçakgönüllü, güçlü kişiliğe sahip olmayan bir gençtir. Goethe'nin meseleyi özetleyen sözleriyle "kendisinden büyük bir edim beklenen kişinin ruhu, edimin üstesinden gelecek kapasitede değildir" ya da birkaç satır sonraki ifadesiyle "hoş, saf, kibar, ziyadesiyle iyi ahlaklı bir varlık, kahramanlarda olması gereken tutkudan yoksunluğu yüzünden, taşıyamadığı ama sırtından da atamadığı yükün altında ezilir..." Goethe, Hamlet'in doğuştan var olan ve oyun süresince artan karakter gücünü, tüm çevresini titretip ürküten kara mizahını, cana kıyarken sergilediği kurnazlığı ve atılganlığı, Ophelia'ya yönelik hoyratlığını, annesine karşı gelişindeki cevvalliği, yoluna çıkan saray mensuplarını bertaraf ederken sergilediği soğukkanlılığı, tüm söz ve düşüncelerindeki esnek pervasızlığı hissetmedi mi acaba? Her ne kadar her şeyi belirleyecek eylemini ikide bir ertelese de eserin en güçlü figürüdür Hamlet. Saygı, çekingenlik, çoğu halde de korku yaratan demonik bir aurayla sarmalanmıştır. Bilinçli bir devinimin ortaya çıktığı hallerde hamleleri seri, cesur, hatta bazen art niyetlidir; hedefi tuttururken tam bir dizginsizlik sergiler. Gel gör ki onu öç almanın eşiğine getiren olaylar, kararlılığını felce uğratır. Bunu karakter zaafıyla, "kahramanlarda olması gereken tutkunun" eksikliğiyle açıklamak mümkün mü peki? Tam tersi, güçlü, neredeyse şeytani, doğaüstü bir zenginlikle donanmış bir mizaçta kuşkunun ve hayattan bıkmış-

lık duygusunun güç kazanması, karakterinin tüm ağırlığının tam da bahsettiğimiz yana kayması değil midir söz konusu olan? Tam da tutku nedeniyle değil midir güçlü bir kişiliğin, ruhunun dalgalanmalarına kapılması? Bu dalgalanmaların ezici üstünlüğünün, yaşama ve inisiyatif gösterme yükümlülüğünü, usandıran bir eziyete dönüştürmesi? Bu söylediğimiz, Goethe'nin Hamlet yorumunu farklı bir yorumla karşılama girişimi olarak anlaşılmamalı. Amacımız, Shakespeare'i kendi anlayışlarına adapte etmeye uğraşan Goethe'nin ve Goethe dönemi çizgisinin yönünü saptamak. Bu arada yeni araştırmalar Shakespeare karakterlerinin psikolojik açıdan böylesine türdeş yorumlarına hayli kuşkuyla bakar oldu. Gereğinden fazla kuşkuyla bana kalırsa.

Shakespeare tragedyasının içerdiği üslup düzeyi çeşitliliği fiili gerçekçiliği aşar. Dahası bu çeşitlilik, 1800'lerin başındaki hayranlarının sergilediğinden daha özgür, daha sert, daha koşulsuzdur ve harikulade denecek kadar tarafsızdır. Öte yandan yukarıda da anlatmaya çalıştığımız gibi, Hıristiyanlığın egemenliğindeki Ortaçağ'ın yarattığı olanaklara zincirlidir. Platon'un, *Şölen*'in sonunda dile getirdiği önsezi – Sokrates gün ağarırken yorgunluktan adım atacak halleri kalmamış, akşamdan kalma Agathon ve Aristophanes'e bir ozanın hem komedyanın hem tragedyanın ehli olması gerektiğini, gerçek bir tragedya yazarının aynı zamanda komedya ozanı da olduğunu açıklar – ilk olarak bu İsevi üslup sentezi sayesinde gerçekleşmiştir. Platon'un altıncı hissinin ya da talebinin ilk olarak İsevi-Ortaçağ anlayışının insana dair tasavvurunun güzergâhında olgunlaşması ve bu güzergâhın aşılması sonrasında gerçeklik haline gelmesi, birçoklarınca – Goethe tarafından da yine – en azından kaba hatlarıyla ayırt edilmiş ve dile getirilmiştir. Goethe'nin buna dair bir pasajını aktarmak istiyorum, ifadeler aynı zamanda üsluba da ayna tutuyor çünkü; keskin bir kavrayışın ve burada kentsoylu, Ortaçağ'a antipatiyle bakan hümanizm olarak boy gösteren 'belli ölçüde budanmış eleştirel bakışın' kombinasyonu olan bu alıntı, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı anlatısının çevirisine yazdığı dipnotlarda, "Zevk"e dair – genelde de dikkate değer bulunan – bölümün sonlarında yer alıyor. 1805'te yazılmış ve şöyle:

"Yunanlarda ve bazı Romalılarda farklı edebi türlerin son derece estetik bir yaklaşımla ayıklandığı ve süzüldüğü kolaylıkla görülür. Biz Kuzeylileri böyle bir ölçütün referansı göstermekse zordur. Bizim övünç kaynağımız başka atalar; odaklandığımız idoller de başka. Yüzyılların cehaletini geride bırakan romantik dönüşüm sayesinde, sıradışıyla yavan bir araya gelmeseydi, bir *Hamlet*'i, bir *Kral Lear*'ı, *Devoción de la Cruz*'u, *Namuslu Prens*'i rüyamızda görürdük.

Antikçağ'ın güçlü yanlarına muhtemelen hiçbir zaman erişemeyeceğimiz için barbarlığın avantajlarının irtifasında cesaretle tutunmak ödevimizdir..."

Goethe'nin, Shakespeare'inkilerden hemen sonra övgüyle sıraladığı iki oyun Calderon'a ait. Böylece yolumuz İspanya'nın 'Siglo de oro' edebiyatına çıkıyor. Söz konusu dönemin edebiyatında yaşam gerçekliğinin işlenişi, tüm farklı koşullara ve atmosfere rağmen Elizabeth dönemi edebiyatının yaklaşımıyla yakın akrabadır. Bu, gerek sıradan gerçekliğin temsilini içermekle birlikte amaç olarak görmeme ve daha ötesine geçme doğrultusundaki genel meram gerek üslup düzeylerinin sentezi açısından öyledir. Gerçekliği sürekli şiirselleştirme ve idealize etme çabası Shakespeare'dekinden daha fazla hissedilir. Sınıfsal üslup ayrımı noktasında dahi belli benzerlikler göze çarpar, lakin bunlar yüzeyseldir. İspanyol ulusal gururu, sadece aristokrat kökenlileri değil, her İspanyol'u bir seçkin üslup figürü olarak görme eğilimindedir. Çünkü İspanyol edebiyatında çok önemli, aslında ana motif diyebileceğimiz kadın namusu – köylüler arasında bile – trajik sorunlara vesile olur. Böylece Lope de Vega'nın *Fuente Ovejuna*sı ya da Calderon de la Barca'nın *El Alcalde de Zalamea*sı gibi trajik yapıdaki halk dramları ortaya çıkar. İspanyol gerçekçiliğinde halk zevkine uygunluk, halkın yaşamının tema edilişi, aynı dönemin İngiliz gerçekçi edebiyatına oranla daha barizdir. İspanyol edebiyatı her koşulda dönemin gündelik yaşamını daha fazla yansıtır. Mutlakiyet rejimleri, Fransa başta olmak üzere, Avrupa'nın çoğu ülkesinde halkı susturmuşken – öyle ki iki Yüzyıl boyunca sesi pek çıkmaz olmuştu – İspanya'daki mutlakiyetin, ulusal geleneğin özgün unsurlarıyla bağı öylesine güçlüydü ki o ortamda toplumdaki edebi ifade renkliliği ve canlılığı alıp başını gitti.

Bununla birlikte, İspanyol edebiyatının büyük yüzyılı, modern gerçekliğin edebi fethi tarihinde arka sıralarda gelir; Shakespeare'in – hatta Dante, Rabelais ya da Montaigne'in – yanında cüz'i öneme sahiptir. Modern gerçekçiliğin gelişmesine – ilerideki sayfalarda göreceğimiz gibi – zemin oluşturan Romantik dönem üzerinde etkisi güçlüdür gerçi ama bu dönem boyunca gerçeklik doğrultusunda bir rotadan ziyade fantastikliği, serüvenciliği ve teatralliği özendirmiştir. Ortaçağ İspanyol edebiyatı hayli orijinal ve somut bir eksende gerçekçiydi; ama bizzat 'Siglo de oro'nun gerçekçiliği bir serüven gibidir ve neredeyse egzotik bir izlenim uyandırır. Alt katmanlardaki yaşam alanlarının tasvirinde bile fazlasıyla renkli, şiirsel ve hayalperesttir; sıradan gerçekliği, toplumsal ilişkilerin törensel formlarıyla, seçilmiş ve incelikli deyişlerle, şövalye ideallerinin büyük pathosuyla, Barok-Karşı Reformasyon sofuluğunun tüm iç ve dış cazibesiyle aydınlatır; Dünya'yı sihirli bir tiyatroya dönüştürür. Bu sihirli tiyatroda ise – modern gerçekçilikle ilişkisi açısından bu da çok önemli bir noktadır – maceraperestliğin ve mucizeviliğin yanında aynı zamanda sabit bir nizam hüküm sürer. Yaşamdaki her şey bir rüyadır gerçi, lakin hiç de öyle acilen çözülmesi gereken bir bilmece değildir. Tutkular ve çatışmalar vardır ama sorunlar yoktur. Tanrı, kral, onur ve aşk, sınıflar, sınıfsal tavır; hepsi sarsılmaz ve mutlaktır; ne trajik ne komik figürler yanıtı zor sorular getirir aklımıza. O parlak devirden bildiğim İspanyol yazarları arasında, karakterleri sorun yaratabilecek bir tek Cervantes var kesinlikle. Don Quijote'nin şaşkın, kolay yorumlanabilen ve sonuçta iyileşebilir kaçıklığı ile belirleyici önemde, çok anlamlı ve iflah olmaz nitelikteki, 'hayatın Hamlet'i çıldırtmışlığı'nı karşılaştırmak bile aradaki farkı kavramamıza yeter. Bir dolu terslik de vuku bulsa, yaşamın çerçevesi sabit ve güvence altında olduğu için, tüm renkli ve canlı curcunaya rağmen, İspanyolca yapıtlarda yaşamın derinliklerinde bir devinim, hatta varolmanın esaslıca araştırılmasına ve fiilen yeniden şekillendirilmesine yönelik bir irade hissedilmez hiç. Bu yapıtlarda insanların edimleri, ahlaki duruşu – niteliğinin hiç önemi yoktur, ister trajik olsun ister komik ister trajikomik fark etmez – göze sokarak kanıtlama amacı taşır genellikle. Bir etki yaratmasalar, bir şeyleri ilerletme-

seler, bir şeylere devinim kazandırmasalar da olur. Her halükârda dünyanın düzeni hiç yerinden oynamaz; kendini kanıtlama ya da kaybetme bu düzenin sınırları içinde mümkündür sadece. Ahlaki tavrın ve ereğin yanında, başarının hiç önemli olmadığını *Don Quijote*'nin birinci cildinin 19. Bölüm'ünde parodiyle anlatır bize Cervantes. Yaralı bachillerato Alonso Lopez, Don Quijote'ye cenaze alayına saldırmakla insanları nasıl mağdur ettiğini açıkladığında, şövalye ne mahcubiyet duyar ne şaşkınlık yaşar; cenaze alayını şeytani bir görüntü sanmıştır. O halde saldırmak vazifesidir, yükümlülüğünü yerine getirdiği için hoşnuttur, bununla övünür hatta. Şunu da belirtelim: Sorunlarla dolu 'çağdaş gerçekliğin araştırılması meselesi'ne Don Quijote kadar özendiren bir figür olmamıştır neredeyse. Geride kalmış bir çağın ve işlevini yitirmiş bir sınıfın idealleriyle çağdaş gerçeklik arasındaki çatışma, bu gerçekliğin çetrefil ve eleştirel tasvirine çıkarır yolu haliyle; üstelik kaçık Don Quijote, ahlaki tavizsizliği ve zekâsıyla, akıllı rakiplerinden genelde üstündür. Ama Cervantes yapıtını bu yönde işlememiştir. İspanya gerçekliğinin tasviri, sayısız serüven ve sahneye bölünürken lime lime olur. Temellerine dokunulmayan gerçeklik yerinden milim oynamaz.

XIV

EFSUNLU DULCINEA[1]

– Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

– Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad.

– Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo Don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote, y tú Sancho Panza: a lo menos a mí tales me parecen.

– Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recebir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

– Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talente al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnífica presencia. Yo soy Sancho su escudero, y él es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón, ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los

[1] Bu bölüm ilk olarak 1949'da, Almanca ilk baskıdan üç yıl sonra, İspanyolca çeviriye eklenmiştir.

labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo a aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgradiada y mohína, dijo:

– Apártense nora en tal del camino, y dejenmos pasar, que vamos de priesa.

A lo que respondió Sancho:

– Oh princesa y señora universal del Toboso, ¿cómo vuestro magnífico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos dijo:

– Mas yo, que te estrego, burra de mi suegro: mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullos como ellos: vayan su camino, y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

– Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, oh extremo valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformando tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora.

– Toma que mi agüelo, -respondió la aldeana, amiguita soy yo de oír resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradecérselo hemos.

Apartóse Sancho y dejóla ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su hacanea con un aguijón que en un palo traía, dió a correr por el prado adelante; y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la seño-

ra Dulcinea en tierra: lo cual visto por Don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina. Acomodada, pues el albarda, y queriendo Don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciéndose algún tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo más ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho:

– ¡ Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la jineta al más diestro cordobés o mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra, y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento !

Y así era la verdad, porque en viéndose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas Don Quijote con las vista, y cuando vió que no parecían, volviéndose a Sancho le dijo:

– Sancho, ¿qué te parece, cuán mal quisto soy de encantadores?...

LUDWIG TIECK ÇEVİRİSİ

Eşeklere binmiş üç köylü kadından başka bir şey görmüyorum Sancho, dedi Don Quijote.

Tanrı beni şeytandan uzak tutsun! karşılığını verdi Sancho. Üç tane, yeni yağmış kar gibi beyaz arap atını ya da her neyse artık, eşek yerine koymanız olacak iş mi? Hey Allahım, bunlar eşekse ben de bu sakalımı yolarım.

Sana şunu söyleyeyim Sancho kardeş, ben Don Quijoteysem, sen de Sanchoysan, bunlar da erkek ya da dişi eşek. En azından benim gözümde öyleler.

Susunuz bence efendim, dedi Sancho, bunları söyleyeceğinize gözlerinizi ovuşturun da gelin düşlerinizin hanımefendisini selamlayın, çok yaklaştı çünkü. Böyle söyleyip köylü kızlarını karşılamak amacıyla uzaklaştı. Eşeğinden indi, kızlardan birinin eşeğinin yularını tutup diz çöktü ve dedi ki: Güzellikler kraliçesi,

prensesi, düşesi. Asaletinizi ve büyüklüğünüzü esirgemeyin, emrinize ve memnuniyetinize amade, haşmetli huzurunuzda olabilme heyecanıyla küçük dilini yutmuş, nefesini tutmuş, mermer kesilmiş, meftununuz şu şövalyeyi kabul buyrunuz. Bendeniz Sancho Panza, silahtarı olurum. Kendisi ise La Mancha'lı bitkin şövalye Don Quijote'dir, namıdiğer *Mahzun Şövalye*.

Bu sırada Don Quijote de bir çırpıda Sancho'nun yanı başına diz çökmüş, faltaşı gibi açılmış gözlerle ve afallamış bir halde Sancho'nun kraliçe ve hanımefendi diye hitap ettiği kıza bakıyordu. Karşısında sadece bir köylü kızı, üstelik de hiçbir albenisi olmayan, ablak suratlı, yassı burunlu bir köylü kızı gördüğünden şaşkınlıkla kalakalmış, ağzını açmaya cesaret edemiyordu. Kızlar da bir o kadar şaşkındılar; önlerinde iki tuhaf adam diz çökmüş, arkadaşlarına yol vermiyordu. Sessizliği, yolu kesilen bozdu, öfkeli ve huysuz bir tavırla "Çekilin yolumuzdan! Haydi toz olun bakalım! Kaybedecek vaktimiz yok, bırakın da yolumuza devam edelim." dedi.

Bunun üzerine Sancho şu yanıtı verdi: Ey Toboso'lu dünyaca ünlü prenses, yüce huzurunuzda gezgin şövalyeliğin direğini dayanağını diz çökmüş görünce, asil yüreğiniz hiç mi insafa gelmez?

Bu sözleri duyan diğer köylü kızlarından biri: Bir bu eksikti, bana bak, fena yaparım ha! Beyler gelmiş burada köylü kızlarıyla dalga geçiyor, biz bilmiyoruz sanki birini işletmeyi. Siz yolunuza, biz yolumuza, sizin için en hayırlısı bu.

Kalk Sancho, dedi Don Quijote, görüyorum ki bana ettiği eziyete doymamış kader, bu bedende barınan yılgın ruhuma biraz heves katacak bütün yolları tutmuş. Ey sen gönüllerdeki mükemmelliğin sembolü, kemale ermişliğin doruğu, sana tapan bu incitilmiş yüreğin tek ilacı! O bednam büyücü peşimi bırakmasa da, bulutları ve sisi gözlerime indirip senin eşsiz güzelliğini ve çehreni kimse için değil de sırf bu gözler için tahrif edip gariban bir köylü kızına dönüştürse de senin gözünde iğrenç hale gelmem için benim bedenimin yerine de bir hayalet geçirmedi herhalde; yumuşak sevgi dolu bakışların düşsün üstüme. Tahrif edilmiş güzelliğine takdim ettiğim önünde diz çökmüş bu itaati, etrafında pervane olan ruhumun takındığı tevazu addet!

Aman ne kadar dert ettim, diye yanıt verdi köylü kızı, bu ka-

dar abuk subuk şeyler dinlemeye de bir meraklıyım ki! Çekin arabanızı, hadi yaylanın, selametle, hadi!

Sancho geçmesine izin verdi, bu işten alnının akıyla sıyrıldığı için epey rahatlamıştı. Dulcinea rolündeki köylü kızı, kendisine yol verilir verilmez rahvan atını sivri uçlu sopasıyla mahmuzlayıp, çayırda ilerlemeye başladı. Lakin eşek, sivri sopayı her zamankinden fazla hissedip dizginsiz hamlelerle koşmaya başlayınca, Dulcinea Hanımefendi kendini birden yerde buldu. Bunu gören Don Quijote onu kaldırmaya koştu; Sancho ise fırlayıp 'tay'ın karnına doğru kaymış semeri düzelterek yerine oturttu. Semer hallolunca Don Quijote, efsunlu yavuklusunu eşeğe bindirmek için kucağına almak istedi. Küçük hanım yerden kalkarak onu bu zahmetten kurtardı. Sonra biraz geri çıktı ve koşar adım gelip, iki elini eşeğin terkisine dayayarak bir şahini aratmayacak hafiflikle tüm gövdesiyle semere süzüldü, sonra da bir erkek gibi, ayrılmış bacaklarla oturakaldı üstünde. Sancho seslendi: Allah canımı alsın, efendimiz, hanımımız bir kuş kadar hafifmiş. At üstünde akrobaside değme Cordobalılara ya da Meksikalılara taş çıkartır! Tek hamleyle semere yerleşti; şimdi de mahmuzu olmadığı halde rahvanı yılkı atı gibi koşturuyor. Nedimelerin de ondan aşağı kalır yanı yok, rüzgâr gibi hepsi. Sahiden de öyleydi. Dulcinea'yı eşek sırtında görünce diğer ikisi son hızla peşinden gitti, arkalarına bile bakmadan yarım mil uzaklaştılar.

Don Quijote bakakaldı arkalarından. Gözden kaybolduklarında ise Sancho'ya döndü ve dedi ki: Ne dersin Sancho? Sence de büyücüler bana garez bağlamamış mı!

Okuduğunuz metin, Cervantes'in *Don Quijote*'sinin ikinci cildinin onuncu bölümünden alınmıştır. Şövalye, Sancho Panza'yı El Toboso yöresine Dulcinea'yı bulmaya ve ziyaretini haber vermeye yollamıştır. Daha önce de bir hayli yalana bulaşmış olan Sancho, hayal ürünü hanımefendiyi nasıl bulacağını kara kara düşünürken efendisini kandırmaya karar verir. Bulunduğu yerde epey bir süre bekler, Don Quijote'yi görevini yerine getirdiğine inandırmaktır amacı. Karşıdan gelen, eşeklere binmiş üç köylü kızını görünce, bir koşu efendisinin yanına gidip, Dulcinea'nın iki hanımefendi eşliğinde kendisini karşılamaya gelmekte olduğunu haber verir.

Güzel haberden ve sevinçten başı dönen şövalyeyi yanında sürükler, köylü kızların önüne çıkarlar. Sancho, fosforlu bir anlatımla kızlardan birinin güzelliğini ve koşumunun ihtişamını betimler. Oysa Don Quijote bu kez salt gerçekliği, yani eşeklere binmiş üç köylü kızını görmektedir – alıntıladığımız sahne yaşanır böylece. Don Quijote'nin yanılsamasıyla, bu yanılsamanın tersi alelade gerçekliğin çarpışmasını anlatan onca epizot içinde bu pasaj özel bir yere sahip. En başta, tema bizzat Dulcinea, şövalyenin kalbinin ideal ve eşsiz efendisi olduğu için; illüzyonunun ve hayal kırıklığının doruk noktasıdır bu paragraflar; her ne kadar bir kere daha çıkış yolu bulup illüzyonunu kurtarmışsa da (Dulcinea efsunludur) katlanılır gibi değildir bu çözüm; öyle ki o andan itibaren tek düşündüğü, büyüyü bozup sevgilisini kurtarmaktır. Bunu hiçbir zaman başaramayacağını kavrayışı ya da sezişi, kitabın son bölümlerinde, doğrudan, hastalığının, illüzyondan sıyrılmasının ve ölümünün önhazırlığıdır. Dolayısıyla sahnenin ayırt edici özelliği, rollerin ilk kez değişmiş olmasıdır; o ana dek karşısına çıkan gündelik yaşam fenomenlerini şövalye romanlarına yaraşır bir yaklaşımla kavrayıp dönüştüren Don Quijote'dir; Sancho genelde çaresizce, sıklıkla itirazlarla efendisinin absürd girişimlerini engellemeye çalışır. Bu kez tam tersidir. Sancho bir roman sahnesi doğaçlarken, Don Quijote'nin yanılsamasıyla olayları farklı bir görünüme büründürme yeteneği, köylülerin çıplak sıradanlığının görüntüsü karşısında sekteye uğramıştır. Tüm bunlar çok büyük anlam taşır gibi görünür; bizim burada (kasıtlı olarak) tasvir ettiğimiz gibi hazin, tatsız, neredeyse trajiktir.

Şu da var ki Cervantes'in metnini öylesine okuduğumuzda bir fars buluyoruz karşımızda; muazzam komik bir fars hem de. Sayısız resimli roman illustratörü sahneyi resmetmiştir: Don Quijote, Sancho'nun yanında diz çökmüş, şaşkın yüz ifadesiyle, faltaşı gibi açılmış gözlerini önünde cereyan eden bu hilkat garibesi temsile dikmiştir. Ama konuşmalardaki üslup zıtlığı ve grotesk hareketlenmeden (Dulcinea'nın düşüş ve kalkışından) sonradır olan bitenin tümüyle lezzet kazanması. Diyalogdaki üslup zıtlığı yavaşça gelişir yine de, çünkü köylü kızları başta epey şaşkındırlar. Dulcinea'nın, yoldan çekilmelerini talep eden ilk sözleri ölçülü-

dür henüz. Hazırcevaplığının incileri daha sonra dökülür ortaya. Şövalye stilinin temsilciliğini ilk önce Sancho üstlenir; rolünü nasıl maharetle oynadığını görmek sürpriz olur ve pek eğlencelidir. Eşeğinden atlar, kadınların ayaklarına kapanır ve hayatında şövalye romanlarındaki jargondan başka bir şey duymamış gibi konuşur. Hitap, sözdizimi, metaforlar, sıfat ve lakaplar, efendisinin tavrını betimleyişi, merhamet dileyişi; hepsinin altından kalkışı dört dörtlüktür, oysa okuma yazması yoktur, bildiklerini idolü Don Quijote'ye borçludur. Efendisi de ona öykünüp yanında diz çöktüğüne göre başarısız olduğu söylenemez.

Burada feci bir kriz de çıkabilirdi doğrusu. Dulcinea sahiden de la señora de sus pensamientos'tur, güzellik timsalidir, hayatın anlamıdır. Don Quijote'yi kışkırtıp beklentiye sevk etmek, sonra da böylesine hayal kırıklığına uğratmak ateşle oynamak resmen. Yaratacağı şok daha ciddi bir cinnete yol açabilirdi; ya da belki şokun etkisiyle iyileşip, bir anlığına sabit fikrinden de sıyrılabilirdi kimbilir. İki olasılık da gerçekleşmez. Don Quijote şoku atlatır. Çıkış yolunu bizzat sabit fikrin içinde bulur; bu onu hem çaresizlikten hem iyileşmekten korur: Dulcinea efsunludur. Harici koşulların illüzyonla uzlaşmaz karşıtlığa her evrilişinde bu tür bir çare hazırdır. Saplantısı, asil ve alt edilemez kahraman duruşunda – kudretli ve şöhretini kıskanan bir büyücü musallat olmuştur kendisine – diretme olanağı sağlar Don Quijote'ye. Dulcinea meselesinde, bu müthiş vakada böyle çirkin ve alçakça bir büyü düşüncesine tahammül zordur kuşkusuz. Bereket, illüzyonun alanına giren yöntemlerle, yani sarsılmaz bağlılık, fedakârca kendini adamışlık, tereddütsüz cesaret gibi şövalye faziletlerinin yardımıyla bu durumla başa çıkmak mümkündür. Ayrıca nihayetinde erdemin galip geleceği, mutlu sonun güvence altında olduğu bellidir. Gerek trajedinin gerek sağalmanın önüne geçilmiştir. Don Quijote kısa süren bir şaşkınlıktan sonra konuşmaya başlar böylece. Sözleri önce Sancho'ya yöneliktir; bu sözler şövalyenin kendine geldiğini, durumu yanılsamasına göre yorumladığını gösterir. Bu yorum onda iyice yerleşmiş ve şekillenmiştir. Burnunun dibindeki bir köylü kızının, şövalye geleneğinin seçkin tarzıyla şiddetli bir kontrast oluşturan, okkalı ve edepsiz konuşması

bile Don Quijote'nin tavrını altüst etmeye yetmez. Sancho'nun hilesi işe yaramıştır. Don Quijote'nin ikinci tümcesi Dulcinea'ya hitabendir.

Harika bir tümcedir. Sancho'nun, efendisinden kaptığı şövalye romanlarının stilini nasıl ustaca ve eğlenceli biçimde kullandığından demin söz etmiştik. Burada da nasıl hünerli bir ustanın öğrencisi olduğunu görüyoruz. Tümce bir dua gibi, ikrar da içeren bir yakarmayla (invocatio) başlar; üç aşamalıdır (*extremo del valor ..., termino ..., unico remedio ...*), adamakıllı düşünülmüş, süzülerek şekillendirilmiştir, önce tartışılmaz bir mükemmellik, ardından bu tür mükemmelliğe üstelik de bir insanda rastlanması gerçeği, derken konuşanın, özel bir yere konması gereken kişisel bağlılığı vurgulanır. Üç parçalı yapıyı bir arada tutan, başlangıç sözleri *'y tu'*dur. Son buluşuysa üçüncü, iyice geniş bir yay çizen kısımdaki, ritmik açıdan geleneksel ama yine de nefis biçimde uyum gösteren *corazón que te adora*'yladır. En sonda yer alan ana tema, burada içerikte, sözlerde ve ritimde ima edilmiştir bile. Böylece bu türden 'invocatio'nun ardından zorunlu olarak beklenen 'supplicatio'ya geçiş sağlanır; istek kipindeki, epey geciken ana tümce (*no dejes de mirarme ...*) bu *'supplicatio'* için saklı tutulmuştur. Önce katmerli, aşamalı, 'invocatio' ve 'supplicatio'ya dramatik bir kontrast oluşturan koşullu yan tümce *ya que ..., y ..., si ya tambien ...;* gelir. Anlamı: "her ne kadar." Ritim açısından doruk noktası ilk kısmın ortasındadır (*ya que*), güçlü biçimde vurgulanmış *y para solo ellos* sözlerindedir. Alıkoyulan, 'supplicatio'lu ana tümce, koşullu yan tümcenin o enfes dramatik melodik akışı son bulduktan sonra sahneye çıkar. Yine ana tümce de önce frenler kendini, ana motif belirginleşene dek parafrazlar ve laf kalabalığı yığar araya. Tüm o uzun tümceyle varılmak istenen yer bu ana motiftir, Don Quijote'nin halihazırdaki tavrını, dahası tüm yaşamını simgelemeye dönük şu sözlerdir: *La humildad con que mi alma te adora.* Bu, ilk ciltte 25. Bölüm'de, Don Quijote Dulcinea'ya yazdığı mektubu kendisine okurken Sancho'nun pek bir hayran olduğu tarzdır: ... y como que le dice vuestra merced ahi todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma *El Caballero de la Triste Figura.* Fakat buradaki konuşma katbekat güzeldir, üstelik

onca döktürmeye karşın mektup kadar kılı kırk yarmaktan uzaktır. Saraylı – aynı zamanda Antikçağ temelli – retoriğin, ritim ve tasvir zenginı, tane tane, bir melodi kıvamındaki usta işi atraksiyonlarını çok sever Cervantes. Bu işin ehlidir de. Yine bu açıdan da, büyük epik-retorik geleneğe salt eleştirel ve yıkıcı yaklaşmaz – düzyazıyı da disiplin gerektiren bir sanat türü olarak gören – bu geleneği devam ettirir ve tamamlar. Büyük duygular, tutkular ya da sıradışı olaylar söz konusu olduğunda tüm maharetiyle öne çıkan bu üst düzey üslup, uzun süreli geleneğin sonucunda yoğun trajiklikten bir parça letafete, yumuşaklığa ve cüz'i olarak otoironiye adım atmışsa da ciddi temaları da elden bırakmamıştır. İlk cildin 36. Bölüm'ündeki, Dorotea'nın, sadakatsiz sevgilisine – figürler, tasvirler ve ritmik tümce finalleriyle dolu – hitabını okuduğumuzda, sözünü ettiğimiz üst düzey üslubun, 'ciddi' olanın ve trajedinin alanında da henüz canlı olduğunu duyumsuyoruz.

Burada, Dulcinea'nın huzurundaysa, kontrast etki yaratmak için vardır sadece. Köylü kızının aşağılayıcı, kaba yanıtıyla bir anlam kazanır ancak. Bulunduğumuz yer alt düzey üslubun alanıdır ve Don Quijote'nin üst düzey retoriği, stil ihlalinin komikliğini iyice çarpıcı kılma amacına hizmet eder sırf. Cervantes bununla da yetinmez, konuşmalardaki stil ihlaline, olayın seyri dahilinde, aşırı bir başka stil ihlali ekler, Dulcinea'yı eşekten düşürür, sonra da grotesk bir beceriyle yeniden bindirir, o arada Don Quijote hâlâ şövalye adabıyla davranmaya çabalamaktadır. Bütünüyle illüzyonuna gömülmüş olması, Dulcinea'nın repliğinin de, eşekten düşme sahnesinin de zihnini bulandırmaması parodiyi zirveye çıkarır. Sancho'nun kabına sığmayan şakraklığı (Vive Roque ...) bile, ki aslında bir tür küstahlıktır, kâr etmez. Uzaklaşan köylü kızlarını ufka dek izler, gözden kaybolduklarında dönüp Sancho'ya söylediği sözlerse üzüntü ya da çaresizlikten çok, uğursuz büyücülerin karanlık marifetlerine hedef olmanın verdiği bir tür hazzın yarattığı tatminkârlığın ifadesidir. Bu da ona kendini biricik ve sıradışı hissetme olanağı sunar. Hem de maceracı şövalye geleneğine yaraşır enfes bir tarzda. Yo naci para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna. Dahası dile getirmeden edemediği kara büyünün

Dulcinea'nın kokusuna dek uzandığı – ağız kokusu pek iç açıcı değildir çünkü – yolundaki gözlemi de, Sancho'nun onun güzelliğinin ayrıntılarına dair grotesk betimlemesi de Don Quijote'nin illüzyonunu sarsamaz. Bu arada hilesinin dört dörtlük başarısıyla yüreklenen Sancho istim üzerindedir; efendisinin kaçıklığıyla kafa bulup eğlenir.

İncelememizde, gündelik yaşamın insani-toplumsal yönleri, hatta trajik kargaşalarıyla ciddiyetle aktarıldığı tasvirler arıyoruz. Hiç kuşku yok, incelediğimiz sahne gerçekçidir. İlgili tüm karakterler güncel bir gerçeklikte, olanca canlılıklarıyla, sıradan yaşamlarıyla sunulurlar. Sadece köylü kızlar değil, Sancho, hatta Don Quijote bile dönemin İspanyası'ndaki atmosferin kişilikleri konumundadırlar. Sancho'nun arsız bir oyun oynaması ve Don Quijote'nin kendi yanılsamasına tutsaklığı, sıradan yaşamın içinde var olmaktan kurtarmaz onları. Sancho, 'Mancha'lı bir köylüdür, Don Quijote de bir Amadis ya da Roland değildir, aklını oynatmış önemsiz bir köy asilzadesidir. En iyi ihtimalle, deliliğin "hidalgo"yu başka, hayali bir yaşam ortamına sürüklediği gibi bir şey söylenebilir. Ama buna rağmen ele aldığımız sahnedeki ve benzer süreçlerdeki gündelik yaşam karakteri korunur, çünkü sıradan yaşamın kişileri ile vakaları, deliliğin karşı kutbunda yer alırlar sürekli ve bu kontrast sayesinde çok daha keskin bir profille karşımıza çıkarlar.

Çok daha zor olan, sahnenin, aslen romanın, trajiklik ve komiklik arası skaladaki üslup düzeyini belirlemek. Sunulduğu şekliyle üç köylü kızı ile olan epizot sadece komiklikten ibaret. Don Quijote'yi gerçek bir Dulcinea'yla buluşturmak, romanın birinci cildini yazarken gelmiştir Cervantes'in aklına kuşkusuz. Bu buluşmayı Sancho'nun çevirdiği dümenin üzerine inşa etmek ve rolleri değiştirerek sunmak dahiyane bir buluş. Öyle mükemmel düzenlenmiştir ki, tüm koşul ve ilişkilerin karmaşık absürdlüğüne rağmen maskaralık, doğal bir şeymiş ve zorunluymuş gibi çıkar okurun karşısına. Maskaralık olduğu su götürmez yine de. Yukarıda göstermeye çalıştık; olayın kahramanları içinde sorunlu ve trajik bir kişiliğe evrilme olasılığı bulunan tek figür Don Quijote'dir ama bu dönüşüm kesinlikle engellenir. Ondaki anlık

ve kendiliğinden işleyen – Dulcinea'nın efsunlu olduğuna dair yoruma – kaçış, trajikliği devre dışı bırakır. Kandırılır; hem de bu kez Sancho tarafından. Diz çöker ve bir-iki çirkin köylü kadın karşısında duygusal, ulvi üslupla hararetli bir konuşma yapar; daha sonra da yüce talihsizliğiyle övünür.

Ama duygusu hakiki ve derindir Don Quijote'nin. Dulcinea sahiden de düşüncelerinin efendisidir; insanoğlunun en yüce ödevi olarak gördüğü misyonla sahiden de doludur. Gerçekten sadık, yürekli ve her tür fedakârlığa hazırdır. Böylesine koşulsuz bir duygu ve kararlılık, kaçıkça bir illüzyona da dayansa ister istemez hayranlık uyandırır. Don Quijote neredeyse tüm okurlarının hayranlığını kazanmıştır. Onun, mükemmel bir kişiliği çağrıştırmadığı çok az edebiyat meraklısı vardır – absürd, maceraperest, grotesk, yine de kararlı, gözüpek ve ideal bir kişilik gözüyle bakılır ona. Özellikle Romantik dönemden sonra yaygın hale geldiği söylenebilecek bu düşünce, Cervantes'in bu tür bir izlenim yaratmayı amaçlamadığı yönündeki filolojik eleştirilere de direnmiştir.

Zorluk, Don Quijote'nin sabit fikrinde, asaletin, pirüpaklığın ve kurtarıcı figürünün dizginsiz saçmalıkla bir aradalığında yatar. İdeal ve arzulanan uğruna trajik bir mücadele; ilk aşamada sadece, kahramanın meselelerin fiili statüsüne rasyonel müdahalesi, bu statüyü sarsıp zorlaması, böylece, rasyonel ideal olana karşı keza rasyonel bir direnç oluşması şeklinde sunulabilir; bu direnişin çıkış noktası hantallık da olabilir, dar kafalı kötülük ve kıskançlık da; yahut daha ziyade tutucu bir görüşten de kaynaklanabilir. İdeale yönelik arzu, verili gerçeklikle en azından yolların kesişebileceği şekilde ahenk içinde olmalı; arzu ve gerçeklik iç içe geçmeli, böylelikle gerçek bir çatışma oluşmalıdır. Don Quijote'ninki bu türden bir idealizm değildir. Dünya'nın gerçek koşullarını kavramaya dayanmıyor çünkü. Böyle bir kavrayışa sahip olmakla birlikte, şövalye, sabit fikrin idealizminin pençesindeyken bu kavrayıştan eser kalmaz. O andan itibaren ne yapıp etse saçmalıktır sadece; edimleri mevcut ortamla öylesine uyumsuzdur ki yarattığı sonuçlar gülünç bir karmaşadan ibarettir. Girişimleri başarısızlığa mahkûmdur, dahası gerçeklikte dayanağı yoktur; boşluğu döver.

Aynı düşünceyi başka türlü işlemek, böylelikle başka çıkarım-

ları da görünür kılmak mümkün. İdeali uğruna ve daha iyi bir dünya için yollara düşen asil, gözüpek kaçık teması öyle kurgulanabilirdi ki yaşamın halihazırdaki sorunları ve ihtilafları teşhir edilebilir, ufukta çözüm olasılıkları seçilebilirdi. Kaçığın, pirüpaklığı, içtenliği herhangi bir somut hedef ve etki olmadan da öyle tasarlanabilirdi ki gittiği her yerde spontane, planlamadan meselenin can alıcı noktasını yakalar, akabinde gündemdeki ya da latent ihtilaflar su yüzüne çıkardı. Dostoyevski'nin budalalarını hatırlayın bir. Bu arada olaylar öyle cereyan ederdi ki kaçık sorumluluğa ve suça kendi inisiyatifiyle bulaşır, bu sayede de trajik bir karakter olup çıkardı. Cervantes'in romanında bu doğrultuda bir şey hak getire.

Dulcinea'yla karşılaşması Don Quijote'nin somut gerçeklikle ilişkisi açısından uygun örnek değil dolayısıyla. Her zamanki gibi ideali arzulamasının somut gerçeklikle mücadelesinden öte, vücuda gelmiş idealin hayata geçirilmesi ve yüceltilmesi söz konusudur burada. Buna rağmen bu karşılaşma, kaçık şövalyenin değindiğimiz, yaşamın fenomenleriyle olan ilişkisi açısından semboliktir. Dulcinea motifinde ne tür geleneksel düşüncelerin olduğunu ve bunların Sancho ile Don Quijote'nin grotesk patetik sözlerinde nasıl yankı bulduğunu anımsarsak: La Señora de sus pensamientos, extremo del valor che puede desearse, termino de la humana gentileza vb. Platoncu güzellik timsali nitelemesi, saraylı aşkı, 'Dolce stile nuovo'nun 'donna gentile'si, Beatrice, la glariosa donna della mia mente, hepsi vardır bu sözlerde. Tüm bu cephane, bir-iki çirkin, sıradan köylü hatun için harcanır. Havanda su dövülür. Don Quijote'yi ne nezaketle karşılamak ne reddetmek mümkündür. Komik, anlamsız bir kafa karışıklığından başka bir şey yoktur. Bu sahnede ciddi bir unsur ya da gizli kalmış bir derin anlam görebilmek, zor kullanıp aşırı yoruma kaçmakla mümkün ancak.

Üç hatun, şaşkındırlar, ilk fırsatta tabanları yağlarlar. Don Quijote'nin davranış tarzının sık yol açtığı bir sonuçtur bu. Çoğu kez tartışma ve kavga çıkar; saçmalıklarıyla huzurunu kaçırdığı insanların tepesi atar. Gülünecek bir şeyler çıksın diye insanlar onun saplantısına göz kırparlar genelde. Daha serüveninin ba-

şında, hancı ve paçozların davranışı bu minvaldedir. Aynı şeyi, konakladığı ikinci handaki grupla, rahip, berber, Dorotea ve Don Fernando'yla, hatta Maritornes'le de yaşar. Bu arada bazıları şövalyeyle kafa bulmayı, onu serüven hevesinden vazgeçirip evine dönmeye ikna etmek için vesile olarak görürler, ama fiiliyatta şakanın dozunu kaçırıp, amaçlarının ötesine geçerler. İkinci ciltte 'Licentia docendi' Sanson Carrasco, şövalyeyi iyileştirme planını, onun saplantısını da işin içine katan muziplik üzerine kurar; daha sonra Barcelona Dükü'nün konuğu olduğu sırada Don Quijote'nin divaneliğinin boş zaman eğlencesi olarak kullanılması da planlıdır; öyle ki gerçek bir serüvene hemen hiç fırsat kalmaz, sadece kurmacadan, başka deyişle oyunu kurgulayanların eğlenmek için şövalyenin divaneliğini göz önünde tutarak hazırladıkları senaryodan ibarettir olup bitenler. Tüm bu reaksiyon bolluğunda, hem birinci hem ikinci ciltte büsbütün eksik olan bir şey vardır: Trajik güçlükler ve ciddi sonuçlar. Döneme eleştirel bir bakış ve satir unsurları dahi cılızdır. İşin katışıksız edebiyat eleştirisi tarafını bir yana bırakırsak, neredeyse o yönde hiçbir şeye rastlanmaz. Kısa notlarla ya da az sayıda (dükün sarayındaki rahip gibi) tipin karikatürize edilmesiyle sınırlıdır. Bütün bunlar meselenin esasına inmez asla, dahası ılımlı yaklaşımlardır. Her şey bir yana, dönemin toplumunun temel sorunlarını gözler önüne serecek niteliği taşımaz Quijote'nin serüvenleri. Yapıp ettiklerinin gün ışığına çıkardığı hiçbir şey yoktur. İspanya'daki yaşamın renkli taraflarıyla sergilenmesine vesiledirler salt. Don Quijote'nin gerçeklikle muhtelif çarpışmalarında, gerçekliğin meşruluğunu sorgulayan bir durum oluşmaz asla. Gerçeklik, her zaman haklıdır onun karşısında. Eğlenceli bir karmaşanın ardından aldırmazlıkla ve dokunulmazlığıyla akışını sürdürür. Tartışmalı diyebileceğimiz tek bir sahne var. Birinci cildin 22. Bölüm'ündeki, kürek mahkûmlarının kurtarılması sahnesi. Orada Don Quijote kurulu düzene müdahale eder. Bazı eleştirmenler, üstün ahlak yolunda böyle davrandığı kanısındadırlar. Böyle düşünmeleri doğal, çünkü Don Quijote'nin ağzından çıkan "Allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdu-

gos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello" tümcesinin yürürlükteki her hukuk kuralından daha üst mertebede olduğu söz götürmez. Lakin bu tür bir "üstün ahlak", tutarlı ve metodik olmalı ki ciddiye alınabilsin. Oysa Don Quijote'nin kurulu düzeni hedef almak gibi bir niyetinin olmadığını biliyoruz; anarşist değildir, Göklerin Krallığı'nın peygamberi de değildir; aksine saplantısı işin içine girmediğinde verili duruma eklenmekten geri durmadığı, açıkçası salt sabit fikir çerçevesinde gezgin şövalyeye özel bir konum peşinde olduğu hep göz önündedir. "Allá se lo haya vd." şeklindeki güzel sözlerin temelinde onun asıl doğasına ait sevecen bilgelik yatar gerçi (buna yeniden döneceğiz), ama doğrusu bu örnekteki ifadeler, bir doğaçlamadan ibaret. Onu esirleri kurtarmaya sevk eden şey saplantısıdır. Karşısına çıkan her şeyi bir şövalye serüveninin parçası olarak görmeye iten de bu saplantıdır; ona "zor durumdakilere yardım eli uzatılması", "zor kullanılarak kaçırılmışların kurtarılması" motiflerini sunar; o da gereğini yapar. Burada esasa dair bir şey, örneğin doğal-lsevi olanla pozitif hukuk arasında bir çatışma görmeye çalışmak kanımca yersiz. Bu türden bir çatışma için Dostoyevski'nin 'Büyük Engizisyoncu'su gibi, pozitif hukukun ilkesini Don Quijote'ye karşı savunmaya yetkili ve istekli bir hasmın var olması gerekir ne de olsa. Esir sevkiyatını yürüten vekil, bu iş için uygun olmadığı gibi çatışmaya istekli de değil. Belki de özel yaşamında "Başkasını yargılamayın ki yargılanmayasınız" şeklindeki akıl yürütmeye büsbütün açık biridir. Üstelik kimseyi yargılamışlığı da yoktur, pozitif hukuku temsil etmez. Talimat almıştır, edimini buna dayandırır haklı olarak.

İşler sonunda hep tatlıya bağlanır. Don Quijote'nin yol açtığı ya da uğradığı zarar, komik bir kaos olarak görülüp serinkanlı bir mizahla değerlendirilir. Bir bacağı sıkışmış halde katırının altında yerde yatan, fena hırpalanmış bachillerato Alonso Lopez bile kelime oyunları yapıp dalga geçerek avutur kendini. İlk cildin 19. Bölüm'ünde yer alan bu sahne, saplantısının, Don Quijote'yi, karıştırdığı haltlardan ötürü kendini sorumlu hissetmekten alıkoyduğunu da gösterir aynı zamanda. Öyle ki vicdanı, tüm trajik çatışmalarda, ciddi her tür aksilikte devre dışı kalır. Gezgin şövalyeliğin kurallarına göre davranmışsa haklıdır. 'Bachillerato'ya

yardıma koşar koşmasına, iyi yürekli, yardımsever bir insandır, lakin kendini suçlu hissetmek aklının ucundan dahi geçmez. 30. Bölüm'ün başında papaz, onu sınamak için, esirlerin kurtarılmasının vahim sonuçlarından söz ettiğinde de hiç suçluluk duygusuna kapılmaz keza. Hiddetlenir, zor durumdakilere yardım etme yükümlülüğü olan bir gezgin şövalye, onların bu durumu hak edip etmediklerini sorgulamaz der; onun açısından mesele kapanır böylece. Daha serbest ve zarif, keyifli bir hareketliliğin hâkim olduğu ikinci ciltte bu tür kargaşalara rastlanmaz artık.

Özetle Cervantes'in kitabında karmaşık meselelere ve trajikliğe fazla yer yoktur. Halbuki yapıt, Avrupa'da karmaşık meselelerin ve trajikliğin şekillendiği bir devrin şaheserlerindendir. Don Quijote'nin çatlaklığı buna dair hiçbir şey koymaz ortaya. Kitap tümüyle, sağlam temellere oturtulmuş bir gerçekliğe yamanmış çatlaklığın gülünç haller aldığı bir oyundan ibarettir.

Buna rağmen: Don Quijote gülünçlükle sınırlı bir karakter değildir. Komik yaşlı ya da böbürlenen asker yahut Dünya'dan bihaber-hayata yabancı doktor figürlerine benzemez. Alıntıladığımız sahnede, Sancho tarafından enayi yerine konur. Peki Sancho hep mi hiçe sayar onu, sürekli mi işletir? Kesinlikle hayır, çıkar yol bulamadığında kandırır yalnızca. Divaneliğinin kısmen, hatta bazen tamamen farkında olmasına rağmen şövalyeyi sever ve sayar; ondan öğrenir; uzaklaşmak istemez hiç. Don Quijote'nin refakatinde bilgisi görgüsü artar. Tüm çılgınlığına rağmen Don Quijote doğal asaletini ve dominantlığını korur, acınacak hallere düşmesine yol açan başarısızlıklar etkilemez onu. Yukarıda saydığımız tiplerin yaygın tarzı olan amiyaneliğe bulaşmaz. Hiçbir yönüyle benzemez onlara; Don Quijote – bir bütün olarak değerlendirildiğinde – komik efektler üreten bir robot değildir. Çılgınlığı hiç değişmezken de geliştirir kendini, üstelik daha müşfik olur, bilgeleşir. Peki, romantik ironi anlamında bilgece bir delilikten söz edilebilir mi? Bilgeliğine yolu açan deliliği midir? Aklı başındalıkla asla sahip olamayacağı kavrayışı kaçıklığı mı bahşeder ona? Shakespeare'deki ya da Charlie Chaplin'deki kaçıklarda olduğu gibi, onda da deliliğin zemininde mi yükselir bilgelik? Hayır, o kadar da değil. Çılgınlığı, başka deyişle gezgin şövalyelik saplantısı ak-

lını başından aldığında bilgelikten eser kalmaz, robot gibi hareket eder, demin saydığımız komik tiplere döner. Bilgeliği ve iyi kalpliliği çılgınlığından bağımsızdır. Onunki gibi bir çılgınlık yalnızca saf ve yüce gönüllü insanlarda belirebilir gerçi; ayrıca bilgeliğin, iyiliğin, dürüstlüğün, deliliğine canlılık katıp onu şenlendirdiği ve sevimli kıldığı da gerçek. Yine de kişiliğindeki bilgelik ve kaçıklık net sınırlarla ayrılmıştır – Shakespeare'dekinden, romantik divaneden ve Chaplin'den farklıdır. İlk ciltte (30. Bölüm'de) rahibin ağzından söze dökülür bu, daha sonra da defalarca ifade edildiğine rastlarız; yalnızca saplantısı işe karıştığında zırvalamaya başlar; bunun dışında aklı başında, normal biridir. Tüm mizacını oluşturacak, bu mizaçla özdeşleşecek türde bir çatlaklık değildir onunki. Günün birinde bir sabit fikir ele geçirmiştir onu; doğasının her kesitine dokunmamıştır ama; öyle ki çoğu durumda sağlıklı biri gibi davranır ve konuşur; dahası gün gelir, ölümünden hemen öncedir bu, kurtulur bu sabit fikirden. Çok fazla şövalye romanı okumanın etkisiyle absürd planını yaptığında ellisine merdiven dayamıştır. Tuhaf doğrusu. Münzevi okumalarla beslenmiş eksantrikliğin daha ziyade genç insanlarda baş göstereceğini düşünmek yanlış olmazdı (Julien Sorel, Madame Bovary); psikolojide bunun özel bir açıklaması var mıdır diye sormadan da edemiyor insan: Düzenli bir yaşam süren, birçok yönüyle gelişmiş, dengeli, fena sayılmayacak bir kavrayışa sahip, ellisinde bir insan nasıl olur da böyle absürd bir şeye kalkışır? Cervantes, romanın ilk tümcelerinde kahramanının toplumsal statüsüyle ilgili veriler aktarır. Okuduklarımızdan, statüsünün şövalyeyi bunalttığını, yeteneklerine uygun etkili bir uğraş için zemin sunmadığını çıkarabiliyoruz. Bir yandan sınıfsal aidiyetinin diğer yandan yoksulluğunun elini kolunu bağlamasıyla çaresiz kalakalmıştır âdeta. Dolayısıyla aldığı çılgın karar o katlanılmaz hale gelmiş koşullardan kaçış, açmazdan bir dirsek atarak kurtulma hamlesidir denebilir. Bu türden bir sosyolojik ve psikolojik açıklama edebiyatta da savunulmuştur. Ben de bu kitapta daha önceki bölümlerden birinde bu yaklaşımı dile getirdim; meşruluğu sözünü ettiğim kısmın bağlamıyla sınırlı olduğu için orada kalsın istiyorum. Ancak bu savunu, Cervantes'in sanatsal amacına dair tatmin edici bir yorum

olmaktan uzaktır. Çünkü yazarın, Don Quijote'nin sosyal statüsüne ve yaşam alışkanlıklarına dair birkaç tümceyle saplantısının psikolojik motivasyonu gibi bir şeyi yansıtmak istemiş olması ihtimali zayıftır. Bunun için daha açık konuşması ve ayrıntılara girmesi gerekirdi. Modern bir psikolog, Don Quijote'nin tuhaf çatlaklığına başka açıklamalar da getirebilirdi. Ama Cervantes'in böyle sorunları yoktur. Don Quijote'nin çılgınlığının kaynağı nedir sorusuna verdiği yanıt bellidir: Çok fazla şövalye romanı okumuş, kafası karışmıştır. Romanı tasarladığı sırada tasavvurunda yer eden komiklikten yola çıkarak Cervantes'in yapıtına baktığımızda, elli yaşında birinde böyle bir şeyin görülmesi, yalnızca estetik bakışla açıklanabilir: Hurda teçhizatıyla, pejmürde, uzun boylu, yaşını başını almış bir adam. Bu görüntüde, kaçıklığın yanı sıra çilecilik ve ideale yakın olan da dört dörtlük ifadesini bulmuştur. Bu aklı başında, eğitimli köy asilzadesinin – Ajax ya da Hamlet gibi bir travma sonrasında değil, çok fazla şövalye romanı okuduğu için – birden keçileri kaçırdığı yolundaki versiyona razı olmamız gerekiyor. Bana yazdığı bir mektupta Leo Spitzer'in söylediğine göre bu, nicel ölçüsüzlüğün hastalık nedeni olduğunu vurgulayan Humoral Patoloji ile uyumludur: ...del mucho leer se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio. Her halükârda eserde trajik bir yan yok. Don Quijote'nin divaneliğini analiz ederken, Shakespeare'e özgü ve romantik, bilgelik-kaçıklık kombinasyonunu da – biri olmadan diğeri düşünülemez – trajiklik ölçütünü de bir yana bırakmamız gerekiyor.

Don Quijote'nin bilgeliği, bir delinin bilgeliği değildir. Kafası çalışan ve dengeli bir insanın saggörüsü, alicenaplığı, terbiyesi ve ağırbaşlılığıdır onunki. Ne kurnazlık bilir ne tutarsızlık; kuşkuya, ikircikliğe, bu dünyada yurtsuzluğa yer yoktur onda; dengeli, ölçüp biçen, duyarlı, ironisinde bile cana yakın ve alçakgönüllüdür. Tutucudur da bu arada, en azından verili koşullara uyum sağlarken öyledir. İnsanlarla, özellikle de Sancho Panza'yla ilişkisinde hep fark edilir bu özellikleri – yeter ki saplantısı, kısa ya da uzun süreliğine istirahate çekilmiş olsun. Romanın başından itibaren – gerçi ikinci ciltte daha bir belirgindir – mülayim, aklı başında, dostane yapısı, doğuştan asaletiyle göze çarpan Alonso Quijano el

bueno karakteri, çatlak serüvenciyle yan yanadır. Karısı Teresa'nın salık vermesiyle – ikinci cildin yedinci bölümünde – düzenli maaş isteğini arz etme meramındaki Sancho'ya nasıl eğlenceli-şefkatli bir ironiyle yaklaştığını gösteren satırlar okunduğunda rahatlıkla görülür bu. İsteğe olumsuz yanıtını gezgin şövalye adabıyla gerekçelendirmeye başladıktan sonradır ki deliliği tutar. Benzer içerikte bir dolu pasaj vardır. Hepsinde aklı başında Don Quijote'yle kaçık Don Quijote'nin yan yanalığı, aklı başındalığın hiç de öyle diyalektik anlamda delilikten esinlenmediği, aksine normal sıradan denilebilecek bir özellik olduğu görülür.

Bu kadarı bile sıradışı bir kombinasyondur; eserdeki ifadelerde salt komik bir yapıda alışık olmadığımız katmanlar var. Soytarı soytarıdır; onun tek bir düzlemde, tam da komiklik ve zırvalık boyutunda sunulmasına alışmışızdır. Bu düzlem, en azından daha eskinin edebiyatında bayağı ve aptalı, kimi yerde de art ve kötü niyetliyi çağrıştırmaktaydı. Aynı zamanda bilge de olan – kaçıklıkla âdeta hiç bağdaşmayan, başka deyişle akla yakışır, ölçülü bir bilgeliktir Quijote'ninki – bir kaçığa ne denir? Sırf bu ölçülülüğün, saplantının absürd ölçüsüzlüğüyle bileşimi dahi salt komik olanla bağdaşmayan bir çeşitlilik arzeder. Dahası var. Bilgelik kaçıklığın kanatları üzerinde süzülür, dünyayı dolaşıp zenginleşir. Don Quijote aklını kaçırmasa evini terk etmezdi ne de olsa. Sancho da köyünde kalırdı o zaman ve kişiliğinin – keyifli bir şaşkınlıkla farkına vardığımız – gizli kalmış yönlerini açığa çıkaramazdı. Don Quijote'yle aralarındaki renkli şamata, yine yaşamın içinde el birliğiyle kotardıkları cümbüş mümkün olmazdı.

Bu eğlence – şimdiye dek söylediklerimizle bunu ortaya koyduk sanıyorum – asla trajedi halini almaz; ister kişisel ister toplumsal bazda olsun, insani sorunlar, sarsılıp üzüleceğimiz şekilde sunulmaz asla. Şenlikten hiç uzaklaşmayız. Üstelik her defasında o güne dek görülenlerin en katmerlisidir. Yeniden baştaki metne dönelim. Don Quijote'nin köylü hatunlara hitabı saray aşklarındaki seçkin üslupladır gerçekten; kendi içinde kesinlikle grotesk değildir. Günümüzün bazı okurlarına öyle gelebilir ama bu tümceler hiç de öyle gülünç değildir; o zamanki geleneğin çizgisinde – dönemin ruhuna uygun – üst düzey ifade harikalarıdır hepsi. Cer-

vantes şövalye romanslarını tefe koymaya niyetlenmişse de (bunu kotardığı söz götürmez bu arada) sarayh ifade biçimlerini hedef almamıştır. Bilakis şövalye romanslarının üsluba hâkim olmadıkları, ruhsuz, kuru bir tarzla yazıldıkları görüşündedir, eleştirisi bu yöndedir. Böylelikle de işte, şövalyelere özgü aşk anlayışına karşı yazılmış bir parodinin göbeğinde, saray aşkları türünün son döneminde yarattığı düzyazıların en güzellerinden biri ortaya çıkmıştır. Köylü kadınlar köylü hoyratlığıyla yanıt verirler; köylülerin bu tarzı komik eserlerde epeydir kullanılmaktadır (her ne kadar bu boyutta bir canlılıkla bu denli ölçülülüğün dengesinin kurulduğu daha önce hiç görülmemişse de). Kesinlikle yeni olansa, bu köylü tarzının, Don Quijote'ninki gibi bir konuşmanın hemen ardından gelmesidir. Kendi başına değerlendirildiğinde bu tarzın grotesk bir bağlama oturduğunu ayırt etmek çok güçtür. Bir köylü kızına, aşkına karşılık vermesi için yakaran şövalye motifi, – her durumda benzer sonuçlara yol açan bir motiftir bu – hayli eskidir; pastoral tarzda yaygın kullanılan, erken dönem Provençal edebiyatta yeğlenen bir temadır ve daha sonra Voltaire'de göreceğimiz gibi yerini uzun süre korumuştur. Lakin pastoral türde taraflar uyumludur, iyi anlaşırlar, idilin ve sıradanlığın arasında, yekpare bir üslup düzeyi çıkar ortaya. Cervantes'te ise Don Quijote'nin kaçıklığı nedeniyle iki farklı yaşam tarzının ve üslubun çarpışması söz konusudur; arada yakınlaşma mümkün değildir; her biri dışa kapalıdır, bir aradalığı sağlayan, cümbüşün keyifli yansızlığıdır; bu vakadaki cümbüşün ipleri, – o ana dek efendisinin hemen her dediğine inanan, saflığını kolay kolay terk edeceğe benzemeyen, hep halihazırdaki duruma göre davranan çolpa köylü – Sancho'nun, ustasının elindedir. Bu epizottaki açmazı Sancho'yu efendisini kandırmaya teşvik etmiştir. Rolünü benimserken, tıpkı daha sonra bir adanın valisini oynarken kendini kaptırmasındaki gibi, şevk ve esneklikle alır eline ipleri. Önce seçkin bir tarz sergiler, derken amiyane olana geçer, tabii köylü kızlar gibi değildir, üstünlüğü elden bırakmaz, duruma hâkimdir; çaresizliğine boyun eğip yarattığı bu durumun tadını baştan sona çıkarır.

Kendisine biçtiği rolle dönüşen ve efendisinin kaçıklığıyla eğlenen Sancho'nun burada yaptığını, kitaptaki diğer karakter-

ler sürekli yapar. Don Quijote'nin divaneliği sonu gelmez kılık değiştirmelere ve oyunculuklara özendirir. Dorotea, Prenses Micomicona'yı; berber, onun silahtarını; Samson Carrasco, serseri şövalyeyi; Ginés de Pasamonte kuklacıyı oynar. Bunlar bir dolu örneğin birkaçı sadece. Bu türden dönüşümlerle gerçeklik hiç ara vermeden süren bir tiyatro olup çıkar; buna rağmen gerçeklik olarak kalır. Karakterlerin dönüşmeye gönüllü olmadığı yerlerde onları başka hallere sokansa Don Quijote'nin deliliğidir. Konakladıkları ilk handa, han sahibi ve paçozlarla yaşananlardan başlayarak tekrarlanan şey hep budur. Gerçeklik, kendisini her an başka kılığa sokan bir oyuna gönüllü soyunur; sıkıntılarının, dertlerinin, tutkularının, ciddiyetinin yüküyle oyunun keyfini kaçırmaz asla. Don Quijote'nin çılgınlığı tüm bunları dağıtır, sıradan, gerçek dünyayı neşeli bir tiyatro sahnesine dönüştürür. Anlatıda kadınlarla yaşadığı, Dulcinea'yla karşılaşma dışındaki serüvenleri anımsarsak örneğin: Kollarında çırpınan Maritornes, Prenses Micomicona rolündeki Dorotea, sevdalı Altisidora'nın serenadı, bir gece vakti Doña Rodriguez'le karşılaşması (Cide Hamete Benengeli, bu sahneye tanıklık edebilmek için en güzel giysisini feda edeceğini söyler). Bu epizotların her biri farklı üslupladır, kendi içlerinde değişen üslup düzeyleri vardır. Hepsini tetikleyen Don Quijote'nin kaçıklığıdır ve istisnasız hepsi eğlencelidir. Bazıları hiç de öyle keyifli olmak zorunda değildir oysa. Maritornes'in ve katırcısının tasviri kaba gerçekçidir; Dorothea mutsuzdur; Doña Rodriguez'in derdi büyüktür, kızı kaçırılmıştır. Don Quijote'nin işin içine girmesi hiçbir şeyi değiştirmez, ne Maritornes'in çetin yaşamı düzelir ne Doña Rodriguez'in kızının içinde bulunduğu üzücü durum. Ne var ki tasalanmayız, kadınların durumu ve yaşamı hoş gözükür, vicdanımız rahattır. Nasıl ki Tanrı'nın güneşi ve yağmuru hem adiller hem haksızlar içinse Don Quijote'nin divaneliği de önüne çıkan her şeyi keyifli bir sükûnetle aydınlatır ve eğlenceli bir karmaşayla baş başa bırakır.

Kitapta gerilimin en renklisi ve neşenin en bilgecesi ise Don Quijote'nin Sancho Panza'yla aralıksız süren ilişkisinde görülür. Bu ilişkiyi, Rosinante'yle Rucio ya da Rucio'yla Sancho arasındaki ilişki kadar net betimlemek zordur. İki adamın karşılıklı sadakat

ve sevgisi, istikrarlı ve kesintisizdir denemez. Don Quijote sık sık Sancho'ya öfkelenir, sövüp sayar, hırpalar onu; kimi zaman onun yaptıklarından utanır. Hatta bir seferinde, ikinci cildin 27. Bölüm'ünde, bir tehlikeyle karşı karşıyayken onu yüzüstü bırakır. Sancho ise başta aptallığından ve maddi çıkar beklentisiyle peşinden gider şövalyenin; bu girişimin kendisine fantastik yararlar sağlayacağı inancındadır; ayrıca tüm zorluklarına rağmen dağ bayır dolaşmak, köydeki düzenli çalışmadan ve tekdüze yaşamdan yeğdir. Ama çok geçmeden Don Quijote'nin bir tahtasının eksik olduğu yönündeki sezgisi güçlenir. Öylelikle efendisini aldatmaya, onunla dalga geçmeye, hakkında laubali sözler sarf etmeye başlar. Gün olur – ikinci ciltte dahi – öyle sinirlenir ve hayal kırıklığına uğrar ki, Don Quijote'yi terk edecek noktaya gelir. Okur, insani ilişkilerin yalpalayan, karışık yanlarıyla, en yakınımıza olan bağlılığımızın bile anlık ve kaprisli davranışlar barındırdığı gerçeğiyle karşılaşır hep. Çıkış noktamızı oluşturan metinde Sancho efendisini aldatır, dahası onun alıklığıyla insafsızca dalga geçer. Lakin böylesi bir planı akıl etmesine ve rolünü dört dörtlük oynamasına giden yolda, o kaçıklığa ne devasa bir sevecenlikle yaklaşmış, şövalyenin dünyasını ne devasa bir empatiyle kavramıştır. Daha birkaç ay önce bu olup bitenleri zerrece tahmin etmesi mümkün değilken, şimdi, kendi tarzınca da olsa şövalyeliğin serüven dünyasının orta yerinde bulmuştur kendini; etkilenmiştir bu dünyadan; efendisinin deliliğine de kendi rolüne de meftundur. Şaşırtıcı derecede geliştirmiştir kendini. Tüm bunlara rağmen Sancho'dur; Panza ailesinin bir ferdi, köyünde tanınmış gedikli bir Hıristiyan olarak kalır hep; görmüş geçirmiş valiyi oynarken de Sanchica'yı ille bir kontla evlendirmekte ısrarlıyken de değişmez bu. Sancholuğundan ödün vermez; bir tek onun başına gelebilir böyle şeyler. Ama şunu unutmamak gerekir, bedeniyle zihninin böylesine muazzam bir altüst oluşa maruz kalıp bu sınavda, sarsılmazlığını ve özgünlüğünü kanıtlayabilmesini su amo y natural señor Don Quijote'ye borçludur. Don Quijote gibi bir kişiliğin deneyimini, Sancho gibi eksiksiz benimseyebilecek ikinci bir kişi yoktur, kimse bu deneyimi onun gibi katışıksızlığı ve bütünlüğüyle doğrudan özümlemez. Herkes şaşkınlığa düşer, hiddetlenir, dalga geçer ya-

hut onu iyileştirmeye kalkışır; Sancho ise şövalyeyi tüm benliğiyle hisseder; Don Quijote'nin deliliği ve bilgeliği onda meyve verir. Efendisi hakkında bireşimsel bir yargıya varıp, bunu ifade edebilecek eleştirel kavrayışa sahip olmamasına karşın, Don Quijote'yi en çok onun davranışları sayesinde anlarız aslında. Şövalyeyi ona bağlayan da bu olgudur işte. Hem avuntusu hem hasmıdır, ona ait bir mahlûktur ama aynı zamanda bir başkasıdır; ona kafa tutan çılgınlığı yüzünden bir kafese tıkılır gibi kendi dünyasında izole olmasını engelleyen hemcinsidir Sancho. Birlikte boy gösteren, birbirinin zıddı, komik ya da yarı komik iki figür – uzun sıskayla kısa şişman, uyanıkla avanak, efendiyle uşak, görgülü aristokratla saf köylü; farklı ülke ve kültürlerde karşılaşılabilecek ne kadar kombinasyon ve kesişme varsa artık – çok eski, hâlâ farslarda, karikatürlerde, sirkte ve sinemada etkili bir temadır. Cervantes'in bu malzemeden yarattığıysa enfes ve harikulade bir şeydir.

'Cervantes'in bu malzemeden yarattığıysa' doğru bir ifade değil belki de. 'Onun ellerinde biçimlenense' demek daha isabetli bir ifade sanki. Kaç yüzyıldır, özellikle Romantik dönemden bu yana *Don Quijote* okumalarından bir dolu şey çıkarılmıştır. Cervantes'in bunu öngörmesi ya da hedeflemesi mümkün değildi. Eski bir metnin bu denli farklı anlaşılması ve aşırı yorumlanması çoğu kez verimli olur. *Don Quijote* gibi bir kitap, yazarının amacıyla bağını koparmış, başına buyruk hale gelmiştir. Kendisini seven her çağa başka bir çehresini göstermiştir. Fakat bir yapıtın yerini tarihsel süreç kapsamında belirlemeye çalışan tarihçi açısından, yazarı ve çağdaşları için o yapıtın ne ifade ettiğini elverdiğince netleştirmek zorunludur. Yorumlarımda fazla ileri gitmemeye çalıştım. Özellikle de metinde trajedinin ve sorunsallığın hemen hiç olmadığına her fırsatta dikkat çektim. Yapıt benim gözümde, çok farklı üslup düzeyleri, bilhassa gündelik yaşamdaki gerçekçiliğin düzeyiyle neşeli bir oyun. Bu yönüyle örneğin Ariosto'nun aynı ölçüde dertlerden uzak keyifli metinlerinden farklıdır, ama nihayetinde oyundur. Ne denli az yorum getirmeye çalışırsam çalışayım, çoğu kez, kitaba ilişkin kendi düşüncelerimin Cervantes'in sanatsal meramının hayli ötesine geçtiğini duyumsuyorum. Bu meram, her ne idiyse artık (o çağın estetiğinin sorunlarına eğil-

mek gibi bir niyetimiz yok), başından itibaren ve bilinçli olarak Don Quijote'yle Sancho Panza arasındaki gibi – romanı okuduktan sonra ayırdına vardığımız haliyle – bir ilişki yaratmaya dönük olmadığı kesin. Başta iki figür de birer tasavvurdan ibarettir. Vardıkları yer, gerek tek tek gerek birlikte evrildikleri nokta, yavaş yavaş, yüzlerce vakayla, içine düşürüldükleri – anlık reaksiyonlar gösterdikleri – yüzlerce durumla, yaratıcılarının gürül gürül akan ve hiç durmadan tazelenen düş gücüyle şekillenmiştir. Kimi pasajlarda, tuhaflıklara ve çelişkilere de rastlıyoruz elbette, sadece – çoklarınca fark edilen – somut durumlarda değil, psikoloji alanında da üstelik; kahramanların geneldeki imgeleriyle örtüşmeyen değişimler bunlar. Cervantes'in ne denli, anlık durumun, o anki maceranın gereğinin kılavuzluğuyla hareket ettiğini de gösteriyor bu. İkinci bölümde de, hem de daha sıklıkla görürüz bu dönüşümleri. İki karakter, – gerek kendi başlarına gerek aralarındaki ilişki açısından – hiç farkına varmadan, yavaş yavaş şekillenirler. Böylelikle birikimiyle, düş gücü zenginliğiyle özgün Cervanteslikler, daha bir yoğun ve spontane biçimde boca edilir epizotların ve konuşmaların içine. "Özgün Cervanteslikler" dediğimiz şeyi sözle anlatmak zor olsa da, bu konuda bir şeyler söyleyip Cervantes'in gücünü ve sınırlarını netleştirmeyi deneyeceğim. İlk planda onun bir ölçüde spontane algısal yanını vurgulamalı: Tamamen farklı insanları türlü koşullarda olanca canlılığıyla tasavvur etmek, akıllarından geçenleri, yüreklerinde hissettiklerini, dudaklarından dökülecek sözcükleri, olanca canlılığıyla tahayyül etmek, sağlam bir beceriye işaret ediyor. Cervantes'in yeteneği öylesine dolaysız ve güçlü, yanı sıra tüm diğer ereklerden öylesine bağımsızdır ki eski dönemlerin neredeyse tüm gerçekçi yapıtları, onun yanında basmakalıp ve sınırlı kalır ya da bir amaca adandıkları izlenimi uyandırırlar. Aralıksız yeni insan ve olay kombinasyonları tasarlama ya da icat etme yeteneği de duyusaldır yine. Gerçi bir yanda kadim macera romanları geleneği, bu türün Boiardo ve Ariosto tarafından yenilenmesi gerçeği vardır ama Cervantes'ten önce hiç kimse bu parlak ve amaçsız birleşik oyuna gündelik yaşamın sahici gerçekliğini katmamıştır. Son olarak da bir şeyler, tümünü bir düzene sokan ve üzerine belli bir "Cervantestik" projektör tu-

tan "bir şeyler" vardır onda. Mesele burada çetrefilleşiyor. Zorluk görmezden gelinebilir ve bu "bir şeyler"in temanın kendisinde, kafayı üşütmüş ve gezgin şövalyeliği yeniden canlandırması gerektiğine kendini inandırmış köy asilzadesi fikrinde yattığı söylenebilir. Bu aynı zamanda kitabın bütünlüğünü sağlayan ve mantalitesini ortaya koyan şeydir. Şu da var ki (Cervantes'in önemsiz ve hiçbir ilginç yanı olmayan çağdaş bir eserden, *Entremés de los Romances*'ten devraldığı) tema, başka türlü de işlenebilirdi. Kahramanın tipi, *Don Quijote*'ninkinden tamamen farklı olabilirdi; Dulcinea, her şeyden önce de Sancho olmayabilirdi. En önemlisi, bu fikrin Cervantes'i cezbeden yanı neydi, diye sorarsak: Barındırdığı çeşitliliğe ve farklı perspektiflere fırsat veren zemin, fantastik ögelerin ve gündelik yaşamın sentezi; kıvrak, yoğrulabilir ve esnetilebilir oluşu; tüm sanat dallarına ve üslup türlerine kucak açmasıydı. Yaşamın tüm renkliliğini Cervantes'in kendi mizacına denk düşen bir açıdan sunması mümkündü böylece. İşte yeniden, biraz önce sorduğumuz zor soruya geldik: Metnin tamamını düzenleyen ve üzerine belli bir "Cervantestik" projektör tutan "bir şeyler" nedir?

Felsefe de değildir, akım da değildir, Montaigne'de ve Shakespeare'deki gibi, insan yaşamının güvencesizliğinin ya da yazgının zorlayışının yol açtığı huzursuzluk bile değildir. Bir tavırdır Cervantes'inki – yaşam karşısında, dolayısıyla sanatının malzemesi karşısında aldığı – bileşenlerini en başta yürekliliğin ve serinkanlılığın oluşturduğu bir tavır. Zengin ve tutku yüklü curcunadaki hazzın yanı sıra Güneyli bir burukluk ve kıvanç vardır Cervantes'te, bunlar curcunayı ciddiye almasını önlerler. Görür, şekillendirir ve haz duyar; tüm bunlar hazzın düzeyli bir varyantını okura da sunmalıdır. Lakin taraf tutmaz (kötü yazılmış kitaplara karşı aldığı tavrı saymazsak), yansızlığını korur. Yargılamadığını ve sonuç çıkarmadığını söylemek yetmez. Dava hiç açılmaz, sorular hiç sorulmaz. Bu kitapta (kötü kitaplar ve temsiller dışında) hiç kimse ve hiçbir şey mahkûm edilmez. Ne Ginés de pasamonte, ne Roque Guinart, ne Maritornes ne de Zoraida hüküm giyer. Zoraida'nın babasına karşı tutumu *bizim* için ahlaki bir mesele haline gelir, spekülasyona başlarız, oysa Cervantes ne

düşündüğünü belli etmeksizin öyküyü anlatmayı sürdürür. Daha doğrusu o değil, Zoraida'nın tavrını doğal olarak onaylayan tutsak anlatır. Dahası var: Kitapta sonuçta Bizcaya'lı, Dük'ün sarayındaki rahip, Doña Rodriguez gibi bazı karikatürize edilmiş tiplere de rastlıyoruz. Ama bununla ne ahlaki bir soruna değinilir ne temel bir yargı belirtilir. Öte yandan örnek kişilik olarak gösterilip övülen biri de yoktur. İkinci cildin 16. Bölüm'ünde, ölçülü yaşam tarzından söz eden ve böylelikle Sancho'yu derinden etkileyen yeşil kaftanlı köy asilzadesi Don Diego de Miranda akla gelebilir burada. İtidalli bir kişiliktir, akılcıdır, sözünü tartarak söyler. Gerek Don Quijote'ye gerek Sancho'ya, iyi niyetli, alçakgönüllü, buna rağmen özgüvene dayalı bir nezaket gösterir, onlara yönelik tavırları düzgündür. Don Quijote'nin kaçıklığını hükümsüz kılma, en azından yumuşatma çabaları dostane ve izanlıdır; büyük İspanyol düşünürü Americo Castro'nun yaptığı gibi, onu, Dük'ün sarayındaki dar kafalı ve hoşgörüsüz rahiple aynı kefeye koymak doğru değildir. Don Diego sınıfının örnek kişiliğidir, 'hümanist asilzade'nin – otium cum dignitate – İspanyol varyantıdır. Ama işte hepsi o kadar. Bunun dışında bir özelliği olmadığı açık. Tartışmasız örnek bir kişilik değildir. Fazla temkinli ve vasattır. Ayrıca Cervantes'in onun yaşam tarzını, avlanma alışkanlıklarını, oğlunun edebiyata hevesli oluşuna ilişkin görüşlerini betimleyişine ironinin gölgesinin düşmüş olması muhtemel. Sanırım bu noktada Castro'ya hak vermek gerekiyor.

Cervantes yaklaşımıyla, yaşamını bir oyuna dönüştürür; bu oyundaki her figür salt bulunduğu yerdeki varlığı ile meşrudur. Haksız biri varsa o da çılgınlığıyla Don Quijote'dir. Cervantes'in – Castro'nun deyişiyle "with inspired perversity" – aslanlı maceranın tanığı yaptığı ölçülü ve barışçıl Don Diego'ya karşı da tartışmasız hatalıdır Don Quijote. Burada, maceraperest kahramanlığın, küçük hesaplar peşinde, dar kafalı, vasat bir ihtiyatlılığa karşı yüceltildiğini düşünmek zorlama olur. Don Diego'nun betimlenişinde bir nebze ironinin saklı olması muhtemelse de, Don Quijote muhtemelen değil kesinlikle, bir nebze değil hepten gülünç bir karakter olarak tasarlanmıştır. Bölüm, şövalye kılığına girmiş Carrasco'yu yenilgiye uğratmasının saçma gururunu yaşamasının

tasviriyle ve mesele hakkında Sancho'yla konuşmasıyla başlar. Pasaj okunduğunda, kitap boyunca Don Quijote'nin ahlaki açıdan nadiren bu kadar gülünç duruma düşürüldüğü ayırt edilecektir. Don Diego'ya kendini tanıtırken alıkça kurumlanır; aslanlarla maceraya atılışı bu ruh haliyledir. Aslansa hiç oralı olmaz, Don Quijote'ye sırtını döner! Halis muhlis bir parodidir bu; ayrıntılar da cuk oturur: Bekçiden, kahramanlığına dair yazılı belge talep etmesi, Sancho'yu karşılayışı, isim değişikliği talebi (bundan böyle Aslanlar Şövalyesi adıyla anılmak ister) ve daha bir dolu şey.

Çılgınlığını sergilediği sürece tek haksız kişi, Don Quijote'dir. Kendi dışında herkesin yerini bildiği muntazam bir dünyada tek kusurlu odur. En son, ölmeye yakın, düzenli ortamına geri döndüğünde bunu o da kabullenir. Peki Dünya gerçekten düzgün müdür? Bu soru hiç sorulmaz. Kuşkusuz, Don Quijote'nin çatlaklığı ışığında – ve bu çatlaklıkla yüzleşerek – değerlendirildiğinde muntazamdır, hatta yaşam hoş bir eğlencedir âdeta. Talihsizlikler, haksızlıklar ya da kaos barındırabilir. Paçozlar, kürek mahkûmları, kaçırılmış kızlar, asılmış eşkıya ve daha birçok benzer tip çıkar karşımıza. Ama huzurumuzu kaçırmazlar. Hiçbir şeyi düzeltmeyen ve hiçbir yardımı dokunmayan Don Quijote'nin sahneye çıkışıyla hem talihsizlik hem talih bir oyun halini alır.

Gezgin şövalyeliği yeniden canlandırmak isteyen kaçık köy asilzadesi teması Cervantes'e – çok yönlü, perspektivist, değil yargılamak soru dahi sormayan, bilgeliğin cesur formu denebilecek bir tarafsızlıkla – yaşamı bir oyun olarak gösterme olanağı bahşetmiştir. Bu bilgelik, Don Quijote'nin yukarıda da alıntıladığımız sözleriyle, kestirmeden ifade edilebilir: Allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno; yahut ikinci cildin sekizinci bölümünde, keşişler ve şövalyeler üzerine sohbetin sonunda Sancho'ya söyledikleriyle: Muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo. Sözünü ettiğimiz şeyin en nihayetinde sofuca bir bilgelik olduğunun ifadesidir bu tümceler. Gustav Flaubert'in çok önem verip gözettiği tarafsız duruşla hem biraz akraba hem ondan tamamen farklıdır. Flaubert, tarzıyla, gerçekliği dönüştürmek, Tanrı'nın gördüğü şekle büründürmek

istiyordu; öyle ki Tanrı'nın nizamı – ele alınan her bir gerçeklik kesitiyle ilgisi olduğu sürece – yazarın tarzında vücuda gelmeliydi. Cervantes'e göre iyi bir romanın tek işlevi düzeyli eğlencenin, 'honesto entretenimiento'nun hizmetinde olmaktır. Son dönemde hiç kimse bunu, W. J. Entwistle'ın, Cervantes üzerinde yazdığı kitaptaki (1940) gibi dört dörtlük ifade etmemiştir; Almancaya uyarlanamayan, 'recreation'ı 're-creation'la bağdaştırma fikri harikadır. Bir romanın stilinin – ne kadar iyi olursa olsun – dünya düzenini anlaşılır kılabileceği gibi bir şey Cervantes'in aklına gelmezdi. Hal böyleyken gerçekliğin fenomenleri onun açısından da artık güç kestirilir hale gelmiş, sarih ve geleneksel bir tarzda düzenlenemez olmuşlardı. Avrupa'nın diğer yerlerinde çoktan sorular sorulmaya, şüpheler uyanmaya başlamıştı. Hatta herkes kendi malzemesiyle yeniden inşaya yönelmişti. Ama bu gelişme ne ülkesinin ruhuna ne onun kendi mizacına ne de bir yazarın sorumluluğuna dair tasavvuruna uygundu. Gerçekliğin yasasını oyunda görmüştür Cervantes. Sabit normlar esas alınarak neyin iyi neyin kötü olduğuna dair bir yargıya varılan – *La Celestina*'da henüz böyleydi – herkesin oynayabileceği bir oyun değildir bu artık. Mesele öyle eskisi kadar basit değildir çünkü. Cervantes yalnızca kendi mesleğini, yazarlığı ilgilendiren konularda görüş bildirir. Bunun dışındaki dünyevi yaşamla ilgili şeylere gelince: Bir kere hepimiz günahkârız. Tanrı, kötünün cezalandırılması, iyinin ödüllendirilmesi için gerekeni yapacaktır. Burada Yeryüzü'nde ise karmaşanın düzeni, oyunda aranmalıdır; bağlamlarıyla anlaşılmaları ve değerlendirilmeleri ne denli zorsa da, olgular, Mancha'lı Şövalye'nin huzurunda bir dizi keyifli ve eğlenceli keşmekeşe dönüşür.

İşte Don Quijote'nin kaçıklığının işlevi budur zannımca. Tema – aklından zoru olan köy asilzadesinin, 'caballero andante'nin idealini gerçekleştirmek için yollara düşmesi – düş gücünü ateşlemeye başladığında, gözlemlediği çağdaş gerçekliğin, böylesi bir kaçıklıkla yüz yüze geldiğinde nasıl betimlenmesi gerektiğini az çok sezinlemişti Cervantes. Gerek çok renkliliği gerek – önüne çıkan her şeyin üzerine çılgınlık saçan – nötr keyifliliğiyle bu tablodan çok hoşlanmıştı belli ki. Yine bu kaçıklığın cengâverce ve idealist

bir kaçıklık olması, bilgeliğe ve insancıllığa olanak tanıması da bir o kadar gönlüne göreydi açık ki. Yalnız kaçıklığı sembolik ya da trajik bir vaka olarak görmenin de âlemi yok. Metne yorum olarak sızdırılabilir ancak, metnin içinde böyle bir şey bulmak zor. Böylesine Dünya çapında, kat kat, aynı zamanda da eleştiriden azade sorunsuz şenlik, Avrupa'da gündelik gerçekliğin tasvirinde bir daha hiç denenmedi. Nerede ve nasıl böyle bir şeye kalkışılabilirdi bilmiyorum doğrusu.

XV

RİYAKÂR

La Bruyère'in *Karakterler*'inin 'De la Mode' bölümünde yer alan Riyakâr portresi, Molière'in *Tartuffe*'üne polemik niteliğinde bazı göndermeler içerir. La Bruyère hemen başta riyakârın *ma haire et ma discipline* gibi bir şey söylemediğini belirtir; au contraire, il passeroit pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline. Daha sonra da Tartuffe'ün Orgon'un evindeki tutumunu eleştirir:

> *S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessin, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à la rendre très-ridicule.*
>
> *...Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier: un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille a pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables: on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entre-*

prise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroitre ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale: on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune; il se donne pour l'heritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...

Görünen o ki La Bruyère'in kafasında dört dörtlük, âdeta ideal bir riyakâr figürü vardır; tepeden tırnağa ikiyüzlü bir tiptir bu, herhangi bir insani zaaf ya da tutarsızlık sergilemeden, riyakârlığın siciline yakışır serinkanlılıkla tasarlanmış planı, kesintisiz, akılcı bir uyanıklıkla layıkıyla hayata geçirir. Molière'inse "riyakâr" sıfatını kusursuz bir modelle sahneye koymak gibi bir niyeti olamaz. Sahne için güçlü komik efektlere ihtiyaç duymuştur o; zekice bir çözüm üretmiş, Tartuffe'ün oynadığı riyakâr rolünü, doğal karakteriyle karşıtlık oluşturacak şekilde belirlemiştir. Bu gürbüz delikanlı (gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille), iştahlı mı iştahlıdır (akşam yemeğinde deux perdrix avec une moitié gigot en hachis götürür) – diğer bedensel zevklerinin de iştahından aşağı kaldığı söylenemez ayrıca – sofuluğun yanından dahi geçmemiştir. Göstermelik sofuluğu becerecek kadar dahi yetenek yoktur kendisinde. Aslan postunun altındaki eşek her yanıyla sırıtır. Anlamsızca abartılı oyunculuğu berbattır; tahrik olduğunda anında zıvanadan çıkar; entrikaları çiğ ve budalacadır, annesi ya da Orgon dışında faka basan yoktur, ne diğer oyuncular ne seyirciler yutar numaralarını. Tartuffe zeki ya da kendine hâkim olmasını bilen bir ikiyüzlüyü temsil etmez açıkçası; güçlü ve ilkel ihtirasları olan, kaba saba bir heriftir, gelecek vaat eden 'din bezirganlığı'na soyunma derdindedir. Oysa eğretidir bu takınılmış tavır, tüm dış görünüşüne, doğasına aykırıdır üstelik. Muazzam komik olan da budur ya. La Bruyère gibi sadece akla yatkın olanı olası gören XVII. Yüzyıl eleştirmenleri bir taraftan da nasıl olur da – sırf Orgon ve Madam Pernelle de olsa – birileri onun tuzağına düşer diye sorabilirler, lakin hayat deneyimi şunu gösteriyor: En kaba dolandırıcılık ya da en ahmakça baştan çıkarma girişimi bile kimi yerde başarılı olabilir; yeter ki baştan çıkarılanın ya da do-

landırılanın alışkanlık ve dürtülerini pohpohlayıp gizli arzularını tatmin etsin. Orgon'un, varıyla yoğuyla kendini Tartuffe'ün kucağına bırakıp, kişiliğini vakfederek peşine düşebildiği aşırı içgüdüsel ve gizli tutkusu 'sadist ruhlu aile reisliğidir'. Sofuluk maskesiyle meşrulaştıramasa kalkışabileceği bir şey değildir bu; hırçın mı hırçın, bir o kadar duygusal, kendine güveni olmayan biridir çünkü. Artık vicdan rahatlığıyla tiranlığa soyunabilir: Faire enrager le monde est ma plus grande joie! (3, 7; yine benzer şekilde 4, 3: Je porte en ce contrat de quoi vous faire rire). Aile fertlerine işkence ve zulme yönelik, kendisindeki bu içgüdüsel ihtiyacı tatmin etme olanağı sunduğu için sever Tartuffe'ü, kafeslenmekten hiç rahatsız olmaz. Öylelikle, zaten güdük olan muhakeme gücü iyice güçten düşer. Benzer bir psikolojik süreç Madame Pernelle'de yaşanır. Molière'in, Orgon'un sadizminin serbestçe gelişmesine ayak bağı olan tutuklukları bertaraf etmek için sofuluğu kullanma biçimi burada da yine dahicedir.

Başka pek çok eserinde olduğu gibi burada da Molière'in, yaşadığı yüzyıldaki ahlakçıların büyük kısmına oranla karakterleri standartlaştırma yöntemine pek az başvurduğu, gerçekliği çok daha bağımsız ifade ettiği görülür. "Cimri"yi değil, tüm açıklığıyla, öksürük nöbetleriyle boğuşan, yaşlı bir monomanı; "mizantrop"u değil, inatçı, aklını kendi fikirleriyle bozmuş, yüksek sosyeteden, doğruluk fanatiği genç bir insanı; "hastalık hastası"nı değil, hali vakti yerinde, gürbüz, sağlıklı, hırçın, ikide bir hasta rolünü oynamayı unutan despot aile reisini anlatmıştır. Buna rağmen Molière, herkesin duyumsadığı gibi, yaşadığı ahlakçı ve norm düşkünü yüzyıla aittir. Çünkü bağımsız gerçekliği arayışı, onda gülünç bir yan bulma uğrunadır; gülünçlük, onun gözünde vasat ve alışılmış olanın dışına çıkmadır; ciddiye alınması gereken bir insan Molière'in nazarında da "tipik"tir. Sahne efektlerinin peşindedir, dehası canlıdır, daha özgürce icra eder her şeyi. Bir dolu özellik ve anekdotla katışıksız ahlakçı tipini yoğuran La Bruyère'in ince eleyip sık dokuyan tekniği, sahne için elverişsizdir; bunun için güçlü efektler, somut canlı unsurlarda, soyut-tipik olanlara oranla daha fazla bütünlük gerekir. Şu da var ki ahlakçı tutum temelde değişmez.

Aydınlatıcı yanı yabana atılmayacak bir başka Molière eleştirisine ise Boileau'nun *Art poétique*'inde rastlanır (3, 391- 405):

Etudiez la Cour, et connoissez la Ville;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope.
Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;
Mais son emploi n'est pas d'aller, dans une place
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement...

Yaklaşımıyla büsbütün haklı denebilecek bir eleştiridir bu. Üstelik Molière'e duyduğu hayranlıktan ötürü, esasen yumuşak ve temkinlidir. Farslara özgü jestler, sözler ve sahne hileleri Boileau'nun ahıntıladığı *Scapin'in Dolapları* da dahil olduğu orijinal kaba güldürülerde görülmez sadece, töre komedilerine de sızar. *Tartuffe*'de örneğin – Orgon'un, bir daha sözünü kestiği takdirde Dorine'e bir tokat aşketmek için pozisyon aldığı – Orgon-Dorine-Marianne'li (2, 2) üçlü sahne, katışıksız bir kaba güldürü efekti yaratır. Orgon'la Tartuffe'ün karşılıklı diz çöktükleri sahne için daha bir geçerlidir bu saptama (3, 6). Boileau'nun örnek töre komedisi olarak gösterdiği *Mizantrop* dahi – ki gerçekten kibar sosyetenin ses perdesine göre ayarlanmış, hayli homojen bir Molière komedisidir – (Alceste'in uşağı Dubois'nın yer aldığı, 4, 4) tam farslık bir kısa sahne içerir. Molière, fars tekniğinin ustası olmasının kendisine sunduğu efekt avantajlarından hiç vazgeçmemiştir. Büsbütün mekanik, palyaço işi grotesk nükteleri, oyunlarındaki çatışmaların anlamına ve özüne entegre etme olanağı sunanlar, onun en parlak fikirleri idi belki de. Corneille'in

ilk güldürülerinden itibaren Fransız komedi tiyatrosunun gerçek sevdası olan 'de faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules' amacı, Molière'i pürist bir üslupçu yapmamıştır kesinlikle. Onun oyunlarını iyi temsillerde izleyenler, yahut yapıtlarını okurken sahnelenişini zihninde canlandıracak düş gücüne sahip olanlar, grotesk, maskaraca efektlerin en seçkin komedilerde, hatta *Mizantrop*'ta bile her yana serpiştirilmiş olduğunu bilirler. Şevkli ve sahnede yaratıcı tiyatro oyuncuları, bu tür olanakları işlemede ustadırlar daima, dahası doğaçlamadan yararlanırlar. Kalburüstü bir komedyen olan Molière, oyunlarında grotesk abartı fırsatını hiç kaçırmamıştır. Şu da var ki maskaralık efektleri hiç de öyle – Boileau'nun kastettiği gibi – halkın içinden figürlerle sınırlı değildir. Molière, her sınıftan karakterleri bu türden "lazzo"lara alet eder. 'Ecole des femmes' tartışmasında, 'marquis ridicule' tiplemesini yaratarak, önceden komik uşağa özgü, palyaço figürü rolünü, 'komik marki'ye tahsis etmekle özellikle övünür:

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. (*L'Impromptu de Versailles*, 1. sahne)

Bunlar spontane söylenmiş, pervasız, polemik içeren, abartılı sözler gerçi ama bir yandan da Molière'in hayata geçirdiği – üstelik alt sınıfların komik tipleriyle sınırlı kalmadan – herkesi groteskliğe varana dek gülünç yanlarıyla işleme meramını ele veriyor. Buna karşın Boileau, eleştirisinde, esin kaynağı Antikçağ'ın hayranlık duyulan yazarları olan, üslup düzeylerini katı sınırlarla üçe ayıran anlayışı talep eder. Boileau'ya göre ilk sırada tragedyanın yüksek, seçkin stili yer alır; ardından teması 'honnêtes gens' olan ve 'honnêtes gens'a hitap eden, oyuncuların "badinent noblement" töre komedilerinin orta düzeydeki üslubu gelir; son sırada ise avama mahsus – gerek olaylara gerek dile "le bouffon"un hâkim olduğu, Boileau'nın sırf, ayaktakımını mest eden 'mots sales et bas' nedeniyle metelik vermediği – güldürülerin bayağı üslubu vardır. Molière'i, orta düzey üslupla amiyane üslubu kardığı için – demin örneğini gördüğümüz yumuşak ifadelerle – kınar.

Boileau'nun eleştirisinde bizi en çok ilgilendiren yan, onun halka bakışı. Görünen o ki Boileau grotesk-gülünç dışında bir halktan insan tipi – en azından sanatsal parodinin teması olarak – tasavvur edemiyor. XVII. Yüzyıl'da 'La cour et la ville' aşağı yukarı, bugün eğitimli kesim ya da "izleyici kitlesi" dediğimiz topluluktur; saraylılardan, kralın çevresindekilerden ('la cour') ve Paris büyük burjuvazisinden ('la ville') – çoğu durumda makam soyluları zümresine (noblesse de robe) dahil ya da mevki satın alma yoluyla bu zümreye ait olma uğraşı içindeki kesimden – oluşur; Boileau'nun kendi de, yüzyılın önde gelenlerinin büyük çoğunluğu gibi bu tabakaya mensuptur. 'La cour et la ville', XIV. Louis'den hemen önce ve onun saltanatı sırasında ulusun önder kesimlerini nitelemek için kullanılan – özellikle de edebi yapıtların seslendiği kesimleri anlatırken tercih edilen – en yaygın ifadedir. Sadece burada değil, başka yerlerde de, sıklıkla, örneğin dilin düzgün kullanımına dair tartışmalarda 'la peuple'ün karşısına çıkarılır. Boileau, orta düzey stilin, yani seçkin komedinin üslup düzeyinin tutturulabilmesi için 'la cour et la ville' incelenip öğrenilmeli, 'bouffon'dan ve halkın ekşimiş suratından uzak durulmalı der. Halka ve yaşamına dair başka bir tablo tahayyül edemez âdeta. İşte burada Molière'le olan karşıtlığının sınırları net biçimde ayırt edilebiliyor; tıpkı yukarıdaki Molière-La Bruyère karşıtlığının sınırları gibi. Molière, farslara özgü efektlerden – hem de en zarif komedilerinin göbeğinde bile – yararlanmış, hatta mürekkep yalamış kesimden tipleri, groteskliğe ve kaba güldürüye varıncaya dek karikatürize etmiştir gerçi ama o da halka yalnızca "personnages ridicules" gözüyle bakmıştır.

Molière'in sanatı, XIV. Louis dönemindeki gelişkin Fransız klasik edebiyatında henüz revaçta olan gerçekçiliğin en üst safhası olarak görülebilir. O sıralar mümkün olanın sınırlarını Molière belirlemiştir. Psikolojik standartlaştırma yönündeki hâkim eğilime pek ayak uydurmamıştır, lakin onun gözünde de daima, yalnızca gülünç ve egsantrik olan, özgün ve karakteristik sayılır. Kaba güldürü ve grotesklik unsurlarından kaçınmamıştır, ne var ki Boileau gibi onda da halk kesimlerinin yaşamının – Shakespeare'deki gibi aristokratik ve aşağılayıcı anlayışla dahi olsa – gerçek anlamda

tasviri söz konusu değildir. Oyunlarındaki oda hizmetçileri, uşaklar, çiftçiler, köylü kadınları, hatta tacirler, noterler, hekimler ve eczacılar yan rollerde komik birer figürdür. Hizmetkârlarsa, özellikle de kadınlar, yalnızca aristokrat ya da büyük burjuva hanelerde, kimi zaman sözünü esirgemeyen, sağduyulu bir sesi temsil ederler. Ama faaliyetleri kendi yaşamlarına değil efendilerinin sorunlarına endekslidir hep. Politikaya, toplumsal veya ekonomik eleştiriye yahut yaşamın politik, toplumsal ya da ekonomik temellerine dair bir analiz zerrece gölge etmez. Molière'in töre eleştirisi salt ahlakçıdır, başka deyişle verili toplumsal yapıyı sorgulamaz; meşruluğunu, sürekliliğini ve geçerliğini varsayar; bu yapı içerisinde başgösteren züppelikleri gülünç addedip tefe koyar. Bu açıdan, anlatı yeteneği sınırlı ama etik anlayışı çok daha ciddi olan La Bruyère'in de gerisindedir. La Bruyère'in de toplumsal yaşamın organizasyonuna yönelik bir itirazı yoktur, lakin yüzyılın sonuna doğru, büyük Kral'ın ihtişamı kaybolmaya yüz tuttuğunda, yazı uğraşı kapsamında edebiyat sanatının bu sınırlılığının bilincine varmış, yapıtlarının kimi yerlerinde bunu etkili biçimde dile getirmiştir. Üstelik geçiştirilenin söylenenden fazla olduğu izlenimi uyandırması açısından, bu etki daha bir belirgindir. 'Des ouvrages de l'esprit' başlıklı bölümün sonlarında şunları söyler: Un homme né Chrétien et François se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus... Bu vesileyle 'De l'homme' başlıklı bölümden köylülere dair, şaşılacak derecede sürükleyici pasajı aktarmak istiyorum (Grands Ecrivains edisyonu, 128. paragraf):

> L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

Bu dikkat çekici pasaj, ahlaki vurgusuyla ait olduğu yüzyılı yadsımamakla birlikte, dönemin hoş ve zarif edebiyatında bir başına kalmıştır herhalde. Bu türden düşünceler Molière'e de Boileau'ya da uzaktır; ikisi de böyle şeyleri dile getirmekten kaçınırlar; Boileau'nun 'l'agréable et le fin' diye adlandırdığı şeyin ötesine geçerler; pek tabii bunlar büyük temalar, 'de grands sujets' olduklarından değil – dönemin bakış açısıyla böyle değillerdi – aksine sıradan ve güncel bir temaya gereğinden fazla somut ve ciddi bir yaklaşımla, estetik açıdan hak ettiğinden fazla bir boyut kazandırmalarından ötürüdür. Büyük temalar, hiciv yazarları ya da ahlakçılara da genelde yasak değildir aslında. Sonuçta La Bruyère de monarkları, devleti, insanları, ateistleri konu eden bölümler yazmıştır. O yüzden de yukarıda aktardığımız pasajda (un homme né Chrétien et François) yazarlığının sınırını ayırt edişi değil, dostu ve hamisi Boileau'ya yönelik temkinli bir eleştiri aranmıştır aslen. Pekâlâ düşünmeye değer, kolay savunulabilecek bir yorum, lakin kanımca tek yanlı. La Bruyère'in tarzını ve meşrebini az çok biliyoruz, devrimci olduğu söylenemeyecekse de eleştirelliği derindir, toplumsal sorunların kökenine inme temayülündedir; kendisi hakkında da genel siyasi durum ve estetik atmosfer hakkında da kafa yorduğunu varsayıyorum. Bu koşullarda önemli temaları ele alma özgürlüğü olduğu açık ama önündeki aşılmaz duvara kadardır bu özgürlük (il les entame parfois et se détourne ensuite...). Bu temalara yalnızca ulvi, ahlaki bir genellikte eğilebilirdi; güncel somut yapılara kısıtlamasız, özgürce değinmek gerek siyasi gerek estetik nedenlerle sakıncalıydı. Bu iki nedense birbiriyle ilişkilidir.

Molière'de güncel ve siyasi göndermeler epey nadirdir; dile getirildiklerinde ise genelde ihtiyatla bahsedilen ya da en doğrusu dolambaçlı yoldan anlatılan bir münasebetsizlik gibi dikkatle ima edilirler. *Tartuffe*'te Orgon, 'Fronde İsyanı' sırasında açıkça saraydan yana koyar tavrını:

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage.
Et pour servir son prince, il montra du courage... (1, 2)

Buna rağmen yakından tanıdığı zor durumdaki, kaçması gereken birinin belgelerini saklamak için teslim alışı ise yine bir o kadar temkinli ifade edilir. Mesleki ve ekonomik meselelere ilişkin her şeye temkinli yaklaşılır keza. Yukarıda belirttiğimiz gibi Molière'de (dönem edebiyatının bütün örneklerinde olduğu gibi) sadece köylüler ve toplumun alt tabakalarından diğer karakterler değil tacirler, noterler, hekimler eczacılar da salt komik yan figürler olarak boy gösterirler. Bunun nedeni 'honnête homme' devri toplumsal idealinin mümkün olduğunca çok yönlü bir eğitim ve mantalite gerektirmesiydi. Ozanlık ve âlimlik de dahil, her türden uzmanlaşmadan uzaklaşma çabasında bir anlayıştı bu. Toplumsal anlamda tam anlamıyla kabul görmek isteyen biri, varlığının ekonomik dayanaklarını, varsa mesleki yetkinliğini, önplana çıkaramazdı. Aksi takdirde dar kafalı, snop ve soytarı olarak görülme olasılığı yüksekti. Aynı zamanda zarif heveskârlıklar olarak da nitelenebilecek ve topluluğun tatlı tatlı eğlenmesine katkıda bulunabilecek becerilerin sergilenmesi hoş karşılanırdı ancak. Yeri gelmişken parantez açıp söyleyelim, çetrefil ve önemli şeyler bile bu sayede çoğu kez örnek teşkil edecek şekilde yalın, zarif, müşkülpesentlikten uzak bir tarzda ortaya konabilmiş; ayrıca bilindiği gibi Fransız dilinin ifade gücü, benzersiz bir duruluğa ve evrenselliğe kavuşmuştur. Lakin böylelikle gerek toplumsal gerek estetik açıdan olanaksız hale gelen meslekte uzmanlaşma, yalnızca grotesklik kategorisinde edebi temsilin temasıdır. Fars geleneği de rol oynamıştır bunda kuşkusuz, ne var ki bu saptama, grotesk, 'mesleğini icra eden insan' algısının orta düzey üslupla yazılmış kibar toplumsal komedilerin yeni türünde nasıl olup da böylesine istisnasız ve yaygın biçimde yerini koruduğu sorusunun yanıtı değil.

Sağlamasını yapabiliriz. Molière'in, *Cimri*, *Kibarlık Budalası*, *Bilgiç Kadınlar*, *Hastalık Hastası* gibi bir dizi komedisi, yüksek sosyete çevrelerinde geçer. Tüm bu hanelerin tuzukurudur; ama hiçbirinde bir meslekten ya da üretim faaliyetinden söz açılmaz. Harpagon cimrisinin servetini nasıl elde ettiğini dahi bilmeyiz – mirasa konmuştur herhalde. Bahsi geçen tek uğraş, kan emici tefecilik ise groteskti, zamandışı bir genelliğe sahiptir, üstüne üstlük üretime

bir katkısı yoktur, bir emeklinin yatırımıdır. Tüm bu oyunlardaki yurttaşlardan hiçbirinin mesleğini öğrenemeyiz. Hepsi emeklidir anlaşılan. Sadece bir kez, servetin kaynağının bahsi geçer, *Kibarlık Budalası*'nda Madam Jourdain kocasını itham ettiğinde: "Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?... Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien? ..." Kızına ilişkin olaraksa şunları söyler: "... ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent." Şu var ki bu açıklamalar yalnızca kocasının, Monsieur Jourdain'ın grotesk budalalığını iyice ortaya sermek içindir. Monsieur, dönemin toplumsal ülküsünü yanlış yorumlayan, uygunsuz yollardan yükselip toplumda kendine yer açmaya çabalayan görgüsüz bir sonradan görmedir. Burjuva sınıfının eğitimli bir 'honnête homme'u olmaya çalışmak yerine toplumsal düzlemde o devirde yapılabilecek en büyük hatayı yapar: Olmadığı gibi – yani bir soylu, un gentilhomme gibi – görünmeye çalışır. Damat adayını – Molière'in, burjuva kökenli örnek bir honnête homme olarak Jourdain'ın karşı kutbuna koyduğu – Cléonte'yi düşündüğümüzde net biçimde görebiliyoruz bunu. Cléonte kızına talip olduğunda Monsieur Jourdain ona gentilhome olup olmadığını sorar ve şu yanıtı alır:

> Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer au monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de services, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.

İşte sınıfının bilincinde genç bir burjuva, toplumdaki yerini

bilen bir honnête homme böyle olmalıdır. O, Monsieur Jourdain gibilerin (babaları kumaş satıcısıdır, ikinci kuşaktan itibarendir zenginleşmeleri) kapıldığı soyluluk hevesinden uzak durur. Ama topluma ve elle tutulur bir mesleğe de bir o kadar yabancıdır. İpek üretimi ya da şarap ticareti gibi alanlarda faaliyet gösteren hatırlı bir aileden olduğundan hiç söz etmez. Daha ziyade "ils ont tenu des charges honorables", başka deyişle onları ara sınıfın, yani 'robe'un mensubu mertebesine yükselten mevkiler satın almışlardır; kendisinin de altı yıllık bir subaylık geçmişi vardır. "Pour tenir dans le monde un rang assez passable" kadar da zengindir ayrıca. Ekonomik anlayışa, üretken burjuvaziye dair herhangi bir düşünce gelmez bu genç adamın aklına. Aksine bunlardan kaçmaya çalışır. Burjuvalığının ona ifade ettiği şey, genç bir asilzadenin asaletini "un rang qu'on tient dans le monde"dan başka bir şey olarak görmemesine eşdeğerdir. Ailesi ve akrabaları gibi o da bir 'charge honorable' satın alacak ya da miras yoluyla devralacaktır. (Bu son ifadeler neredeyse harfi harfine Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts ["XVII. Yüzyıl Fransız İzleyici Kitlesi"] başlıklı incelememden alınmıştır – Münih, 1933, s. 40-42, bu bölümde o makaleden sık sık yararlanacağım.)

Yukarıda da değindiğimiz gibi, Molière töre komedilerinde kaba güldürü ögelerini kullanmaktan çekinmez; ne var ki karakterlerinin arzı endam ettiği ortamın siyasi ve ekonomik durumunu gerçekçi bir tarzda ortaya koymaktan ya da eleştirel bir yaklaşımla masaya yatırmaktan kesinlikle geri durur. Ekonomik-siyasi yaşamın ciddi ve temelde somut yanlarına eğilmektense grotesk ögelere orta seviye üslupta yer açma derdindedir daha ziyade. Molière'in gerçekçiliği, ciddi ve sorunlu bir yan barındırdığı sürece meselelerin psikolojik ve ahlaki yönüyle sınırlıdır. Bunun tüm çıplaklığıyla ayırt edilebilmesi için Grandet'nin servetinin kaynağına dair tasvirin anımsanması – Honoré de Balzac'ın *Eugénie Grandet* adlı romanının girişinde yer ayırdığı tasvire, 1789'dan Restorasyon dönemine dek olan Fransız tarihi oya gibi işlenmiştir – ve Harpagon'un büsbütün genel, tarihten yoksun ekonomik durumu ile yan yana konması gerekir. Molière'in, bir komedinin sınırları içinde, Balzac'ınki gibi bir tasvir alanına sahip olmadığı

itirazı yersizdir; sahnede de Harpagon yerine çağdaş bir toptancı ya da tefeciyi iş başında göstermek mümkündü. Ne var ki bu tür bir şey ilk olarak Klasik dönem sonrasında örneğin Dancourt'da ya da Lesage'da görülür, ama güncel tarihe ve ekonomiye dair ciddi sorunlara yine değinilmez.

Gerçekçiliğin sınırlanması konusunda şimdiye kadarki saptamalarımızın tümü komedi ve hicivdeki orta seviye üsluba ilişkindi. Seçkin üslubun, tragedyanın alanında bu sınırlamalar daha da katıdır. O dönemde bu alanda trajiklikle, gündelik ve insani-fani yaşamın halleri arasındaki ayrım o güne dek – stili örnek alınan Yunan-Roma Antik döneminde dahi – görülmemiş radikalliktedir. Corneille bile çağın gustosunun, Antik geleneğin gerektirdiğinin de ötesine geçtiğinin farkına varmıştır bazen. Fransız tragedyasında ne gündelik vakalara ne bireylerin mahlûksallığına yer vardır; Antikçağ'da bilinmeyen bir trajik karakter modeli yaratılmıştır. Bu model hakkında somut bir fikir verebilmek için Racine'in, *Bérénice* ve *Esther* adlı tragedyalarından derlediğim bazı karakteristik, sahne üslubuna ilişkin efektleri sıralamak istiyorum. Her ne kadar Racine'deki kadar kusursuz olmasa da dönemin tüm tragedyalarında benzer efektlere rastlanır.

Bérénice'in hemen başında İmparator'un sarayında bir odadayızdır:

> ... La pompe de ces lieux,
> Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
> Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
> Des secrets de Titus est le dépositaire.
> C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour...

İmparator'un yalnız kalma isteğini dile getiriş tarzı buna uygundur:

> Paulin, qu'on vous laisse avec moi (2, 1);

ya da

Que l'on me laisse (4, 3);

yahut biriyle konuşmak istediğinde:

Titus: A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?
Sait-il que je l'attends?
Paulin: ...
De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.
Titus: Il suffit ... (2, 1)

Titus'un, Kral Antiochus'u, yolculuğunda Kraliçe Bérénice'e refakat etmekle görevlendirişi aşağıdaki gibidir:

Vous, que l'amitié seule attache sur ses pas,
Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas:
Que l'Orient vous voie arriver à sa suite;
Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite;
Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens;
Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.
Pour rendre vos Etats plus voisins l'un de l'autre,
L'Euphrate bornera son empire et le vôtre.
Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,
D'une commune voix confirmera ce don.
Je joins la Cilicie à votre Comagène. ...

Antiochus'un sözlerinden aktarıyorum:

Titus m'accable ici du poids de sa grandeur:
Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur;
Mais, quoique l'Orient soit plein de sa mémoire,
Bérénice y verra des traces de ma gloire (3, 1 ve 2)

Esther'de prologda Kral'ın takdim edilişi alıntı yapılamayacak kadar uzun. Esther'in, ilk sahnede Kral'a eş aranışını ve Kral'ın seçimini betimleyişinden de numunelik bazı satırlar alıntılıyorum:

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent:
Les filles de l'Egypte à Suse comparurent;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offerte à la beauté.

Sonrasındaysa:

Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il. ...

Esther'in, Kral'ın huzuruna çağrılmadan çıktığı sahneye, Racine'in nasıl müdahale ettiği tüm okurların hatırındadır:

Assuérus — Sans mon ordre on porte ici ses pas!
Quel mortel insolent vient chercher le trépas?
Gardes... C'est vous, Esther? Quoi ! sans être attendue?

Esther — Mes filles, soutenez votre reine éperdue:
Je me meurs...
(Elle tombe évanouie.)

Assuérus — Dieux puissants! quelle étrange pâleur
De son teint tout à coup efface la couleur!
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?
Vivez: le sceptre d'or que vous tend cette main,
Pour vous de ma clémence est un gage certain.
...

Esther — Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte;
Jugez comment ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi:
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas! sans frissonner, quel cœur audacieux

Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...

Assuérus...

Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Eprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes Etats vous donner la moitié?

Esther Kitabı'nın metni, bu teklife – elbette bu pasajda değil, daha sonra şölende – "postquam vinum biberat abundanter" şeklindeki "ayık" yorumla eşlik eder. Racine'in yapıtında yer almıyor bu. Yine daha öncesinde metindeki bir ayrıntıyı hasıraltı eder Racine. Çağrılmadan Kral'ın huzuruna çıkma yasağı gibi bir şeyin çok ötesinde, Esther'in yürekliliğini olduğu gibi ortaya koyan bu ayrıntıdır halbuki: Ego igitur quo modo ad regem intrare potero, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum?

Tüm bu alıntılar, trajik karakterin alabildiğine yüceltildiğini gösteriyor. Ister etrafındakilere "que l'on me laisse" dedikten sonra – 'superbe et solitaire' – özel odasında kendini aşkına kaptıran bir soylu olsun ister souveraine des mers qui vous doivent porter (*Mithridate* 1, 3) kendisini bekleyen bir gemiye binen Kral soyundan bir kadın – trajik karakter daima yüce bir duruş sergiler; önplandadır; etrafı ona hizmet eden ya da emrine amade alet edevatla, maiyetindekilerle, halkla, manzarayla, savaş andaçlarıyla çevrilidir. Bu duruşuyla kendini soylulara mahsus tutkularına verir. Bir dizi ülkenin, kıtanın, hatta Evren'in, soylulara mahsus duygusal dalgalanmaların seyircisi, tanığı, fonu ya da yankısı işlevi gördüğü efektler, bu türün, yukarıda saydıklarımıza benzer hayli etkili örneklerindendir. Bu özel durum için de bir-iki örnek vermek istiyorum. *Andromaque*'da (2, 2) Hermione şöyle der:

Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;
Que l'Epire jamais n'ait vu couler mes larmes?

Çok daha ünlü olansa Antiochus'un ilanıaşkındaki muhteşem

dizedir – *Bérénice* 1, 4. Baroka özgü yüceltişle, romantik ögelerin bir karşılaşması izlenimi uyandıran bu dizeyi 'yakın çevresiyle' birlikte buraya alıyorum:

> Rome vous vit, madame, arriver avec lui.
> *Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!*
> Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
> Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.
> Je vous redemandais à vos tristes États;
> Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...

Son olarak da yine *Bérénice*'ten bir tablo:

> Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
> À retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse;
> Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
> Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;
> Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
> Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine. (4, 5)

Trajik karakterin soylu mertebesinde bulunuşuna dair bilinci o denli güçlüdür ki hep eşlik eder ona. En bedbaht anlarında, en ihtiraslı hallerinde dahi kendilerini sınıflarını anarak niteler-ler. 'Ah ne talihsizim!' demezler, 'Ah ne talihsiz bir hükümdarım' diye seslenirler. Hermione kendisini 'Une triste princesse' olarak niteler (*Andromaque*, 2, 2). Bérénice ise fena halde şaşırmışken Antiochus'a şu sözlerle yalvarır:

> O ciel! quel discours! Demeurez!
> Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue:
> Vous voyez devant vous une reine éperdue,
> Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots... (3, 3)

Titus kendisini 'un prince malheureux' diye niteler hep; ansı-zın kendini ihanete uğramış ve heder olmuş hisseden Athalie, o dramatik anlarda çaresizliğe kapılıp şöyle seslenir:

Ou suis-je? O trahison! ô reine infortunée!
D'armes et d'ennemis je suis environnée! (5, 5)

Esther'in bayılırken,

Mes filles, soutenez votre reine éperdue...

diye haykırdığı pasajdan yukarıda söz etmiştik. Soyluluk payesi ve ona bağlı olarak yüceltilmek, doğalarının bir parçası olmuş, iç dünyalarıyla bütünleşmiştir; Tanrı'nın huzurunda ya da ölüm karşısında bile kendilerine biçilmiş paye olduğunu düşündükleri soylu duruşunu sergilerler. Sayfa 283'te, XV. Yüzyıl'a ilişkin bölümde betimlemeye çalıştığımız "mahlûksallık" tasavvurunun tam zıddıdır bu. Bu arada romantiklerin bazen yaptığı gibi, onlardaki doğal ve insani yanları, dolaysızlığı ve yalınlığı yadsırsak haksızlık ederiz kuşkusuz. En azından Racine'e yönelik böyle bir yargı yapıtlarının anlaşılmadığını gösterir; onun karakterleri parmakla gösterilirler, doğallıkları ve insani yönleriyle dört dörtlüktürler, bir farkla ki bu insanların duygu yüklü ve örnek teşkil eden iyi kalplilikle sürdürdükleri yaşamları, artık kanıksadıkları, idealize edilmiş bir statüde geçer. Hatta bazen öyle olur ki bu 'yüceltme'den büyüleyiciliği ve derinliği had safhada insani bir etki yaratılır. Örnek vermek gerekirse *Phèdre*'den birçok alıntı yapılabilir, ama ben mutlu naif Bérénice'in konuşmasının yeterli olduğunu düşünüyorum; Bérénice, meftun bir halde sevgilisi Titus'un, senatodaki gece seremonisi sırasındaki haşmetini betimler ve konuşmasını yalnızca bir âşığın söyleyebileceği sözlerle tamamlar:

Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?

Aristokratlık bilinci, demin değindiğimiz gibi trajik bir şahsiyetin mizacına bile sinmişken, iktidarın asıl işlevselliği, yani bu şahsiyetin fiili uğraşı sadece en kabataslak imlemelerde ifa-

desini bulur. Soyluluğu, fiili bir fonksiyondan çok bir tavır, bir "duruş"tur. İlk oyunlarında, en başta da *Alexandre le Grande*'da hükümdarın siyasi faaliyeti ve savaşçılığı aşkının hizmetindedir salt. İskender, Dünya'yı sırf sevgilisinin ayaklarına sermek için boyunduruk altına alır; eserde aşağıdaki türden Barok üslupta efektlerden geçilmez:

Alexandre ...

Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.

Cléophile
Oui, vous y traînerez la victoire captive;
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive;
Tant d'Etats, tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses Etats, vous regrette sans cesse
Et rappelle en son coeur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?

Alexandre
Et quoi! vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer
Au trône de l'Asie où je vous veux placer? (3, 6)

Doğrudan 'Galant' romanlardan, dolaylı olaraksa saray destanlarından çıkmış (bkz. s. 165-166) bu hayal ürünü olay örgüsünün *Andromaque*'ta bariz bir örneği vardır; orada Pyrhus, Andromaque'a şunu der:

Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère? (1, 4)

ya da daha sonra Barok abartının mükemmel örneğinde, aşk ıstırabını, Truvalılara verdiği ezayla karşılaştırırken şöyle söyler:

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai
...
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes?

Çektiği aşk acısıyla İskitlerin arasında ölümü nafile arayan Oreste'in ifadeleri de benzerdir:

Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.
...
Madame, c'est à vous de prendre une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous. (2, 2)

Daha sonraki eserlerinde bu türden motifler azalır; *Bérénice*'ten bir örnek verelim (2, 2):

...et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains...

Bütüne göz attığımızda, daha sonrasında iktidar faaliyetlerinin değerlendirilişi ve siyasal olayların düzenlenişi farklıdır, lakin seçkin ve genel bakış korunur, reel ve somut olanın epey uzağında kalınır. Konu hep, monarkın yakın çevresini oluşturan üst tabakanın saray entrikaları ve iktidar savaşlarıdır. Bu da yazara, siyasal unsurları tamamıyla, – ahlaki bakışla işlediği – az sayıda karakteri dahil ettiği kişisel ve psikolojik çerçevede tutma olanağı verir. Bu unsurların altında ve ardında yatanın ne olduğundan ya hiç söz

edilmez ya da genellemelere başvurulur. Bu tür bir genellemeye örnek (*Bérénice*'te) İmparator Titus'un yabancı bir kraliçe ile evlenmesini engelleyen, şu "loi qui ne se peut changer" ifadesinin geçtiği vakadır. Titus'un bu anlaşmazlıkta halkın ruh haline ilişkin sorusu şu sözlerledir:

> Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle?

Her türden nesnel-sorunsal yaklaşımı ve somut-fiili iktidar faaliyetleriyle ilgilenme yönündeki her adımı devre dışı bırakan, bütünüyle ahlakçı, siyasal vakalar kompozisyonu en belirgin haliyle *Britannicus, Bérénice* ve *Esther*'de gözlemlenir. Devletin afiyeti ya da sancıları daima monarkın ahlaki niteliklerine bağlıdır. Monark ya ihtiraslarını dizginleyip her şeye kadirliğini erdemin, dolayısıyla devletin esenliğinin hizmetine koşar ya da ihtiraslarına yenik düşer ve onu ayartıp kötü heveslerine arka çıkan etrafındaki dalkavukların sözüyle hareket eder. Her şeye kadirliği asla tartışmaya açık değildir, hiçbir dirençle karşılaşmaz. Hayatın canlı gerçeğinde iyi niyete de kötü niyete de kafa tutan nesnel sorunlar ve pürüzler hiç dikkate alınmaz; hepsi bir hayli aşağımızda kalır. Bu perspektiften bakıldığında, Neron'un iktidarının ilk yıllarındaki dürüst yönetimine,

> Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
> Qui ne promette à Rome un empereur parfait?
> Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
> Au temps de ses consuls croit être retournée;
> Il la gouverne en père... (*Britannicus*, 1, 1)

şeklindeki satırlarda ifadesini bulan göndermelerde, Titus'un iyi bir hükümdar olma hırsının söze döküldüğü,

> J'entrepris le bonheur de mille malheurex:
> On vit de toutes parts mes bontés se répandre... (*Bérénice*, 2, 2)

tümcelerde ya da

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées? (*Âge*, 4, 4)

ifadelerinde, yahut iyi kralın tanımlandığı,

J'admire un roi victorieux,
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux:
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,
Qui sous la loi du riche impérieux
Ne souffre pas que le pauvre gémisse
Est le plus beau présent des cieux.
La veuve en sa défense espère.
De l'orphelin il est le père.
Et les larmes du juste implorant son appui
Sont précieuses devant lui. (*Esther*, 3, 3)

şeklindeki dizelerde ve de saray dalkavuklarının betimlenişinde:

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois:
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême... (*Athalie*, 4, 3)

görüntü her yerde hep aynıdır. Muntazam biçimde ak ve kara renklere ayrılan, aşırı basitleştiren, politikaya bu salt ahlakçı bakış açısı, daha önce saptadığımız gibi, yalnızca Saint-Cyr'in genç hanımları için yazılmış olanlarda değil – ki bunlarda özel işlevi nedeniyle en azından bir açıklaması var – diğer oyunlarda da görülür. Sözünü ettiğimiz 'olaylara bakış tarzı'na ilham veren, Saint-Cyr tragedyalarında daha ziyade Kutsal Kitap'ın, öncekilerde ise daha ziyade Geç Antik dönemin ahlakçılığıdır. Her iki halde de çok güçlü biçimde öne çıkan, ilham kaynaklarında ya hiç olmayan ya da çok cılız olan, Barok mutlakiyetçilikte ise önde gelen bir

motif vardır: Monark her şeye kadirdir. Hükümdar Yeryüzü'nde Tanrı konumundadır; bu kıyaslamaya yukarıda 416-417. sayfalarda *Esther*'den alıntıladığımız pasajda rastlamıştık; buna paralel olarak Tanrı, ahlakçı bir krallar kralı olarak betimlenir:

> L'Éternel est son nom,le monde est son ouvrage;
> Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
> Juge tous les mortels avec d'égales lois,
> Et du haut de son trône interroge les rois... (*Esther*, 3, 4)

Benzer bir şey *Athalie*'nin birinci perdesinin bitiş korosunda vardır örneğin. İngiltere Kraliçesi Henriette-Marie de France'ın defin törenindeki konuşmanın başında yer alan, muhteşem bir akışa sahip, Mezmurlar'dan bir dizeyle – Et nunc, reges, intelligite, erudimini, qui iudicatis terram – biten, Bossuet'nin periyotları geliyor akla ister istemez. Konuşma, 1699'da Louis'nin ve Racine'in ilk parlak döneminde, *Esther*'den yirmi yıl önce yapılmış.

Şimdiye kadar söylediklerimizden de anlaşılacağı gibi Klasik Dönem Fransız tragedyalarında, trajik vakaları ve karakterleri toplumun alt tabakalarından katı biçimde izole eden anlayış hâkimdir. Monarkın yakın çevresinden seçilenler dahi anlatı için elzem, az sayıda – bakan ya da danışman gibi – figürden ibaret tir, geri kalan herkes "on"dur. Halkın bahsi nadiren ve sadece en genel ifadelerde geçer. Uyku, yeme içme gibi gündelik yaşam süreçlerine, hava koşullarına, civarın manzarasına, gün içindeki zamana dair neredeyse hiçbir veriye rastlanmaz. Nadiren işin içine girdiklerinde ise seçkin stille kaynaşmış haldedirler. Gündelik hayatta kullanılan araçlara ilişkin sıradan bir sözcüğün, genel bir tanımın uygun bulunmadığını Romantiklerin bu stile karşı yürütüğü şiddetli polemikten biliyoruz. Bu tür polemik, belki de en güçlü ve esprili ifadesini Victor Hugo'nun (*Les Contemplations*'da yer alan) 'Réponse à un acte d'accusation' adlı şiirinde bulur. Hugo'nun klasik yücelik idealine başkaldırdığı fazlasıyla uzdilli denebilecek dizeleri içinde özellikle bir tanesi karakteristik olması bakımından hep hatırımdadır:

On entendit un roi dire: Quelle heure est-il?

Böyle bir şey (Hugo'nun *Hernani*'sinde olur ancak) Racine'in seçkin stiliyle ise asla bağdaşmazdı doğrusu.

Kendilerini toplumdan soyutlayan ve koruyan bir seçkinliğin bağrında, tutkularının peşinde koşar monarşinin erkekleri ve kadınları. Yalnızca çok önemli, gündelik yaşamın keşmekeşinden kurtulmuş, kokusundan, tadından arınmış düşünceler ulaşır iç dünyalarına. Dolayısıyla ruhları, devasa ve kavi dalgalanmalara amadedir. Racine'in, keza Corneille'in yapıtlarındaki tutkuların yarattığı muazzam etkinin dayanağı kısmen, yukarıda tanımladığımız süreçlerdeki ortamın izolasyonudur. Bu durum, modern deneylerde kullanımı yaygın, elverişli koşulların izolasyon yoluyla oluşturulması yöntemine benziyor. Süreç, rahatsız edici faktörlerden uzak, hiç kesintiye uğramaksızın izlenir. Ahlak alanında ise stiller ayrılığına meylediş daima o denli aşırıya vardırılır ki, olan biten hakkında yararlı akıl yürütmelerin ya da kaygıların özneleri, görece alt katmanlardan insanlardır. Soylu kadın ve erkek kahramanlar böyle şeylere bulaşmaz; ihtiraslı yücelikleri her türden gerçekçi kaygıyı küçümser. *Bérénice*'te, Titus'un henüz görüşünü beyan etmediğine dikkat çekerek, Kraliçe'ye Antiochus'un cesaretini tümden kırmamasını salık veren, sırdaş Phénice'dir (1, 5). Aynı eserde Bérénice'nin içinde bulunduğu güç durumun yarattığı avantajı Kral'a işaret eden, Antiochus'un dert ortağı Arsace'tir. Ona kalırsa, Titus'un terk ettiği Berenice'nin Antiochus'la evlenmekten başka çaresi yoktur (3, 2). Herhangi bir durumda atılması gereken adımlara bakıp hükme varan, deyim yerindeyse ölçüp biçen bu türden akıl yürütmeler, yüce tutkuların etkisiyle sarsılıp duran monarkların ruhunda yer bulamayacak kadar bayağıdır. Üstelik çok geçmeden yanlış oldukları anlaşılır. Benzer üslup duygusu Racine'i, Hippolytes'e yönelik kara çalmayı, Euripides'in orijinal *Hippolytos*'undaki gibi Phèdre'ye mal etmek yerine ebe Oenone'ün ağzından çıkmış olarak göstermeye itmiştir. 'Önsöz'de söyler bunu:

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles...

Yine de Racine, sofu İsevi çevrelerden gelen saldırılara karşı, tragedyanın ahlaki açıdan önemini savunmaya çalıştığı bu pasajında, düşünceye gereğinden fazla "erdemli" bir dönüşüm bahşediyormuş gibi geldi bana. Hepsi birer asilzade olan kahramanlarının yüceliğiyle bağdaştıramadığı, aslen ahlaken kötü olan değil, bayağı, bir bakıma avantaj gözeten yaklaşımdır.

Trajik karakterlerin yüceliklerinin hayli önemli bir başka özelliği, bedensel kusursuzluklarıdır; bedenlerinin başına ne gelirse gelsin üst düzey stilde vuku bulmalıdır. Aşağılık ve mahlûksal her şey dışlanmalıdır. Corneille'in, ta o zamanlar, yaşadığı dönemdeki başat anlayışın bu açıdan tüm üslup geleneğini, Antikçağ'ınkini dahi aştığı yönündeki sezgisini biliyoruz. *Théodore* adlı eseri ilgi görmediğinde başarısızlığın nedeni belli ölçüde, oyunda kahramanın hayat kadını olma ihtimalinden söz edilmesine bağlanmıştı. *Examen*'da (*Œuvres*, éd. Grands Ecrivains, V. 11) şunları söyler:

Dans cette disgrace j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Eglise, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...

Bedensel-mahlûksal olmaktan kaynaklanan dermansızlık belirtilerinden hiçbiri Klasik Fransız yücelik anlayışıyla uyuşmaz. Bir tek ölüm, seçkin stilde yeri olan vaka niteliğiyle kaçınılmazdır. Trajik kahramanlardan hiçbiri yaşlanamaz, hastalanamaz, güçsüz düşemez, çirkinleşemez. Bu sahnede ne Lear'a yer vardır ne Oedipus'a. Meğer ki hâkim üslup algısına uyum sağlasınlar. *Œdipe*'in önsözünde Corneille, esinlendiği Sophokles'ten söz eder:

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames... j'ai tâché de remédier à ces désordres... (Œuvres, 6, 126)

Bu iki alıntıdaki ifade tarzından Corneille'in, XIV. Louis döneminin üslup algısına bakışının az da olsa içsel çelişki barındırdığı hissediliyor. Ustalık döneminin ilk ve en etkili eseri *Le Cid*'de tokatlanan Don Diègue, hiç değilse bir anlığına çaresiz bir yaşlı adamdır. Boileau'nun ve Racine'in parladığı dönemde yazdığı *Attila*'da ise oyunun kahramanının burun kanamasından ölmesi çok tepki çeker. Racine'in tragedyalarında böyle bir şey hayal dahi edilemez. Onun kuşağının nazarında bedenselliğe ve doğallığa, hele de insanın mahlûksal tarafına yalnızca komedilerde, ölçünün kaçırılmaması koşuluyla, göz yumulabilirdi ancak. Racine'in tragedyalarında da yaşlı bir kahraman vardır: Mithridate. Ama tam anlamıyla yüce bir figürdür bu ve yaşı şu türden stil efektlerine vesile olur:

Ce coeur nourri de sang, et de guerre affamé,
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime... (2, 3)

Racine'i (*Phèdre*'de) Hippolyte'ye getirilen suçlamayı yumuşatmaya iten, nihayetinde bedenselliği ve nezaketi esas alan – bugünün gözüyle bakıldığında o her yanı sarmış, gemi azıya almış aşk tutkusuyla tuhaf bir aykırılık içindeki – duygudur. Önsözde şöyle söyler:

Hippolyte est accusè, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violè sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé

que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

Bu arada Antikçağ anlayışıyla karşılaştırıldığında, genel bir zıtlık göze çarpar. Antik eserlerde aşk nadiren seçkin stilin temasıdır; diğer ilahi ve yazgısal motiflerle bağlantısı kurulmaksızın, ana tema olarak sahneye çıktığında, yalnızca orta seviye üsluptaki manzum eserlerde işlenir. Tema aşk olduğunda ise seçkin epik ya da trajik bir eserde dahi bedensel ögeler hiç çekinmeksizin dile getirilir. Fransız tragedyasında durum tam tersidir. Bu tür, aşkı yücelik olarak gören – saray kültüründe, mistisizmin de katkısıyla Ortaçağ'da oluşan ve Petrarca'yı takip eden akım çerçevesinde daha da gelişen – anlayışı devralmıştır. Corneille'de bile aşk, trajik ve yüce bir temadır; galant romanların etkisiyle neredeyse tüm diğer yüce temaları arkaplana iter. Racine ise 'aşk'a, insanları altüst eden ve mahvına neden olan o karşı konulmaz gücünü kazandırır. Buna rağmen söz konusu eserlerde, o dönemin gustosunun bayağı ve yakışıksız bulduğu, bedenselliğin ve cinselliğin izlerine hemen hiç rastlanmaz.

Biraz önce değindiğimiz, trajik süreçlerin soyutlanıp koruma altına alınmasında üç birlik ilkesinin payı da büyüktür. Olayların gelişiminin toplumsal çevreye yerleştirilmesi, bu ilke dolayısıyla asgari ölçüdedir. Değişmeyen bir mekânda, yirmi dört saat gibi kısa bir zaman diliminde geçen, diğer tüm bağlamlarından tamamen koparılmış bir hikâyede, sürecin tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yerel etkenleri sadece en genel kinayelerle dile getirilebilir. Buna rağmen Racine, az araçla ve tamamen asıl öykünün akışından hareket ederek hayran olunacak bir atmosfer yaratır. Yine de bu eksende en başarılı olduğu eser *Phèdre ve Athalie*'dir; orada mekân ve zaman kâh Yunan mitolojisi kâh Kutsal Kitap kalıbında, mutlaklığa ve tarihdışılığa yaklaşır. Günün saatleri ya da çevre açısından özgünlüğüyle belirgin, belli bir âna ait sahneler enderdir. *Britannicus*'tan, Neron'un, Junie'nin gece vakti çıkıp gelişini betimlediği kısım (2, 2) örnek verilebilir. Mükemmel bir pasajdır; tıpkı birazdan değineceğimiz pasaj gibi, Racine'in anlık izlenimleri aktardığı sahnelerin azlığının edebi yetersizliğinden

kaynaklanmadığının kanıtıdır; öte yandan katı biçimde anlatının ana ekseninin psikolojik çatısına işlenmiştir; yanı sıra genelleyen ve dolambaçlı anlatıma başvuran dönemin stilinin damgasını taşır, özellikle de Junie'nin geceliğini betimleyen şu dizelerde:

Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil...

Kastettiğim diğer pasaj ise *Iphigénie*'deki ilk sahnede, Euripides'e öykünülen, tanyeri ağarmasının tasviridir:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune,

şeklindeki nefis dizeyi barındırdığı gibi, gerçekçi kesitleriyle de – henüz uyanmamış bir uşağı uyandıran kral – eşsizdir. Ama yine bu pasaj da ana temanın psikolojik seyri üzerinde yükselir. Laf olsun diye değildir yansıttığı hava ve ruh hali; sözsel ifadelerse gerçekçi doğaçlamalar barındırmaz; seçkindir, metaforlarla doludur. Özetle denebilir ki zaman ve mekân birliğiyle, okur ya da dinleyici, zaman ve mekândan soyutlanan hikâyenin, mutlak, efsanevi, coğrafik açıdan tanımlanamayan bir mahalde cereyan ettiği izlenimine kapılır. Galant romanlardaki serüveni bol, şematik, absürd bir şekilde âşıklarla dolu 'hiçbir yer' değildir anlatılan; Racine, erken dönemde kurtarmıştır kendini o tarzdan. Trajik karakterlerin gündelik yaşam süreçlerinden sıyrılmışlıklarıyla, konuştukları seçkin dille, kendilerini tutkulu duygularına adadıkları, yükseklerde, izole bir yerdir.

Fransızların klasik tragedyaları, Avrupa edebiyatının yarattığı stiller ayrılığının – trajik ile gündelik yaşama ait ve gerçek olanın sökülüp birbirinden ayrı tutulması geleneğinin – en uç aşamasını temsil eder. Bu tragedya türünün trajik insan anlayışı ve anlatım dili; çapraşık, çok yönlü bir geleneğe dayanan ve sıradan yaşamdan – hangi çağınki olduğu önemsizdir – hayli uzaklaşan, tam anlamıyla atipik ve estetik bir ıslahın ürünüdür. Yeni olduğu pek söylenemeyecekse de modern bir yargı tabii bu. Bu yargıyı barındırmayan o dönemin estetik kuramı, Racine'in tragedyasını ve

benzer yapıtları gerekçelendirmek, övmek ya da savunmak için doğa, akıl, sağduyu ve olasılık gibi kavramlara ihtiyaç duyuyordu. Racine'in yaşadığı yüzyılla bir sonraki yüzyılın gözünde, onun yapıtlarında 'le naturel', 'la raison', 'le bon sens' ve 'vraisamblance', yanı sıra da 'la bienséance' ve mükemmel, kimi yerde esinlenilen modelleri de aşan bir Antikçağ'a öykünme hayata geçmişti. Bu türden bir yargının yoruma ihtiyacı var, bugünden bakınca kavranması zor çünkü. İnsanları böylesine yüceltip, stilize edilmiş biçimde konuşturmak mantıklı ve doğal mı? Krizlerin böylesine kısacık bir zaman diliminde, elini kolunu sallayarak baş gösterip gelişmesi; meselenin tüm önemli yanlarının aynı mekânda yaşanması olası mı? Peşin hükümsüz, başka deyişle bu usta işi eserlerle büyümemiş, okul yıllarında bunlarla haşır neşir olmamış birinin bu soruya yanıtı – çok şaşırtıcı karakteristik özellikleri doğal karşılasa bile – hayır olacaktır. XVII. Yüzyıl'da Racine'in sanatının öyle sadece usta işi ve soluk kesici değil, aynı zamanda rasyonel, sağduyuya seslenen, doğal ve akla yatkın bulunması, salt dönemin perspektifiyle açıklanabilir. Akılcı ve doğal olana ilişkin ölçütleri bizimkilerden farklıydı. Sanatı değerlendirilirken, Racine, bir önceki kuşağın sanat uğraşıyla kıyaslanıyordu hemen. Önceller, hayli sıradışı, serüven dolu vakalar istiflemişken; Racine'in tragedyalarının az sayıda, yalın, net biçimde birbirleriyle bağlantılı gelişmeden oluştuğu saptanmıştı. Ayrıca Racine karakterlerinin yakalarını kurtaramadıkları ruh halleri ve çatışmalar, ideal, örnek alınacak, evrensel bir yalınlık barındırırlar, oysa bir önceki kuşakta, kısmen Corneille'in etkisiyle, fazlasıyla hamasi, keskin, olmayacak çatışmalar, kısmen de précieux akımının etkisiyle duygusal ve şabloncu kibarlığın aşırılıkları modaydı. Önceki akımlara karşı verilen mücadelenin yankılarını, Boileau'nun bazı polemiklerinde, Molière'in ilk komedilerinde, Racine'in önsözlerinde, özellikle de *Andromaque*, *Britannicus* ve *Bérénice*'e yazdıklarında görmek mümkün. Yine Boileau ve Racine'e bakarak Antik ozanların ne ölçüde ve hangi tarzda örnek alınıp yüceltildiği de anlaşılabilir. Antik Yunan temsillerinin, Racine'in elit çağdaşlarını cezbeden tarafı, vakaların yalınlığı ve ifadelerdeki zarafetti. Daha onyıllar öncesinden, Corneille'in gençliğinde, saray çevreleri ve kentsoylu sosyete

tiyatroyla ilgilenmeye başladığında, Aristoteles'in üç birlik kuralı devralınmıştı; esas olarak da, bize artık yabancı gelen olasılık anlayışından yola çıkılmıştı. Şöyle ki bir-iki saatlik temsil süresinde, sınırlı mekânda, seyircilerden birkaç adım uzaktaki sahnede zaman ve mekân açısından birbirinin epey uzağında cereyan eden olaylar, ihtimal dahilinde görülmüyordu. Dolayısıyla söz konusu olasılık, olaylara değil, onların sahneye yansıtılmalarına, sahnedeki göz aldanmalarına ilişkindi. Dahası Fransız tiyatrosunun teknik olanakları, sahne platformunda sahici gözükecek büyük değişikliklere izin vermiyordu. İşte tüm bu nedenler ve Antikçağ'ı taklit etme hevesiyle, mekân birliği ve yirmi dört saat geleneğinin sürdürülmesinde karar kılınmasıyla, vakalar ister istemez bu önkoşullara adapte olacak biçimde düzenlenir oldu. Racine tam da bu işin ustasıdır. Onun elinde vakalar, ferahlık ve doğallıkla verili çerçeveye yerleşerek seyreder. Mekânın izolasyonundaki, öyküyü tüm bayağılıklardan, eğretiliklerden ve diğer ayrıntılardan uzak tutmadaki aşırı hassasiyeti, birlik kuralının şartları dahilindeydi kuşkusuz ve efektlerin doğallığına hizmet ediyordu.

O halde, sanırım en önemlisi de bu, sonraki dönemlerle kıyaslanınca, Racine'in yaşadığı çağda doğallıktan anlaşılan şeyin çok farklı olduğunu kafamızda netleştirmemiz gerekiyor. Doğallık kavramı uygarlığın zıddı olarak görülmüyor, ilkel kültürlere, katışıksız etnisiteye ya da kırsala dair tahayyüllerle arasında bağ kurulmuyordu. İyi eğitimli, ağırbaşlı, zor koşullarda dahi hiç dert etmeden usturuplu davranan insan tipiyle özdeşleştiriliyordu; tıpkı günümüzde alışılmışın dışında bilge birinin doğallığını takdir etmemiz gibi. Doğal, makul ve adaba uygun olanla aşağı yukarı aynı anlama geliyordu. Bu açıdan – doğru ya da yanlış – sahip olduğu ahenkli-izanlı-doğal kültürle eşsiz nitelikteki Antik uygarlığın parlak dönemleriyle örtüşme sağlandığı kanısı hâkimdi. XIV. Louis'nin hükümdarlığı sırasında, dönem kültürü, Antik kültürle aynı mertebede kusursuz addedilecek kadar ileri gidildi. Bu yaklaşım Avrupa'ya da dayatılmıştır ayrıca. Doğallığın, kültür ve ıslahın ürünü olarak boy gösterdiği bu bakış üzerine başka şeyler de inşa edildi; dahası her daim, her koşulda insan ruhunu okşayan şeyler, yani duygular ve tutkular da doğallık kategorisinde du-

yumsandı. Doğal, aynı zamanda kadim insani olandı; edebiyatın önde gelen görevi bunu tüm saflığıyla söze dökmekti. Yanı sıra, kadim 'insana dair'liğin, altlardaki girift hengâmenin içindense yaşamın izole yüksekliklerinde daha duru ve saf tezahür edeceği inancı hâkimdi. Böylelikle bir yandan da kadim 'insana dair'liğin kapsamında da bir sınırlama ortaya çıkıyordu; yalnızca "büyük" tutkular tema olmayı hak ediyor; yine aşk da bir tek dönemin üst düzey adap tasavvuruna uygun düşen biçimlerde temsile layık görülüyordu.

Her halükârda XIV. Louis döneminde doğallık, sırf psikolojik bir şeydi. Psikolojinin sınırları içinde sabit bir veriydi. Değişmez insani unsurların simgesiydi. Doğallık kavramını gelişmiş kültürlerinin dışavurumu şeklinde ifade etmedeki amaçları, kavramı, ezeli insani niteliğin temsilinin sembolü, hâsılı kusursuz bir şey olarak damgalamaktı. Bu tür bir kusursuzluğun üzerinde ya da yanında parlak Antik uygarlık devrinin hükmü vardı sadece. Ayrıca monarkların Barok bir anlayışla yüceltilmesi de dönemin kültürüne dahildi. Antikçağ'a ve Ortaçağ'ın saraylı anlayışına özgü eğretileme, XVI. Yüzyıl'dan itibaren, hızla başat duruma gelen mutlakiyetin hizmetine girdi. Rönesans'ın üstinsan kavramı, Barok dönemde pıhtılaşarak monarkın suretine dönüştü. XIV. Louis'nin sarayı, gerek içerik gerek form açısından mutlakiyetçilikteki gelişimin doruğudur. Hiyerarşi gözetilerek titizlikle kademelendirilmiş, bir dönemin – gücünü ve asıl işlevini yitirmiş, kalabalık, velhasıl kralın maiyeti konumuna indirgenmiş – feodal soylularıyla çevrili kralın kişiliği, Barok'a özgü bir anlayışla yüceltilmiş, mutlak erke sahip kusursuz bir hükümdar tablosu çizer. Hatta saray, "kent" tarafından devam ettirilir, çünkü Paris büyük burjuvazisi de kralın şahsında kendi toplumsal odak noktasını görür. "Saray" ve "kent" arasına keskin sınırlar çizilmemiştir. Saraydaki prens ve prensesler de – ayrıca cüz'i oranda, ordunun üst kademelerinde ve üst idari makamlarda kralı temsil eden efrat da – yüceltilmeden nasibini almıştır. İdeal, alt mertebedekilerin öykünmesi beklenen model olarak kral ve saray efradı, Fransa içinde ve dışında geniş anlamda bir saygınlık kazanmıştı. Kralın yüce konumunun her söz ve jestte aralıksız gözetilmesi, yaşamının sü-

rekli göz önünde geçmesi, kurala bağlanmış, örf ve eğitimle doğal hale gelmiştir; çevresiyle ilişkileri, toplumsal bir sanat eseri niteliğindedir. Dönemin sayısız belgesinde yansısını bulmuştur bu; sıklıkla da – özellikle Taine'in Racine üzerine makalesinde (*Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, s. 109 – 163) – olağanüstü tarzda resmedilmiştir. İşin en önemli ve etkileyici yanı, içteki ve dıştaki erdemin uyuşmasıdır; ilgili insanlar, sınırlı özgürlüklerine rağmen, sürekli bunu talep eder ve sergilerler: Yetkin bir iç disiplin, karşılaşılan her durumun ve buna ilişkin çerçevedeki kişisel konumun isabetli değerlendirilmesi, her jestteki, ağızdan çıkan her sözdeki, inceden inceye düşünülüp şekillendirilmiş, buna rağmen sahiciliğini yitirmemiş tavır. XVII. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Fransız sarayında gözlemlenen mükemmelliklerine hemen hiçbir yerde erişilmemiş bütün bu meziyetler, Geç Barok dönemin dil ve yaşam biçimlerinde de yansısını bularak bir kez daha güçlü bir şekilde parıldarken, öncesinde sahip olmadıkları bir zarafete ve sıcaklığa kavuşurlar. Bu çevre, içi yepyeni bir şıklıkla doldurulmuş Geç Barok dönemin bu formları, her şeyden önce de monark figürlerinin bu yüceltilişidir işte Racine'in tragedyalarına yansıyan. Onun tüm kahramanlarında yüceliğin görkemi ışıldar. 'Ma glorie', bu kahramanların, bedensel ya da ruhsal yüceliklerinin dokunulmazlığını nitelemek için sık kullandığı sözcüktür. Çünkü onların yücelikleri sadece dışsal bir şey değil, karakterlerinin de bir parçasıdır; özellikle kadınlardaki dışavurumu – Monime'i hatırlayalım – hayranlık uyandıracak tarzdadır. Taine, keskin bakışıyla, tüm bunlara hatırı sayılır bir saydamlık kazandırmıştır – bu değerlendirmeler ışığında Racine hakkında vardığı yargı kanımca bir parça tek yanlıysa da. Her halükârda, büyük yüzyılın edebiyatını perspektivist-tarihsel bakışla anlayabilmek açısından zorunlu olan sosyolojik metodu en başta kullanmıştır. Toplumsal ahvali göz önünde tutmadan, yüceltme anlayışının, anlatımdaki Barok tumturaklılığın – çok çeşitli açılardan, çoğu alanda felsefi, bilimsel, siyasal, ekonomik, hatta toplumsal anlamda modern-rasyonalist karakterdeki, üstelik modern-rasyonalist metotları pek çok kez temellendirebilmiş bir çağda – böylesine prestijli ve revaçta olup parlaması açıklanabilir bir şey değil. Dahası dönemin eleşti-

rel düşüncesinin nasıl olup da bu türden Barok ve abartılı formları akıl ve sağduyu kriterleriyle değerlendirdiği, çok fazla gusto ve sanat anlayışı atfettiği bazılarına hayranlık duyup bazılarını nasıl dışladığı, öte yandan Barok biçimler dünyasıyla katışıksız akla dayalı analiz arasındaki çelişkinin farkına nasıl varmadığı da anlaşılamaz. Bu biçimler dünyası, toplumun çok özel koşullarda yaşayan, ayrıcalıklı bir kesiminin dışavurumudur. İşlevsel açıdan bu kesimin değeri, sahip olduğu prestijin düşündürdüğünün epey altındadır. Dört dörtlük mutlakiyetçiliğin, yükseklere çıkarılmış, koca bir saray efradıyla çevrili monarklar yaratmak gibi bir tarihsel misyonu olduğu söylenemez herhalde. Mesele aslen ulusun enerjisini toparlamak, merkezkaç eğilimleri dağıtmak; politikayı, yönetsel aparatı, ekonomiyi organize etmekti. Saray, bu sürecin deyim yerindeyse yan ürünüydü; varlığını üstlenilmesi zorunlu bir işleve borçlu değildi; aksine, başka yerlerde işlevi kalmamış aristokratlar kralın başına üşüşmüştü. Bu sınıfın payına düşen saraya hizmet rolü, kralın çevresinde şekillenen yeni varoluştan türedi. Klasik Fransız kültürünün hamili olarak yalnızca 'saray'ı değil – bir bakıma asla göz ardı edilmemesi gereken – 'la ville'i hesaba katsak da bu sınıfın küçük bir azınlık olduğu gerçeği değişmez; zamanın gustosunu etkilemesi açısından çorbada tuzu vardır gerçi ama ne politik ne estetik anlamda pozitif burjuva bilincine sahipti. 'La ville' ve 'la cour'un örtüşen önemli iki özelliği vardı: Kültürlüydüler; başka deyişle ne uzmanlar gibi âlim ne halk gibi yontulmamış ve cahildiler; sadece iyi eğitimliydiler, bir de beğeni yargısı için gereken bilgilerle donanmışlardı. Ayrıca 'honnête homme'un uzmanlaşmanın dışında kalan, mesleksiz idealinin peşinde koşuyor, bu arada burjuva kökenlerini de "un rang qu'on tient dans le monde" olarak görüyorlardı – bölümün başında söz etmiştik bundan (s. 410 vd.).

Barok ve yüceltmeye yönelik formlar modası ve yine bu formların akılcı beğeni kategorileriyle sentezi, Klasik Fransız edebiyatının hitap ettiği azınlığın özgün karakterine, özellikle toplumsal ülküsüne bakılarak açıklanabilir muhtemelen ya da en azından bir nebze anlaşılabilir. Elitlerin, saraya yakın ve uzak çevrelerin kültürlü sosyetesinin zevki de başlı başına, trajikle gerçekçi ara-

sındaki radikal ayrımı – trajik karakterleri yücelten Barok formlar bunun özellikle göze batan bir semptomudur sadece – açıklıyor. Kapasitesi göz önüne alındığında, Klasik Fransız stiller ayrılığı, XVI. Yüzyıl hümanistlerinin anladığı anlamda salt Antikçağ taklitçiliğine indirgenemez; örnek alınan Antik dönem tarzı iyice abartılır; ayrıca bin yıllık, üslup karan İsevi popüler gelenekle ipler koparılır; trajik karakterin abartılışı (ma gloire) ve uç noktaya vardırılan tutku kültü düpedüz Hıristiyanlığa terstir. Bu türdeki tiyatroyu mahkûm eden dönemin teologları, özellikle de Nicole ve Bossuet bariz bir şekilde ayırt etmişlerdir bunu. Bossuet'nin 1694'te yazdığı *Maximes et Réflexions sur la Comédie*'den bazı tümcelere kulak verelim:

> Ainsi tout le dessin d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté meme. (4. bölüm)

Tamamen doğru bu söylenenler, en azından teologların perspektifinden bakıldığında. Racine tragedyalarında resmedilen tutkulu aşklar büyüleyicidir, trajik sona rağmen dinleyiciyi, böylesine devasa, yüce bir yazgıya öykünmeye, hayranlığa özendirir. Özellikle *Phèdre* örneğinde çok güçlüdür bu yapı. Sık dile getirildiği ve Racine'in de hissettiği gibi gerçekten de Tanrı'nın merhametini esirgediği Hıristiyan bir kadın imajı uyandırmasına karşın yarattığı efektin açıkça hiç de öyle İsevi bir yanı yoktur. Genç ve duyarlı tüm yürekler, derin bir hayranlık beslerler onun her şeyi dışlayan ve bir kenara iten muhteşem tutkusuna. Bossuet'nin "gloire" üzerine söyledikleri de bir o kadar isabetli, daha bir keskin bakışın ürünüdür ve – İsevi dildeki ifadeyle 'superbia'dan başka bir şey olmayan – trajik karakterlerin yüceltilmesini hedef alır.

Fakat Bossuet ve Nicole de popüler, üslupları karan – gösterimleri bir yüzyıl önce Paris parlamentosunca yasaklanan – İsevi tiyatroya ısınamazlardı herhalde; etik ve estetik stil algıları isyan ederdi o tarza. Kendileri de stilleri ayıran dönemin gustosuna ka-

pılmışlardı zaten. XVII. Yüzyıl'ın üne kavuşmuş, kayda değer İsevi Fransız edebiyatı (XVI. Yüzyıl'ın din savaşları ve XVIII. Yüzyıl'daki Aydınlanma'yla karşılaştırıldığında haklı olarak ortodoks-İsevi sayılır) hep üst düzey, yüce bir üslup kullanmıştır; bu niteliği yüzyıl boyunca da artarak devam etmiş; tüm "bayağı" sözcüklerden, somut gerçekçiliğin her türünden uzak durmuş; monarkların yüceltilmesine bizzat katkıda bulunmuştur. Her eser, elit bir tabaka, 'la cour et la ville' için yazılmış duygusu uyandırır.

Klasik Fransız stilinin gücünün Avrupa'da ne kadar etkili olduğunu biliyoruz. Trajik ciddiyetle sıradan gerçeklik çok sonraları, koşullar tamamen değiştiğinde bir araya gelebilmiştir ancak.

XVI

YARIDA KALAN AKŞAM YEMEĞİ

On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler, ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux: perfides larmes! Ah Dieu! m'écriai-je, "vous pleurez, ma chère Manon; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines!"

Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

A peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père. ...

Metin, Abbé Prévost'nun *Manon Lescaut* adlı romanından alınmıştır. Bu kısa romanın ilk baskısı 1731'de, Voltaire'in *Lettres anglaises*'inden ve Montesquieu'nun *Romalılar*'ından kısa süre önce yapılmış.

İki karakterin, Manon'nun ve Chevalier des Grieux'nün yer aldığı sahnenin başlangıcında durum şudur: Seçkin bir ailenin oğlu, okulu henüz bitirmiş, on yedi yaşındaki şövalye; birkaç hafta önce, Amiens'daki ikmal hanında gördüğü, yaşı daha da genç, bir manastıra gönderilmek istenen Manon ile birlikte Paris'e kaçar. İkili orada bir süre baş başa keyif çatar. Paralar suyunu çekince Manon, komşulardan, çok zengin bir tahsildarla ilişki kurar; tahsildar, şövalyenin ailesini durumdan haberdar eder. Şövalye, kaçırılacağı günün sabahı, Manon'nun tahsildarla ilişkisini tesadüf eseri öğrenir gerçi ve çok bozulur, ancak naifçe güven duygusu ve Manon'ya olan aşkı galebe çalar. Kendince, zararsız bir açıklama uydurur (Manon, tahsildar aracılığıyla akrabalarından para bulmuştur, ona sürpriz yapma niyetindedir). Akşam eve döndüğünde hiç soru sormaz, Manon'nun doğrudan konuyu açacağı düşüncesindedir. Bu endişesiz beklentiyle ama bir parça huzursuz ruh haliyle yemeğe oturur. Romanın tamamı, şövalyenin hikâyesi olarak kaleme alındığı için yaşanan sahneyi anlatan da kendisidir.

Kurgusu neredeyse tiyatroluk, çok canlı, dramatik, epey duygusal bir sahnedir. Üç farklı evreye ayrılır. İlki, çiftin suskun gerginliğini içerir; aralarında bir mum, karşılıklı oturmuş, önlerindeki yemeğe el sürmeden birbirlerine kaçamak bakışlar fırlatmaktadırlar. Erkek kadının kasvetini hisseder, birden keyfi kaçar, yalpalayan bir ruh haline bürünür, kadının üzüntüsünü yorumlamaya çalışır, huzursuzlanır. Ama huzursuzluğunda güvensizlikten öte kadının durgunluğuna sevecen bir yaklaşım vardır. Sevgilisinin duygularını anlamaya çalışmasında, onun varlığını nazikâne tasvirinde, hatta – olayın akışını bilen – anlatıcı olarak o anda ve daha sonraları araya kattığı suçlamalarda, (perfides larmes!) kuşku duymasını gerektirecek tüm nedenlere karşın, dokunaklı ve naif abayı yakmışlık ele verir kendini. Kadının bir parça dalgalanmış ruh halinde, yaklaşan ayrılığın kederini sezeriz (o da kendince seviyordur şövalyeyi), belki biraz da pişmanlık, sevgi-

lisinin ihaneti hissedeceği korkusu da vardır; şövalyenin halinde bir gariplik olduğunu o da fark eder çünkü. Bu sessiz sahnede, birbirlerine böylesine bağlı, gencecik iki insan arasındaki içgüdüsel temas olağanüstü biçimde ifadesini bulur. Erotik meselelerden söz edilmemesine rağmen şövalye tepeden tırnağa şehvete batmıştır. Üstüne üstlük çok geride kalmış şeylere yeniden dönen anlatıcı, düzenbazca, gülünç biçimde faka bastırıldığı, komediden aşağı kalır yanı olmayan bu sahneye dramatik, büsbütün duygusallıkla (juger de la situation de mon cœur) yaklaşır.

Manon'nun gözyaşlarıyla suskun gerilim son bulur. Şiddetli ve sarsıntılı ikinci evre başlar. Şövalye onun ağlamasına dayanamaz; tutkulu ithamın dokunaklı kıldığı ısrarlı sorularına Manon sadece hıçkırarak yanıt verince de büsbütün zıvanadan çıkar. Yerinden sıçrar, titreyerek, sevgilisini soru yağmuruna tutarak gözyaşlarını silmeye çalışırken o da ağlamaya başlar. Geçmişi anımsadığında belleğindeki bu sahneye de epey bir ciddiyetle ve duygusal bir şekilde yaklaşır (un barbare aurait été attendri...) Gözyaşı, XVIII. Yüzyıl edebiyatında bağımsız tema olarak daha önce sahip olmadığı ölçüde önem kazanmaya başlar; ruhsallıkla duyusallık arası sınırdaki etkisi işlenir. O sıralar moda olmuş, erotiklikle duyarlıktan oluşan çekiciliği yaratmak için gözyaşının çok işe yaradığı görülmüştür. Güzel sanatlarda ve edebiyatta, özellikle alımlı, bir parça duygulanmış, yanıp tutuşmanın kıyısında bir kadının gözlerinden ya da yanaklarından süzülen damlalara rağbet artar. Birbiri ardı sıra seyredilip tadı çıkarılır âdeta, on les voit tomber des beaux yeux, burada olmasa da sık karşımıza çıkan "quelques larmes" ifadesinde – kılı kırk yarmadan yorumlanamayacak, buna rağmen stil ve duygu açısından dönemin gidişatını etkili biçimde anlatan deyişte – gözyaşlarına miktarına göre değer biçilir neredeyse. Muhtemelen "Préciosité" döneminden kalma bir ifade bu; ilk kez *Andromaque*'ta, erken yaşta ölen Madame Henriette-Anne d'Angleterre'e ithafta dikkatimi çekmişti, "...on savait enfin que vous l'aviez (yani benim trajedim) honorée de quelques larmes..." diye yazar Racine. Bu ithaftaki nicel sınırlama Düşes'in yüksek mertebesini dile getiriyor; Düşes, "birkaç" damla gözyaşı dökerse Racine'in trajedisini fazlasıyla onurlandıracaktır. XVIII. Yüzyıl'da

ise 'quelques larmes' kısa süreli, teselli arayan erotik şaşkınlığın simgesidir; bu gözyaşları, qu'on verse, qu'on fait tomber ya da qu'on cache, kurutulmayı bekler.

Sonra üçüncü sahne başlar. Merdivenlerden çıkan insanların ayak sesleri duyulur, kapı çalınır. Manon sevgilisini çabucak bir kez daha öper (erkek bu öpücüğü yıllarca unutmayacaktır), sonra onun kollarından sıyrılıp yan odaya sıvışır. Şövalye hâlâ hiçbir şeyden kuşkulanmamaktadır. Manon, "un peu en désordre", muhtemelen ya akşam yemeğine "négligé" bir kılık kıyafetle geldiği için ya da biraz önceki aşırı duygusal sahne onu bir parça hırpaladığındandır. Doğaldır ki yabancı birilerinin karşısına bu halde çıkmak istemeyecektir. Ziyaretçilere kapıyı şövalye açar; gelenler babasının uşaklarıdır; derdest ederler onu. Huzurlu aşk ortamı şimdilik sona ermiştir. Bu vesileyle kadının abiyesinin "désordre"ı üzerine bir-iki şey söyleyelim. XVIII. Yüzyıl'da bu, eskiye oranla daha fazla önplandadır; daha öncesinde *Britannicus*'un bir sahnesinde kibarca lafın dolandırıldığı bir örneğine rastlanır (dans le simple appareil-d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil); şimdi artık bu türden motifler aranır ve istismar edilir olmuştur. Tasvir ve imlemelerde mahrem erotik unsurlar 'Régence' döneminden itibaren revaçtaydı. Tüm yüzyıl boyunca edebiyatta, sadece erotik edebiyatta da değil üstelik, bu tür motifler kullanılır – bozulan huzur ortamı, bir bora, bir düşüş, bir sıçrayış – normalde kapalı olan kadın bedeninin bazı yerlerinde örtü aralanır; genelde "cezbedici bir karmaşa" tezahür eder. Klasik çağda, XIV. Louis'nin hükümdarlığında, erotiğin bu formu komedide dahi görülmez. Molière hiçbir zaman müstehcenliğe meyletmemiştir. Oysa artık erotik ve duygusal mahremiyet kaynaşmıştır; erotiklik, felsefi ve bilimsel aydınlanmanın anekdotlarına bile girmiştir.

Metnimizdeki tüm süreç mahremliğiyle Ortaçağ'ın son dönemlerinden bazı tasvirlerdeki "ailevi çerçeve"yi hatırlatıyor. Ne var ki metinde, o tasvirler açısından epey önemli bedensellik unsuru eksiktir; pütürsüz ve koket bir zarafet göze çarpar daha ziyade. Gerek tema gerek anlatı, yaşamsal derinliğin çok uzağındadır. Aynı dönemde ustalıklarının zirvesine erişmiş gravür sanatçılarının kitap illüstrasyonları gibi şık çerçevelenmiş, canlılık

ve içlidışlılık anlatan bir tablo – iç dekor dememizde sakınca yok – sunuyor. *Manon Lescaut*, ve yine eşzamanlı ya da sonraki dönemden bir dizi başka eser, – perdahlanmış zarafetleri, acıklı duygusallıkları, erotik-ahlakçı müstehcenlikleriyle istisnai bir sentez örneği sunan – 'iç dekor' diye nitelediğimiz bu unsurlar açısından hayli zengindir. İçerikler, kâh erotikliğin kâh acıklı olanın ağır bastığı – ikisinden birinin büsbütün eksik olduğu nadirdir bu arada – aşk ve aile sahnelerinden derlenir; kostümler, aksesuvarlar, iç mekânın dekorasyonu, her fırsatta, rengârenk ve canlı ögelere yönelik bir hazla, züppece bir özenle tasvir ve ima edilir. Stiller ayrılığı bu eserlerde dikkate alınmaz. Tüm sınıflardan ikincil karakterler, her türden ticari faaliyet ve aslen çağdaş kültürel tablo olay örgüsüyle iç içedir. Mekân dekorları aynı zamanda dönemin ve zümrenin alışkanlıklarını, örflerini yansıtır. *Manon Lescaut*'da para bahsi sık geçer; müstahdemler, hanlar, hapishaneler vardır, devlet yetkilileri boy gösterir, tiyatro önündeki bir sahnede tüm ayrıntılarıyla sokak betimlenir; gemiyle Amerika'ya gönderilecek bir hayat kadını kafilesi geçer önümüzden; her halükârda her şey epey gerçekçidir. Öte yandan yazar öykünün ciddiye alınmasını ister; maksimum ahlakçı, bir o kadar trajik kompozisyon için çabalar. İşin ahlaki tarafında onur ve erdem önplandadır. Şövalye dalavereci, dolandırıcı, hani neredeyse pezevenk konumunda olduğu halde, zarif duygularını beyan etme alışkanlığından, ahlakçı akıl yürütme ukalalığından asla vazgeçmez. Bu tavrı tam anlamıyla beylik, kimi yerde samimiyetsizdir ama belli ki yazar tarafından ciddiye alınmaktadır. Ona kalırsa Manon dahi "aslında" dürüsttür, gel gör ki eğlenceyi her şeyin üstünde tutan bir tabiatı vardır... 'Avis de l'auteur' de şu satırlara rastlarız:

> Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier des Grieux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le Chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue!

Vasat bir yozlaşmadır bu; şanı şerefi yoktur; ama yazar hissetmez bunu sanki. Şövalye'nin şuursuz cinsel bağımlılığı ve Manon'nun âdeta safdil amoralitesi, tam da basmakalıplıkları nedeniyle bir parça emsal teşkil ederler. Bu kısa roman örnek teşkil eden içeriğiyle de ünlüdür. Lakin Abbé Prévost, tipik haylaz ve işe yaramazlardan tepeden tırnağa farklı, "aslında" iyi kalpli iki karakterden, kahraman yaratmaya çalışır. Tüm hilekârlıklarının su yüzüne ve foyasının meydana çıktığını gördüğünde, benliğini birden saran diri utanma duygusu, Şövalye'ye kendini 'le commun des hommes'dan daha derin ve zengin bir duyarlığa sahip, özel, dört dörtlük bir kişilik olarak sunma zemini oluşturur. Gördüğümüz kadarıyla Prévost 'akşamdan kalma'nın bu çocuksu-dokunaklı yorumunu önemser; kahramanlarını istisnasız duyarlı ve dokunaklı biçimde tasarlar. Babası, Şövalye'ye "Adieu, fils ingrat et rebelle!" diye seslenir; "adieu, père barbare et dénaturé!" yanıtını verir oğul. O sıralar moda olan 'Comédie larmoyante'ın dilidir bu. Basmakalıp kötü huya, basmakalıp erdem tasavvuru tekabül eder. Yüzü büsbütün cinselliğe, onun düzenine ya da keşmekeşine dönük bir erdemdir bu, dolayısıyla kendi de hepten erotize olup çıkmıştır. Burada erdemle kastedilen, erotik heyecan düzeneği olmaksızın düşünülemez. Yazarın, âşıkların çocuksu oyunbazlığını ve dayanaksız ahlaki sefaletini tasvir ederek okura sunmak istediği eğlence, aslen cinsel uyarımdır; sürekli duygusal ve etik açıdan yorumlanır bu uyarım; sıcaklığı, romantik bir moralizm yaratmak amacıyla suistimal edilir. XVIII. Yüzyıl'da bu senteze sık rastlanır; Diderot'nun ahlak anlayışı dahi erotiğin önemli rol oynadığı coşkulu bir duyarlık üzerine kuruludur; Rousseau'da da izleri görülür bunun. Toplumda artan burjuvalaşma, Yüzyıl'ın büyük bir bölümünde siyasi ve ekonomik ilişkilerde istikrarın korunması, üst orta sınıfların yaşamındaki oturmuşluk ve güvence, dolayısıyla bu sınıfın gençlerinin mesleki ve siyasi kaygılarının olmaması; tüm bunlar gerek buraya aldığımız gerek başka birçok metinde kendini gösteren ahlaki ve estetik biçimlerin gelişmesini kolaylaştırdı. Sorunlu olduğu gözler önüne serilen toplumsal düzen sarsılıp yıkıldığında da, oluşan yeni devrimci kavramların harcına hatırı sayılır bir burjuva duyarlığı karışmış, etkilerini XIX. Yüzyıl'da da sürdürmüştür.

Anlayacağınız işimiz bir anlamda, gerçekçi unsurların ciddi unsurlarla karıştığı orta seviye üslupla yazılmış bir metinle; malum, romanın sonu da hazin. Karışım epey alımlı, fakat – gerek gerçekçi gerek ciddi ve trajik özellikteki – iki unsur da hoppa bir yüzeyselliktedir. Gerçekçi resimler rengârenk, değişken, canlı ve çarpıcıdır. Bayağılığın tasvirleri de eksik değildir. Öte yandan kullanılan dil, hoşluğunu ve zarafetini hiç yitirmez; sorunlar temelinde bir yaklaşımın izine rastlanmaz, toplumsal ortam, olduğu gibi kabullenilen verili bir çerçevedir.

Aydınlanmacı propagandanın hizmetindeki gerçekçi metinlerse epey farklıdır. 'Régence' döneminden itibaren bu eksende metinlere rastlanır; XVIII. Yüzyıl boyunca bir yandan sayıları artarken bir yandan daha keskin polemiğe meyledeler. Bu işin ustası Voltaire'dir. Ondan seçtiğimiz ilk pasaj, erken yaşlarda yazdığı, İngiltere'deki izlenimlerini işlediği *Felsefi Mektuplar*'ın altıncısından:

> Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prepuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraiques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.

Londra borsasını resmeden metinde içerik, gerçekçi biçimde kâğıda dökülmemiştir aslında; borsa çatısı altında olup bitenleri kaba hatlarıyla öğreniriz. Amaç daha ziyade, belli bazı düşünceleri üstü kapalı dile getirmektir. Bu düşünceler, en ham, en yavan halleriyle aşağı yukarı şöyle söze dökülebilirdi: "Uluslararası, serbest, tek tek bireylerin bencilliğinin dikte ettiği ticari yaşam,

toplumun yararınadır. Böyle bir şey insanları ortak, barışçıl bir uğraşta birleştiriyor. Dinlerse absürd; sayıları bir hayli kabarık – her biri asıl ve biricik doğru olduğu iddiasında – ipe sapa gelmez dogmaları ve seremonileri bile absürdlüklerini belgeliyor. Birçok farklı dinin bulunduğu, o sayede karşılıklı katlanmanın söz konusu olduğu bir ülkede hiç değilse vahim sonuçlara yol açmıyorlar, zararsız budalalıklar olarak görülebilirler. Ama aralarında çatışma başlayıp da birbirlerini sıkıştırdıkları zaman iş ciddileşiyor." Bu kuru fikir beyanında bile – Voltaire'in kurduğu çatının parçası olması nedeniyle saf dışı bırakamadığım – retorik bir hile var: Din ve ticaretin şaşırtıcı biçimde karşılaştırılması, bu arada ticaretin, fiili ve ahlaki anlamda dinden daha yükseğe yerleştirilmesi. İki olgunun, aynı düzlemdeki insan uğraşları kapsamında aynı bakış açısıyla değerlendirilebilecek iki kategoriymiş gibi yan yana konulması başlı başına bir mesele, deyim yerindeyse – dinin değerinden ve esasından edildiği, daha baştan gülünç bir konuma düşürüldüğü – bir kompozisyon girişimi. Tüm zamanların sofistlerinin ve propagandacılarının başarıyla kullandıkları bir teknik bu. Voltaire, üstadıdır bu tekniğin. O yüzden de üretken çalışmanın nimetlerini göstermek için burada seçtiği örnek bir tarım kuruluşu, bir ticarethane ya da bir imalathane değil, her kökenden ve inançtan insanın bir araya geldiği yer olan borsadır.

Borsaya girme çağrısı neredeyse merasimledir. Voltaire borsayı, saygıyı birçok saraydan daha fazla hak eden bir yer; ziyaretçilerini de insanların yararına oraya toplanmış, tüm uluslardan milletvekilleri olarak niteler. Ardından ziyaretçileri ayrıntılarıyla betimlemeye girişir; ilk önce borsadaki uğraşlarına, sonra özel yaşamlarına dair gözlemlerini aktarır; her iki alanda da bu kişilerin farklı inançlarını vurgular. Borsa çatısı altında önemi yoktur bu farklılığın; alım satımı etkilemez; bu arada Voltaire'e "infidèle" kavramı ile kelime oyunu yapma fırsatı doğar. Borsa ortamını – kavgacı din adamlarının toplantılarına hiç benzemeyen bu huzurlu, özgür buluşmaların mekânını – terk ettiklerinde işler değişir, dini inançlardaki parçalanmışlık su yüzüne çıkar. Daha demin bir bütün oluşturan, tüm insanların ideal işbirliğinin âdeta sembolü olan topluluk, birbiriyle ilgisiz, dahası uzlaşmaz parçalara bölü-

nür. Paragrafın geri kalanı muhtelif parçaların canlı ve tempolu tasvirine ayrılmıştır. Borsadan çıkan tacirler dört bir yana dağılırlar, kimi sinagoga, kimi içmeye gider; sentaktik denklik bu iki eylemi, zaman öldürmede eşit değerde alternatifler olarak gösterir. Ardından, inançlı borsa ziyaretçilerinden üç grup tanımlanır: Anabaptistler, Yahudiler ve Kuveykırlar. Ama Voltaire tasvirinde her grubun salt dış görünüşünü, birbirlerinden tamamen farklı, birbiriyle alakasız, aynı zamanda her durumda aslen biraz absürd ve komik yanları vurgular. Yahudilerin ya da Kuveykırların asıl doğaları, inançlarının temeli ve kendine has biçimlenmişliği değil, özellikle dıştan bakan biri için acayiplik derecesinde komik gözüken dini törenleri öne çıkar. Sevilen propaganda tekniklerinin bir örneğidir bu da; çoğu kez buradakinden daha çiğ bir şekilde ve kötü niyetle kullanılır. Projektör tekniği de diyebiliriz. Geniş bir bağlamda küçük bir parça iyice aydınlatılır; geriye kalan, bütünü açıklayacak ya da tasnife yarayacak, bu arada önplana çıkarılan şeye denge unsuru olabilecek her şey karanlıkta bırakılır. Böylece görünüşte hakikat dile getirilir, ne de olsa söylenenler tartışmasız doğrudur, ama işte buna rağmen tümü çarpıtılmıştır. Hakikat denen şey, hakikatin tamamından ve kesitleri arasındaki doğru ilişkiden oluşur. Geniş kesimler, özellikle de hareketli dönemlerde bu oyunlara hep aldanır; yakın tarihten örnekler herkesin malumu. Oysa çoğu halde rahatlıkla oyunu görmek mümkün. Lakin halkta ya da izleyici kitlede gergin dönemlerde buna yönelik ciddi bir irade göremezsiniz. Bir yaşam biçimi ya da insan topluluğu miadını doldurduğunda yahut salt lütuf ve hoşgörüden mahrum kaldığında, propagandanın onlara yönelik her haksızlığı genelde üstünkörü algılanmakla birlikte büyük çoğunlukça sadistçe bir hazla karşılanır. Gottfried Keller, bu psikolojik olguyu *Seldwyla İnsanları*'nda, İsviçre'deki bir siyasi karalama kampanyasını konu ettiği yitik gülüşün öyküsünde nefis betimler. Keller'in sözünü ettiği şey, bizim yaşadığımızla kıyaslanınca, bir kan ve çamur deryasının yanında, bir derenin duru suyunun hafifçe bulanmasına benziyor bu arada. Vakayı serinkanlı ve berrak bağımsız bakışıyla, zerrece örtbas etmeden, haksızlığı zerrece mazur göstermeden, hatta 'üst adalet' gibi bir gerekçeye başvurmadan tartışan Keller,

bu tür şeylerde yine de doğal, hatta bazen hayırlı bir yan görür. Öyle ya sonuçta "bir kez daha bir adaletsizlik ya da uyduruk bir gerekçe, devletin değişmesine ve daha geniş özgürlüklere vesile olmuştur." Yolu daha geniş özgürlüklere çıkarmamış rejim değişikliklerine aklı ermiyor şanslıların. Biz başka türlüsünü gördük.

Voltaire, beklenmedik bir çark edişle bitirir sözlerini: et tous sont content. Bir hokkabaz çabukluğuyla, üç inancı ya da mezhebi, üç keskin tümcede parodi malzemesi yapar; derken, hiç umulmadık bir anda, aynı hızla, şakayla karışık dört bitiş sözcüğü çıkarır karşımıza. İçeriği bir hayli zengindir tümcenin. Neden hoşnuttur hepsi? Alır satarken karışan eden yoktur kendilerine de ondan, servet sahibi olurlar bu arada; budalalığa varan bağnazlıklarına da ilişen olmaz, ne onlar kimseyi sıkıştırır, ne onları sıkıştıran olur. Yaşasın hoşgörü! Hoşgörü, kazancına da sefasına da karışmaz kimsenin; ister içerek eğlensinler ister absürd bir tarzda ibadet ederek.

Sorunu daha baştan arzu edilen çözümü içerecek şekilde ortaya koyan anlayış ve karşıtının gülünç, absürd ve itici yanlarına güçlü bir ışık tutan projektör tekniği, Voltaire'den çok önce kullanılan yöntemlerdi. Fark, bu yöntemleri kullanırken Voltaire'in ortaya koyduğu kendine has tarzdadır. En başta temposu özgündür; gelişmeleri hızlı ve keskin biçimde toparlamada, betimlediği sahneleri değiştirme hızında, yan yana görmeye alışık olmadığımız şeyleri beklenmedik biçimde aniden bir araya getirmede neredeyse eşi benzeri yoktur. Mizahının hatırı sayılır kısmı bu hızında yatar. Rokoko tarzı kısa tasviri okunduğunda net biçimde anlaşılacaktır bu söylediğimiz. Örnek:

Comme il était assez près de Lutèce,
Au coin d'un bois qui borde Charenton,
Il aperçut la fringante Marton
Dont un ruban nouait la blonde tresse;
Sa taille est leste, et son petit jupon
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
Robert avance; il lui trouve une mine
Qui tenterait les saints du paradis;

Un beau bouquet de roses et de lis
Est au milieu de deux pommes d'albâtre
Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
Et de son teint la fleur et l'incarnat
De son bouquet auraient terni l'éclat.
Pour dire tout, cette jeune merveille
À son giron portait une corbeille,
Et s'en allait, avec tous ses attraits
Vendre au marché du beurre et des œufs frais.
Sire Robert, ému de convoitise,
Descend d'un saut, l'accole avec franchise:
"J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;
C'est tout mon bien; prenez encor mon cœur:
Tout est à vous. — C'est pour moi trop d'honneur,"
Lui dit Marton. ...

Hayli geç dönemde yazılmış, 'Ce qui plaît aux dames' adlı manzum eserden alınmıştır bu dizeler. Şövalyenin başta uzaktan, sonra yakından hayranlık beslediği Marton'un güzelliğine dair izlenimlerin nüanslarından da anlaşılacağı gibi özenle düzenlenmiştir. Alımı daha ziyade temposunda yatar; geniş tutulsaydı, tazeliğini yitirir, basmakalıplaşırdı. Pasajın esprili tarafı da bu temposudur. İlanıaşkın bu kadar komik olmasının nedeni, işin özünün hayret verici kısalıkta aktarılmasıdır. Voltaire'in tüm yapıtlarında tempo, burada olduğu gibi felsefesinin bir parçasıdır. Bu hız, onun anladığı anlamda insan davranışlarındaki esas motiflerin profilini son derece materyalist bir yaklaşımla belirginleştirme ve aynı zamanda ifşa etmede iş görür. Ama bu arada asla kabalaşmaz Voltaire. Bu kısacık aşk sahnesinin yüce ya da manevi bir tarafı yoktur; sadece bedensel arzular ve kâr hırsı söze dökülür. İlanıaşk işin ticari yanına dair yavan bir açıklamayla başlar; gerçi yine de sevimli, zarif, devingendir. 'Prenez encore mon cœur, tout est à vous' şeklindeki sözlerin anlık cinsel tatmini doyurma arzusunun ifadesi bir tumturaktan başka bir şey olmadığını herkes gibi Robert ve Marton da gayet iyi bilir. Buna rağmen, Voltaire'e ve çağına Klasik dönemden (bu örnekte aslen La Fontaine'den) miras kalan – Voltaire'in materyalist aydınlanmanın ve ifşanın hizmetine koştuğu – büyüleyiciliği

ve hoşluğu taşırlar. İçerikler tamamen değişmiştir bu arada. Lakin Klasik anlayışın duru ve mükemmel hoşluğu, l'agréable et la fin korunmuştur; her sözcükte, deyişte, dil ritminin her deviniminde varlığını sürdürür. Voltaire'e has olansa, ahlaki anlamda tüm pervasızlığına, hatta insafsızlığına, tüm sofistik gafil avlama tekniklerine rağmen estetik defosuzluğundan taviz vermeden tutturduğu seri tempodur. *Manon Lescaut*'dan alıntıladığımız metindeki, analiz etmeyi denediğimiz yarı erotik, haliyle de biraz bulanık duyarlığa hiç bulaşmaz. Aydınlanmacı bir ruhla giriştiği ifşalar asla kabalığa ve hoyratlığa evrilmez; hafif, kıvrak ve enfestir. En önemlisi Voltaire'de, muğlak, tüm konturları bulanıklaştıran, düşünmenin duruluğuyla hissetmenin arılığını aynı ölçüde tahrip eden, yüzyılın ikinci yarısındaki Aydınlanmacılarda ve Devrim Edebiyatında öne çıkan, XIX. Yüzyıl'da ise Romantizmin etkisiyle hepten debdebeli bir gelişme gösteren, ta yeni zamana dek uzanarak hayli nahoş ürünler veren, dokunaklı söylemin zerresi görülmez.

Tempolu anlatımla yakın akraba, ama propaganda metodundan daha geniş çapta bir yaygınlığı olan şeyse tüm sorunları fazlasıyla basitleştirme anlayışıdır. Sürat, deyim yerindeyse atiklik, Voltaire'de basitleştirmeye hizmet eder. Basitleştirme hemen her seferinde sorunun bir antiteze indirgenmesiyle ve bu antitezin, uçarı, eğlenceli, hareketli, akla karanın, teoriyle pratiğin vb. bariz biçimde öylesine karşı kutuplarda durduğu bir anlatıda sunulması yoluyla gerçekleşir. Borsayı anlatan alıntı metnimizde bunu görmek mümkün; ticaret-din karşıtlığı (biri yararlı ve insanların ortak çalışmasını teşvik eder, diğeri saçmadır ve insanları birbirinden uzaklaştırır) canlı bir tasvirle, bu arada kararlı ve yanlı bir yaklaşımla basite indirgenerek anlatılır; bir o kadar da basitleştirilmiş hoşgörü-hoşgörüsüzlük karşıtlığı boy gösterir. Aşk 'öykücüğünde' dahi, belki bir sorun değil ama olayın içeriği basit, antitetik bir formüle (sefa-ticaret) indirgenir. Başka bir örneği daha inceleyelim. *Candide* romanı, Leibniz'in mümkün dünyaların en iyisi fikrindeki metafiziksel iyimserliği hedef alan bir polemik içerir. Yapıtın 8. Bölüm'ünde yeniden bulunan kayıp Cunégonde, babasının Candide'i şatosundan kovduğu günden beri başından geçenleri anlatmaya başlar:

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunderten-tronckh; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage: le brutal me donna un coup de couteau dans le flanc gauche dont je porte encore la marque.- Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide.- Vous la verrez, dit Cunégonde; mais continuons.-Continuez, dit Candide.

Yaşanan feci olaylar komik gelir kulağa, çünkü neredeyse maskaralığa varan bir çabuklukla patır patır aktarılır, dahası takdiri ilahi ve harcıalem vakalarmış gibi sunulurlar; tarz olarak, yaşananların dehşeti ve mağdurların niyetiyle de komik bir tezat içindedir. Buna bir de sondaki erotik nükte eklenir. Tüm romana, antitetik basitleştirme, sorunun anekdotik bir görünüme büründürülmesi anlayışı ve baş döndürücü bir tempo hâkimdir. Terslikler birbirini izler, hepsi de zorunlu, derli toplu, rasyonel, mümkün dünyaların en iyisine layık gelişmeler olarak yorumlanır. Göründüğü kadarıyla saçmadır oysa bu. Eğlenen okur, Voltaire'in anlayışının, Leibnizci akıl yürütmenin, aslen evrendeki metafiziksel armoni fikrinin dengi olmadığını zor idrak eder ya da tamamen gözden kaçırır; serinkanlı düşünüş, kahkahada boğulur gider. Üstelik Voltaire'inki gibi eğlenceli bir metin, felsefi rakiplerinin zahmetli ve ciddi bir çalışma isteyen araştırmalarına oranla daha fazla okura ulaşacaktır. Hatta dönemin okurlarının çoğunun, Voltaire'in inşa ettiği şeyin, pratikteki gerçekliğe hiç uymayan, aksine polemik amaçlı, yapay biçimde çekidüzen verilmiş sözde bir deneyim gerçekliği olduğunu algıladığını, algılamışsa da doğru dürüst değerlendirdiğini zannetmiyorum. Candide'in ve yoldaşlarının yaşadığı aksi tesadüflerin ritmine yaşam gerçekliğinin hiçbir yerinde rastlanmaz. Aman vermeyen, alakasız, masumların, hazırlıksız yakalanan insanların, şans eseri olaylara karışanların üzerine damdan düşer gibi yağan talihsiz-

likler görülmez yaşamda. Akış daha ziyade, çadır tiyatrosundaki komik figürlerin ya da sirkteki palyaçoların art arda yaşadığı aksilikleri hatırlatır. Talihsizliklerin üst üste yığılması ve çoğu vakada mağdurlarla arada hiçbir iç bağlantının bulunmayışı olgusu bir yana, süreçlerin nedenlerini aşırı basitleştirerek de gerçekliği çarpıtır Voltaire. Aydınlanmacı-gerçekçi yazılarında değindiği, yazgıların kökeninde yatan nedenler ya doğa olaylarıdır ya rastlantılardır yahut – sebep bir insan edimiyse – dürtüsellik, kötülük, en başta da aptallıktır. Yazgıları, inançları, kurumları ortaya çıkaran tarihsel koşulları asla sorgulamaz. Bu, gerek bireylerin gerek devletlerin, dinlerin, aslen toplumun tarihine ilişkin yaklaşımı için de geçerlidir. Londra Borsası'na ilişkin ilk alıntımızdaki Anabaptizm, Yahudilik ya da Kuveykır mezhebi seçimi ne kadar keyfi, aktarılanlar ne kadar anlamsız, ahmakça ise *Candide*'deki askeri seferler, seferberlikler, inançların kovuşturulması, aristokratların ya da din adamlarının görüşleri de bir o kadar keyfi, anlamsız, ahmakçadır. Voltaire'e göre aklı başında hiçbir insanın olup bitenlerde bir iç düzene ya da dünya görüşlerinde içkin bir haklılığa inanmaması gerekir. Bu denli doğal varsaydığı bir başka şey, kişisel tarih düzleminde herkesin başına – doğa yasalarıyla uyumlu olmaları koşuluyla – her şeyin gelebileceği düşüncesinin doğruluğudur; karakter ve talih arasında bir ilişki olabilme ihtimalini dikkate almaz. Bazen de ukalaca, yalnızca doğa olayı kategorisine sokulduğunda anlaşılır kılınabilecek nedensellik zincirleri oluşturarak dikkat çeker; bu arada ahlaki yön ve kişisel tarih sumenaltı edilir. *Candide*'in dördüncü bölümündeki, Pangloss'un frenginin kökeni üzerine yürüttüğü tartışmayı anımsayalım örneğin:

> vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourments d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un

page, qui l'avait reçue d'un jésuite, qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb. ...

Yalnızca doğal sebepleri dikkate alan, ruhban sınıfının geleneklerine (buna eşcinsellik de dahil) karşı, ahlaki açıdan salt hicvi önplana çıkaran, bu arada eğlenceli bir el çabukluğuyla, gönül ilişkilerinin her birinin zeminini oluşturan kişisel geçmişlerin ayrıntılarını hasıraltı eden bu tür bir tablo, olgunun bağlamına dair belli bir görüşü üstü örtük biçimde aşılamaya çalışıyor demektir. Bireyin gerek doğal dürtülerinin yön verdiği edimlerine dair sorumluluğu gerek istisnai ruhsal, fiziksel gelişiminde ve sıradışı mizacında yatan, onu belli davranışlara sevk eden faktörler devre dışı bırakılmıştır bu yaklaşımda. Temelde bir ahlakçı olan Voltaire, nadiren bu pasajdaki ve aslen *Candide*'deki kadar ileri gitmiştir. Özellikle tarihle ilgili yazılarında özgünlüğün önplana çıktığı insan portrelerine rastlanır. Ama hep basitleştirme eğilimindedir ve bunda biricik ölçüt, o sıralar kendi katkısıyla da şekillenmeye başlayan nesnel, aydınlanmacı sağduyudur. İnsan yaşamının cereyan ettiği koşullardan yalnızca maddi ve doğal olanlar ciddi anlamda hesaba katılır. Tarihsel ve ruhsal etkenleri ise küçümser ya da yok sayar Voltaire. Bu, Aydınlanma'nın anlam kazandırdığı aktif ve cesur mantaliteyle ilgili bir şey. Toplumlar, akılcı ilerlemeye ayak bağı olan tüm yüklerden kurtarılmalıydı. Bu yükler, göründüğü kadarıyla – tarih içerisinde, irrasyonel bir şekilde, her türden aydınlık akla aykırı oluşmuş ve arap saçına dönmüş – dinsel, siyasi ve ekonomik olgulardı. Onları anlamak ve gerekçelendirmekten ziyade gözden düşürmek önemliydi.

Voltaire, gerçekliği kendi amaçlarına hizmet edecek şekilde düzenler. Çoğu yazısında, olağan gerçekliği renkli ve canlı biçimde yansıttığı yadsınamaz. Ne var ki eksiktir bu gerçeklik, kasıtlı olarak indirgenmiştir, o yüzden de ciddi didaktik amacına rağmen aldırışsız ve yüzeyseldir. Üslup düzeyine gelince, Aydınlanmacı metinlere hâkim anlayış – hiçbiri Voltaire'inkiler kadar pervasız ve esprili olmamakla birlikte – insanın konumunu aşağıya çekmeyi de içerir. Klasik kahramanların trajik yüceltilişleri XVIII. Yüzyıl başından itibaren kaybolmaya yüz tutar. Tragedya Voltaire'le

birlikte renklenir, daha nükteli hale gelir, ağırlığını yitirir. Buna karşın roman ve manzum anlatı gibi yazın türlerinin yıldızı parlar; dahası tragedyayla komedya arasına 'Comédie larmoyante' gibi bir orta tür girer. Zamanın gustosu, yüce olanı değil, incelikli, kibar, esprili, duyarlı, akılcı ve yararlı, kısaca daha ziyade orta düzeye ait olanı yeğler. *Manon Lescaut*'daki erotik ve romantik, orta düzey üslup, Voltaire'in propagandacı tarzıyla örtüşür. İkisinde de karakterler yüce değildir, gündelik yaşam akışından koparılmamışlardır; kahramanlar genelde orta düzey yaşam koşullarının çevrelediği bir zeminde konumlanan, bu koşulların bağımlı kıldığı, maddi hatta ruhsal anlamda bloke ettiği insanlardır. Belli ölçüde bir ciddiyeti – düşüncelerini pekâlâ ciddiye alan Voltaire açısından da keza – yadsıyamayacağımız için Klasisist anlayışın tersine yeniden bir stiller sentezinin işbaşında olduğunu teslim etmemiz gerekir. Ne var ki bu sentez, gündelik yaşam gerçekliğinde de ciddi temalarda de ilerilere gitmez ya da derine inmez. Klasik estetik geleneğini, hep tatlı bir gerçeklik ekseninde devam ettirir; trajikliğe ve mahlûksallığa nüfuz etmek, tarihselliğe bulaşmak gibi bir derdi yoktur. Renkli ve eğlenceli de olsa gerçekçi unsurlar hepten sabun köpüğü gibidir. Yalnızca Aydınlanmacı düşüncenin hizmetindeki gerçekçiliğin tatlı ve sabun köpüğü yanları, Voltaire'in elinde bir sanata dönüşür resmen; yaşamının son demlerinde kapıldığı, yaşlılığın getirdiği çöküntüye ve ölümüne dair düşünceleri bile popüler felsefi gözlemlere esprili ve şirin bir giriş olarak kullanacak kadar maharetlidir. Daha önce Leo Spitzer tarafından analiz edilmiş (*Romanische Stil- und Literaturstudien* [Romanesk Üslup ve Edebiyat Üzerine Araştırmalar], Marburg, 1931, II, 238 vd.), herkesçe tanınan, görüntüsü kuru kafadan farksız, sıska muhteremin, – heykeltıraş Pigalle onun büstünün kalıbını çıkarmak için Ferney'e geldiğinde – Madame Necker'e yazdığı mektubu örnek vermek istiyorum:

A Madame Necker. Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le sa-

vez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

Okura, metindeki ifadeleri her nüansın izini sürerek yorumlayan Spitzer'in mükemmel analizini öneriyorum. Ben burada sadece, ele aldığım üslup sorunu açısından neyin önemli olduğuna dair bir şeyler eklemek ve özetlemek istiyorum. Mektubun yazılma vesilesi olan gerçekçi anekdot ya uydurulmuş ya da en azından amaca uygun şekilde yeniden düzenlenmiş. 1770'in köylülerinin, otopsi kavramına heykeltıraşlıktan daha aşina olmaları olasılığı zayıf. Pigalle'in kimliğine ilişkin bilgi kulaklarına gitmiştir muhtemelen. Ayrıca on yıldır aralarında yaşayan, bölgelerinin ünlü şato sakininin portrelerinin yapılması onlara, henüz hayatta olan birinin kesilip biçilmesi fikrinden daha gerçekçi gözükmüş olsa gerektir. İçlerinden yarı akıllı muzip birinin bu yönde bir şeyler söylemiş olma olasılığı tamamen göz ardı edilemez, ama kendine bu soruyu soran çoğu okura, bu muzibin bizzat Voltaire olması olasılığı daha mantıklı gelir kanımca. Bu dekoru ister kendisi hazırlamış – tahminim bu yönde – ister rastlantı bu şekliyle ona sunmuş olsun, her halükârda müstesna, gereğinden fazla vurgulu, teatral bir gerçeklik kesitidir yansıtılan; dört dörtlüktür ve tamamen Voltaire'in, ardına eklediklerinin işine yarar: Sevimli ve alımlı bir şekilde dile getirilmiş beylik felsefedir, argümanların havai fişek gösterisidir o ifadeler; dünyevi ile kutsal, Aydınlanmacı bir arsızlıkla birbirine karıştırılır; kendi şöhretine yönelik ironi, karşıtlarına yönelik polemik kinayeler, tümü Süleyman'a uzanan temel temada özetlenir, derken söz 'vanité'ye getirilir ve böylece mektuba son noktayı koyacak deyiş kotarılır; henüz şirinliğinden ve diriliğinden bir şey yitirmemiş bir ihtiyarın ve biçimlenişinde

azımsanmayacak ölçüde pay sahibi olduğu yüzyılın albenisi ışıldar bu son sözlerde. Spitzer'in deyişiyle tüm bunlar olağanüstü bir örgü, Rokoko tarzında Aydınlanmacı bir pusuladır. Felsefeden ve sıcakkanlı nüktedanlıktan oluşan doku, son demlerindeki, yıpranmış, bir ayağı çukurda bedenin mahlûksallığının zihinde canlanmasını sağlayan bir anekdota bağlandığı için de eşsizdir; böylesi bir temaya değinirken bile esprili ve şirindir Voltaire. Ne çok şey bir araya gelmiştir bu metinde: Sentetik ve zorlama bir gerçekçilik; ifadelerdeki tüm sıcaklığa karşın epey ihtiyatlı insani ilişkilerin barındırdığı esaslı cazibe; mahlûksal kendiyle yüzleşmenin – aynı zamanda kendi kasvetiyle karşıdakinin canını sıkmak istemeyen o yüce hatırşinaslığı ifade eden – yüzeyselliği ve nihayetinde de büyük Aydınlanmacıların – son nefesini dahi bir bilginin, bir fikrin, kıvrak zekâyla ve hoşlukla dile getirilebilmesinde kullanacak mahareteki – didaktik ethosu.

Prévost ve Voltaire'den örnekler, kendine has bir albenisi, yine kendine has bir yüzeyselliği olan orta seviye üslubun tüm önemli özelliklerini sunmuştur umuyorum. Bu üslupta, XIV. Louis döneminde katı biçimde birbirinden ayrılan gerçekçilik ile ciddiyet, XVIII. Yüzyıl'ın başından itibaren yeniden yakınlaşmaya başlamıştı. Bazı noktalar, daha sonraki bazı metinleri ele aldığımızda, geriye dönük bir karşılaştırma yaptığımızda belirginleşecektir. Bana düşen ise, son olarak, doğası gereği gerçekçiliği ve ciddi bakış açısını ayırması mümkün olmayan, dolayısıyla XVII. Yüzyıl Fransası'nın estetik stiller ayrılığının boyunduruğuna girmesi gerekmemiş bir edebi türden, yani anılardan ve günlüklerden söz etmek. Rönesans'tan bu yana birçok Avrupa ülkesinde, bu türün ilginç ve önemli örneklerini görmek mümkün. XVII. ve XVIII. yüzyılın mutlakiyet rejimlerinde, özellikle Fransa'da ve Fransız tarzından yoğun olarak etkilenmiş ülkelerde anı ve günlük yazanların neredeyse tamamı saray çevrelerinden, asil soydandır; konularsa siyaset, saray entrikaları ve üst sınıfların yaşamıdır. Bu arada (bkz. Sainte-Beuve, *Pazartesi Konuşmaları*, XV, 425), Fransa'nın en yetenekli, en özgün ve en ünlü anı yazarlarından bir tekinin dahi XIV. Louis devrinden olmadığını belirtmeden geçmeyelim. Sözünü ettiğim yazarlar ya Retz, La Rochefoucauld, Tallemant des

Réaux gibi bir önceki ya da bir sonraki döneme aittiler. Louis'nin hüküm sürdüğü zaman diliminde ve onun adıyla anılan gustonun kayıtsız şartsız egemenliği sırasında, Fransız anı edebiyatının çok daha önceden etkisi altına girdiği ahlakçılık, daha genel formlara ve temalara yönelmiş, dolayısıyla belli güncel gelişmelerin gerçekçi tarzda aktarılmasından uzak durmuştur. Anı türünü ilk olarak şimdi, XVIII. Yüzyıl'ın ilk yarısı ile bağlantılı ele almamızın nedeni, bu edebiyatın en önde gelen yazarı Dük Louis de Saint-Simon'un XVII. Yüzyıl'dan çok XVIII. Yüzyıl'a ait gözükmesidir. Dük, 1675'te doğmuş, 1691'de saray çevresine girmiş, anılarını yazmaya Temmuz 1694'te, daha 19 yaşındayken – bundan söz eden de bizzat kendisi – hayli erken başlamış. Yazılanları tashih edip özetleme işi ise çok sonraları, Monark'ın ölümünün ardından, 1723 yılında saraydan ayrıldığında gündeme gelmiş olmalı. Bu tarihten sonra 32 yıl daha yaşadı ve yazdı Saint-Simon. Yer yer rastlanan, Otuzlu ve Kırklı yılların gelişmelerine göndermeler, uğraşını XVIII. Yüzyıl'ın ortasında da sürdürdüğünü gösteriyor. Prusya'da krallığın doğuşundan söz ettiği 1700 yılına ilişkin anılarında, I. Friedrich Wilhelm'in ölümünü ve ardılının tahta geçişini kısa süre önce vuku bulan gelişmeler olarak kayda geçmiş. Söz konusu bölümü 1740 Mayısı'ndan kısa bir süre sonra yazdığının göstergesi bu. Eleştirel edisyonun (Grand Ecrivains Derlemesi'nde yer alır) yayımcıları, anıların 1739-1749 arasında kaleme alındığı görüşündeler (*Notes sur l'édition des* Mémoires, Cilt 41, s. 442 vd.). Dolayısıyla yapıt, kronolojik açıdan tartışmasız XVIII. Yüzyıl'a ait. İçsel eğilimleri ve düşünce tarihi açısından Dük'ün nasıl konumlandırılacağı ise halli zor bir mesele. Çünkü herhangi bir şeyle mukayese edilmesi kolay değil, üstünkörü bir aşinalıkta bile hemen göze çarpan tek şey, yazı stili ve görüşleriyle kesinlikle XIV. Louis dönemine ait olmadığıdır. Saint Simon'un üslubunda o muhteşem onyılların dengeli 'bienséance'ından, klasik döneme özgü armoni yakalama gayretinden, meselelere mesafeli duran yüceltme anlayışından eser yoktur. İlla herhangi bir şeyle karşılaştırılacaksa en çok XVII. Yüzyıl başının Klasik öncesi düzyazılarını çağrıştırdığı söylenebilir. Görüşlerine bakılırsa merkeziyetçi mutlakiyetin kararlı bir karşıtıdır. Krallığın sınıfsal anlamda

düzenlenmesinden, daha fazla sınıfsal özgürlükten, her şeyden önce de yüksek aristokrasinin öncülüğünden yanadır. Dinsel meseleler, tam anlamıyla hakiki ve sıradışı sofuluklar konusunda tamamen önyargısızdır, inançların kovuşturulmasını, baskıya maruz kalmasını onaylamaz. XIII. Louis devrinin ideal olduğu kanısındadır: Perspektivist bir yanlış anlama bu kuşkusuz; ne de olsa XIII. Louis yönetiminde Richelieu, katıksız bir mutlakiyetçiliğin ve aristokrasinin siyasi iflasının temel taşlarını döşemişti. Saint-Simon'un yanılgısının nedeni aile geleneğinde aranmalıdır, babası – Saint-Simon doğduğunda yetmişine merdiven dayamıştır – gençliğinde XIII. Louis'nin, 'Duc et pair' mertebesine yükselttiği gözdelerindendi. Velhasıl Saint-Simon mutlakiyet karşıtı bir tutucuyudu; yüksek aristokrasinin, 'ducs et pairs'in saygınlığından ve öneminden söz ederken görüşlerinde yer yer anakronik, biraz da manik unsurlar göze çarpar. Buna rağmen siyasi açıdan hayli sağduyuludur; keskin bir bakışa ve düşünme yetisine sahiptir. XIV. Louis iktidarının son çeyreğinde baş gösteren, sarayın önde gelen bazı kişiliklerinin muhalefetinin meselesi, neredeyse bütünüyle eski sınıfsal kurumların restorasyonuydu. Bu muhalefete; mutlakiyetçiliğe, onun maşalarına, tam anlamıyla krala kulluk eden bakanlara karşı, – özellikle de yüksek aristokrasinin eski statüsüne kavuşması açısından – etkin bir çare gözüyle bakılıyordu. Barış politikası doğrultusunda; iç yönetimde, maliyede ve dini meselelerde hayata geçmesi arzulanan, yararcı ve nispeten liberal planlarla bağdaştırılan düşüncelerdi bunlar. Düşünceleri sınıfsal, ataerkil ve liberal olarak nitelendirilebilecek saraydaki muhalif grubun etkileri, Montesquieu'ye dek uzanır. Saint-Simon bu gruba yakındı, muhalefetin önde gelenleri arkadaşlarıydı, çoğu konuda onlarla hemfikirdi, bu fikirleri kendi tarzınca daha da geliştirmiştir. Siyasi yaklaşımında, kökleri XIV. Louis öncesi döneme uzanan tutucu eğilimlerle, XVIII. Yüzyıl'ın ilk yıllarıyla oluşmaya başlayan liberal görüşler birbirine karışır. Siyasi anlamda da uzaktır XIV. Louis'nin stiline. Kral'ın ölümünden sonra saltanat naibi olan Orléans Dükü'yle gençlik arkadaşıdır; naipler konseyinin üyesi olur o sayede; nüfuzu artar ama bundan yararlanmayı bilmez. Belli ki devlet adamı değildi. Fazlasıyla kibirli, fazlasıyla

dürüst, tezcanlı, gergindir; saray yaşamı ve gizli edebi uğraşı, nesnel-siyasi çalışma yapamayacak kadar bozmuştu onu belki de. Bir kez daha zamana uymamıştı, dönemin yeğni ve latif kayıtsızlığına uzak durdu, o kayıtsızlığın ehli de değildi kaldı ki. Şu da var ki kişiliğinin geliştiği onyıllar, önce XIV. Louis iktidarının son safhasındaki gizli muhalefetin oluştuğu, ardından Orléans Dükü'nün hükümetinde görev aldığı, 1694-1723 arası dönemdir; sonraki onyıllarda elden geçirdiği anılarının hatırı sayılır kısmında da bu zaman aralığını anlatır. Tüm bunlar ışığında Saint-Simon'un daha ziyade XVIII. Yüzyıl'ın ilk çeyreğine ait, Aydınlanma başlangıcının hemen öncesinde yer alan, mutlakiyet karşıtı, aristokratik temelde sınıfsal, liberal yönelimli reformcu anlayışın nevi şahsına münhasır bir örneği olduğunu düşünüyorum.

Yazarlığı ve tarzı üzerine çok yazılıp çizildi. Kanımca en isabetlisi, Taine'in – evvela enfes ama tek yanlı, esasa değinmeyen bir XVII. "Yüzyıl" betimlemesi yaptığı – makalesinin (*Essais de Critique et d'Historie*, I, 188 vd.) dördüncü bölümündeki yorum. Tüm eleştirmenler, Saint-Simon'un insanları tüm canlılığıyla yansıtmadaki hayranlık uyandırıcı ustalığı konusunda hemfikir. Daha önce kaleme alınmış anılarda, en iyiler arasında görülen ünlü portreler, Saint-Simon'unkiler yanında sönük kalıyor. Avrupa edebiyatında, insanları bu zenginlikte, her defasında bu açıklıkta bir özgünlük ve bütünsellikte, yine her defasında söz konusu kişinin yaşamını böylesine etraflıca okura yansıtma becerisi gösteren çok az yazar vardır doğrusu. Saint-Simon uydurmaz; yaşamın sunduğu rasgele, seçilmemiş malzemeyle çalışır; sadece Fransız saray çevrelerine dair de olsa malzeme sıradan olarak nitelenebilir. Ortam öylesine geniş ve çok figürlüdür ki dünya dolusu insan içerir, Saint-Simonsa kimseyi, hiçbir şeyi dışlamaz. Kötü alışkanlığa benzetilebilecek yazı uğraşı, elindeki ifade gücü gereciyle tüm temaların üzerine çullanır. Soruna yaklaşımımızla birleştirildiğinde, sırf bu olgu bile Saint Simon'un üslubunun değerlendirilmesinde bir çıkış noktası sunar. Biz buna rağmen burada da metin örneklerinin açıklanması üzerine inşa edelim analizimizi. Bu boyutta bir malzemeden seçim yapmak zor gerçi. Nispeten yüzeysel bir örnekle başlayalım.

1711 yılında bir Nisan gecesi Kral'ın tek meşru oğlu, 'Monseigneur' ya da saray çevrelerindeki adıyla 'le grand Dauphin', Meudon Şatosu'nda çiçek hastalığından ölür. O gün öğleden sonra sağlık durumunun iyi olduğuna dair haber gelmiştir aslında, Versailles'da, tehlikenin geçtiği kanısı oluşmuştur. Geceyse, son nefesini vermekte olduğu öğrenilir. Saray karışır, kimseyi uyku tutmaz, pijama ve gecelikleriyle dairelerinden fırlayan hanımlar beyler; Monseigneur'ün iki oğlu, Burgonya ve Berry düklerinin ve eşlerinin başına toplanırlar. Çok geçmeden, o sırada Meudon'dan dönen Kral'ın arabasını karşılamak için dışarı çıkmış Burgonya Düşesi, ölüm haberini getirir. Beklenmedik olayın çeşitli şekillerde etkilediği onca insanın yüz ifadesine ve tavrına yansıyan türlü ruh halleri, gece ve âdeta doğaçlama dekor sayesinde dramatikliği daha da öne çıkarılmış renkli, kayda değer bir temaşa sunar. Monseigneur'ün ortadan kalkmasını kendisi, dostları ve Fransa açısından talih kuşu olarak gördüğünden zaten keyfi yerinde olan (vicdanı ve terbiyesi nedeniyle duygularını bastırmaya çalışırken zorlanır) Saint-Simon, olan bitenin tadını çıkarır ve izlenimlerinden bir dolu sahne, portre eskizleri, kendi kişiliğine yönelik analiz ve gözlemler üretir. Bütün bunları kaleme aldığı satırlarda bu türden bir ânın çelişkilerini; şaşkınlıklarını; korkudan, çaresizlikten, mahcubiyetten, bastırılmış sevinçten mürekkep karmaşayı; onur ile ölümün yan yanalığını, tüm yönleriyle ve grotesk ayrıntılarla, bütünlüklü olarak dile getirir. Sayfalar dolusu tasvirden küçük bir sahne aktaralım. Pasaj, mektuplarıyla ünlü, Kral'ın dul baldızı Orléans Düşesi Pfalz'lı Elisabeth Charlotte'a ilişkin. Saint-Simon, ağlaşan prens ve prensesleri, onlarla ilgilenen, sakin, sağgörülü bir şekilde saray idareciliğinin gereğini yerine getiren Beauvilliers Dükü'nü betimledikten sonra şöyle devam eder (21, 35):

> Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit un spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et

crier parmi une foule de femmes en déshabille de nuit, presqu en mascarades.

Tümce, geçmiş zaman kipindeki fiilleriyle dört ögeden oluşur (arriva, inonda, fit retentir, et fournit); ilk üçü, sürmekte olan bir edimin ilk evrelerini, dördüncüsü ise edimin uzun salınımlı, özetleyici yorumunu yansıtır. Edimin, hedeflenen efektiyle fiili efekti arasındaki karşıtlığı vurgulayan yorumsa ilk ögelerin arasına sızmıştır. Hemen başta, 'Madame, rhabillée en grand habit' sözlerinden sonra törensel, takınılmış vakar gibi bir şey beklenirken bu beklenti 'arriva hurlante' ile boşa çıkar; ardından sıfat-fiil niteliğindeki parantez (ne sachant...) gelir, sonraki ögelerde ise inonda... ve fit retentir... yer alır. Akıcı ve koordine edilmiş bir periyodik yapının içine – ki karşıtlık ya da sınırlamaya işaret eden tek bir sentaktik form dahi içermez – bir sürü anlam tezatı doluşmuştur. Madam'ın ne merasimlik süslenip püslenme ne hüngür hüngür ağlamak için makul gerekçesi vardır. Hıçkırıp ağlamak için kendine çekidüzen vermesi komiktir, Monseigneur ile çevresi, o ve oğlunun çıkarlarına ters düştüğü, iki grup arasında soğuk rüzgârlar estiği için üzülmesini gerektirecek bir neden de yoktur ayrıca. Öte yandan Madam'ın tavrı, mizacının tüm çelişkilerini de ortaya koyar: Patavatsız, ateşli, velveleci bir yufka yüreklilikle o an tüm kişisel düşmanlıkları unutur, sadece ölümün korkunçluğunu ve geride kalanların acısını paylaşma duygusunu hisseder; ama diğer taraftan, biraz yontulmamış, onyıllardır içinde yaşadığı Fransız sarayından hâlâ temelde farklı Alman ruhu, onu, asaletinin gereği gördüğü şeyi yapmaya iter, içten bir keder ve içten hıçkırıklarla baş başa olduğu halde, sahne almadan önce üzerine resmi bir kıyafet geçirmeyi ihmal etmez. Tüm bunlar Saint-Simon'un başka pasajlarda ona ilişkin aktardığı verileri güzel tamamlar: Saray efradının gözü önünde, onun arzusu hilafına, üstelik kendi de istemediği halde, kralın gayrımeşru kızlarından biriyle evliliğe razı olan oğluna attığı tokat; kocasının sarayında olup bitenleri acemice ve mesafeli bir tavırla kınaması; bir o kadar acemice ve kaba olan – son olarak kendisinin fena şekilde küçük düştüğü bir duruma yol açan – Madame de Maintenon'a düşmanlığı; niha-

yetinde de tüm aktarılanlar, Saint-Simon'un onun ölümü üzerine resmettiği şu tabloya (41, 117) cuk oturur:

> ... Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur quiconque; nulle complaisance; nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle (ne) manquât pas d'esprit, nulle flexibilité; jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable.

Bu pasajdaki tertipsiz yığılmadan, tekrarlardan ve sentaktik kısaltmalardan, Saint-Simon'un, Düşes'in gece yarısı gösterisini anlattığı, bu tür uzun salınımlı, değişmeyen tınıdaki tümceleri sık kurmadığı, daha doğrusu nadiren tercih ettiği anlaşılıyor. Konuya duyduğu ilginin derecesine göre tümce kuruluşları değişiyor, kendi de söylüyor zaten: emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer (41, 335). Alıntıladığımız gece pasajında tantanalı vakayı anımsayan belleği onu vakanın girdabına sürüklüyor. Ama bunları tümcenin canlı akışına bitiştirmesine bakılırsa, eleştirel gözlemi ve grotesk olanı vurgulamayı elden bırakacak kadar da değil. Orléans Düşesi'nin boy gösterdiği geceye ilişkin pasajla, portresinin sunulduğu metin farklı olmasına farklıdır, lakin içerikteki sıkışıklık ve aşırı yüklenmişlikleri başta olmak üzere birçok ortak yönleri vardır. Belleği, kalem oynatan Dük'e, insanları ve yaşamdan sahneleri öyle dizginsiz bir şiddetle ve ayrıntı bolluğuyla sunar ki diviti hızına yetişemez âdeta. Ayrıca anlaşılan o ki aklına gelen her şeyin bütün açısından vazgeçilmezliğinden ve – herhangi bir çabaya gerek kalmadan – bu bütüne kendiliğinden entegre olacağından pek emindir. Madame'ın sahne alışını sonuna dek anlatma – öncelikle kederlenmesini gerektirecek bir durum

olmadığını, ikincisi resmi kıyafetin orada ne işi olduğunu, aslen farklı bu iki şeyi sonraki başka tümcelerle söyleme – zahmetine girmez en başta. İki nokta da o haliyle insanların içine dalan Düşes görüntüsüyle birlikte aklına geldiğinden, ayrıca kafasındaki binbir fikir ve esinle, daha sakin ve bazı şeyleri sonraya erteleyen bir tasnifte bazı şeyleri unutabileceği, yeni imgeler ve fikirlerin bunları bastırabileceği gibi gereksiz bir korkuyla, hatırladığı ne varsa araya sıkıştırmadan edemez. Ama güçlüğü avantaja çevirir bu arada. İki şeyin birleştirilebileceğini görür; ikisi de aynı ölçüde yakışıksız, aynı ölçüde içgüdüsel ve dokunaklıdır çünkü; dahası Madam'ın karakterini en dip köşelerine dek aydınlatırlar. Bir de bakmışsınız, bağlantıları biraz asimetrik ama o yüzden daha da çarpıcı şu sözcükler kâğıda dökülmüş: ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre. Yazılarında hep rastlanan ve neredeyse hep sentez halini alan sentaktik karışımları ve kestirme ifadeleri doğuran, bu aceleci ve sabırsız tarzdır. Başkan Harlay'e ilişkin 'jamais à son aise ni nul avec lui' şeklindeki dahiyane ifade ya da Noailles Dükü'ne ilişkin 'sachant de tout, parlant de tout, l'esprit orné, mais d'écorce' ifadesi ya da mantıken absürd ama anlam açısından gayet duru düzenleme '...pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable' (Madame des Ursins) ya da '...divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'à l'exemple du roi il a transmise à la postérité' (Mareşal Villars hakkındaki bu tümcenin devamı da kestirmeden giden yığılma açısından tipiktir) örneğin. Aynı acelecilik Madam'ı resmedişinde onun özelliklerini sayarken de görülür. Bu yazdıklarını düzenlemeye zaman ayırmamış Saint-Simon besbelli. Düşünce, söz, ses (court-cour) tekrarlarından kaçınacak dinginliğe dahi sahip değildir. İki kez 'elle était'yle başlar; daha sonraki satırlarda aynı başlangıcı tercih etmemesinin nedeni ise zaman darlığıdır. İki kez 'au dernier point' kullanmakta ısrarlıdır; yanlışlıkla retorik bir efekt yaratır böylece. Tümce içindeki yalın pozisyonda iki kısa sıfatı (dure, rude) dokuz heceli bir zarf-fiil grubuyla kombine eder, ayrıntılı olarak temellendirilmiş (14 heceden oluşan) yeni bir sıfatla devam eder, ardına da yapıyla hiç ilgisi olmayan, ayrıca kestirme ve damdan düşer gibi, dört heceli

'et sur quiconque'ü ekler. Bir sonraki tümceden itibaren isimleri rasgele çoğaltır. Tüm yapının en ilginç kısmı ise sonu bence; fiziksellik nerede bitiyor, manevi olan nerede başlıyor, belli değil. Bir de çarpıcı ve içsel doğruluğuyla etkileyici karşıtlık için, muhtemelen her Saint-Simon okurunun bildiği – onca ibare arasında, ifadesizliğiyle unutulmaz – 'avec cela' bağlacı dışında bir terim bulmaya kafa yormamış oluşu şaşırtıcı. Bir kadının heykeli bundan daha güzel dikilebilir mi: La figur e et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable!

Bu bizi her iki metinde de, Saint-Simon'un yapıtlarında çoğunlukla rastlanan başka bir özgünlüğe götürüyor aslen. Ahenkli tümceler kurmaya kafa yormadığı gibi içerikleri uyumlu hale getirme zahmetine de katlanmaz. Elindeki malzemeyi herhangi bir etik ya da estetik bakışla düzenlerken, neyin güzellik ya da çirkinlik, erdem ya da ayıp sayılacağına, neyin bedene neyin ruha ait olduğuna dair verili bir düşüncenin ışığında yapılandırma gibi bir derdi yoktur. Tema hakkında aklına gelen her şeyi tümcelerin içine tıkıştırır; bunların bir bütünlük ve açıklık oluşturacağından adı gibi emindir. Öyle ya, tasvir ettiği insanlara dair bütünlüklü bir tasavvura sahiptir, anlattığı sahneler eksiksiz gözünün önündedir ne de olsa! 'La figure et le rustre d'un Suisse'ı – bu arada rustre fiziksellikten manevi alana kaymaya başlamıştır bile – 'amitié tendre' ve 'inviolable'la birbirine kenetlemiş olması umrunda değildir; başka, daha aşırı örneklere de rastlanır yazılarında. Monseigneur'e dair söyledikleri: 'L'épaisseur d'une part, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples'. Tanıyan herkes gibi onun da hayranlığını kazanmış Burgonya Düşesi'ni tasvirine şu sözlerle başlar: 'Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de grosses lèvres mordantes...' Önce çirkin özellikleri dile getirip sonra güzelliğe geçecek sanıyorsunuz, muhtemelen önce böyle planlamıştır, ama sonra birden vazgeçer, 'des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde' şeklindeki sözleri 'peu de dents et toutes pourries dont elle parlait et se moquait la première' izler çünkü. Hepsinin ardından gelen tümcelerin içinde şu da yer alır: '...peu de gorge mais admirable, le cou long

avec un soupçon de goître qui ne lui seyait point mal ... une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point (22, 280).' Bununla da bitmez. Villars hakkında şunları yazar: 'C'etait un assez grand homme, brun, bien fait, devenue gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu folle.' Bu tür bir sonu kim tahmin edebilir ki! Proust'un hayranlıkla alıntıladığı pasajı ve çok sayıdaki benzer örneği bugünkü edebi deneyimlerimizle değerlendirmemiz doğru olmaz. Beklenmedik kombinasyonları (her ne kadar Saint-Simon'unkiler ayarında olmasa da) azçok yetenekli her yazar, hatta reklam metni yazarı dahi kotarabiliyor artık. Nelerin birbirine uyup nelerin uymadığına dair sabit kategorilerin – çizgi dışına çıkan herhangi bir şeyin kâle alınmasına dahi izin vermeyen 'vraisemblance' ve 'bienséance' kategorilerinin – oluştuğu Fransız Klasik Dönemi ve klasisizm sonrası ahlaki ve estetik kriterleriyle değerlendirmek gerekir o varyasyonları. Saint-Simon'un eşsiz algısının ve ifade gücünün kendine haslığının değeri o takdirde anlaşılabilir ancak.

Her türden verili armonik düzenlemenin yokluğunda – ki bu yokluğun zemininde 'individuum ineffabile'in armonisi, soluk alan kendi gerçekliğinin ortasında şekillenir – en önemli nokta, fiziksel ve manevi, dıştaki ve içteki özelliklerin hiç bitmeyen karmaşasıdır. Dıştaki özellikler bir yönüyle karakteri dışa vurur daima; içyapıysa hemen hiç duyusal tezahürlerinden ayrı betimlenmez. Sıklıkla – yukarıda ele aldığımız (la figure et) le rustre d'un Suisse örneğinde olduğu gibi – ikisi tek bir sözcükte ya da imgede kaynaşır. Bu içiçe geçmişlik, Saint-Simon dışsal ve içsel unsurları karşıtlık içinde göstermek istediğinde de galebe çalar. Bu türden bir karşıtlık, resmen aldatıcıdır, olsa olsa dışsal olanın yanlış yorumlanmasının sonucudur. Saint-Simon, 1700'deki Kiliseler Konseyi bağlamında, oradakilerin çoğunca pek tanınmayan, beklenmedik biçimde başkanlıkla görevlendirilen Paris kardinal başpiskoposu Noailles'in – pek de beklentileri karşılayacakmış gibi durmayan dış görünümüyle – hayli bilgili, yetkin, aklı başında biri olduğu ortaya çıktığında, din adamlarının şaşkınlığını anlatır:

Un air de béatitude que sa physionomie présantait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour niaise, et sa simplicité en tout pour bêtise (kestirmelere dikkatinizi çekerim); la surprise était grande quand... Saint-Simon burada dışsalla içsel arasında bir karşıtlık oluşturmaktan ziyade tinsel unsurlarla (air de béatitude, simplicité) karışmış hepten yanlış bir analiz (la faisait volontiers prendre) sunuyor. Doğru analiz ettiği durumlardaysa yüzeysel gözlemcilerce yanlış yorumlanmış özellikler bu analize adamakıllı entegre olacak niteliktedir. Doğru analizde de tinsel ve fiziksel, dışsal ve içsel birbirine karışır: Avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piéte et son savoir, il gouverna toute l'assemblée sans peine...; kapanış kendi beslenme alışkanlıklarına ilişkin bir tasvirledir.

Her durumda bütünün derinliğini yakalayan beden ve ruhun içiçe geçmişliği, buna bağlı olarak, ele alınan kişinin yine bir o kadar ayrışmaz biçimde karılmış siyasi-toplumsal statüsü (son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piété et son savoir, hepsi tek düzlemde); bir de her bireyin Fransız sarayının siyasi-tarihi genel atmosferinin bütünlüğü ile kaynaşmışlığı nedeniyle bitmek bilmeyen bir ilişkiler karmaşası içinde olması gerçeği – Saint-Simon'un üslubu bunların hepsinin üstesinden gelir. Yazarın diğer bireylerle ilişkisi de en ince ayrıntısına dek aktarılır. Uydurulmamış, tasarlanmamış, doğrudan olgulardan çıkarılmış unsurlar, Saint-Simon'a, yaşama dair – kayda değer onyılların önemli portrecilerinin, örneğin Molière'in ya da La Bruyère'in dahi erişemediği – bir derinlik kazandırır. Daha az bilinen, Saint-Simon'un baldızlarından birinin, bir zamanlar nüfuz sahibiyken sonradan devrilmiş bir bakanın kızı olan, bir mektubunda 'ma grande biche' diye adlandırdığı, duchesse de Lorge'un portresine (24, 275-277) bir göz gezdirelim derim:

> La duchesse de Lorges, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était

ravissant; la meilleure femme du monde, et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importance des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénuement du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée: coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer. Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait: elle le sentait; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers dans son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés.

'Ma grande biche'i anlatan bu tasvirde içten bir sevgi saklı. Bu yadedişte Saint-Simon'un gözlerinin dolduğunu hissediyorsunuz. O çağın, hatta bir önceki çağın yazarlarından hangisi böyle bir hanımefendiyi böyle biçare bir taze olarak tasvir edebilir, anlatımına 'c'était une grande créature' sözleriyle başlar, 'si simple, si vrai, si surnageant à tout' şeklindeki yükselişi akıl eder, beylik deyiş 'c'était la meilleure femme du monde'un ardına keskin vurgu 'et la plus folle de tout plaisir'i takar, kıyafetin sallapatiliğini, yaşam tar-

zını, sağlık durumunu, kendini bırakmışlığın böyle büyüleyici bir tasvirinde toplayabilir, nihayetinde de Düşes'in, arabasında uzanmış ölgün bir sesle 'qu'elle avait bien du plaisir' diye mırıldandığı sahneyi akılda tutabilir ki! Bütün bunlara rağmen bu bir parça metne, böylesine nadide bir fidanın yetiştiği toplumsal koşulları ve özellikle de yetiştiği ortamı betimleyen duru ve serinkanlı bir nesnellik hâkimdir. Avrupa edebiyatında, geleneksel uyumluluktan böylesine arınmış, olgunun gelişigüzel doğrudan verilerinden yola çıkıp, varolmanın derinliklerine uzanan bir insan sentezini, benzer bir ifade tarzını görebilmek için XIX. Yüzyıl'ın ikinci yarısını, hatta XX. Yüzyıl'ı beklemek gerekiyordu.

Tarihsel ve politik gelişmelere şimdiye kadar olanlardan daha fazla ışık tutacak birkaç örnek daha verelim derim. 1714 yılında, Papalığın Jansenizm karşıtı fermanı Unigentus'a ilişkin uzun süreli mücadele başlar. Saint-Simon fermana karşıdır; kısmen vicdanların cendereye alınmasını ve inanç meselelerinde her türden şiddeti reddettiği için, kısmen de fermanın aforoza dair – Saint-Simon'un siyasi açıdan tehlikeli bulduğu – hükümler içermesi nedeniyle. Fermanın kabulü için var gücüyle uğraşan, sarayın günah çıkarmaya yetkili Cizvit rahibi Tellier, Saint-Simon'u yanına çekmek amacıyla baş başa bir görüşme talep eder. İşe bakın ki buluşma penceresiz, sadece mumlarla aydınlatılan bir arka odada (Saint-Simon'un "boutique"inde) gerçekleşir; bitişikteki salonda da konuk beklenmektedir bu arada. Küçük odada konuşulanlarınsa dışarı sızmaması gerekmektedir. Konuşma sırasında tansiyon yükselir; kurnaz Cizvit rahibi, acımasız planını dobra dobra ifşa eder, amacı Saint-Simon'u fermanı kabule zorlamaktır. Bildiği tüm göz boyama yöntemleriyle onun tereddütlerini gidermeye çalışır. İkna olmadığını hissettikçe de gerilir. Saint-Simon daha önceki pasajlardan birinde (17, 60) Peder Tellier'nin bir portresini sunmuştur. O tasvirden bazı tümceler aktarıyorum:

> Sa tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche... il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles

les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible... Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages... Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant.

Oysa şimdi bu ikisi sözünü ettiğimiz odada karşılıklı oturmaktadır (24, 117):

Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre-deux. J'ai décrit ailleurs son horrible physionomie. Eperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par ses vœux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que tous les autres, qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'Etat et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en une tel (sic) extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant: "Mon Père, quel âge avez-vous?" Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens...

Saint-Simon yakışıksız sorusunun etkisini kamufle etmeyi başarır. Peder Tellier'in 73 yaşında olduğunu öğrenir bu arada. Sahne, Saint-Simon'un karşı kutuptaki olguları nasıl karşıladığını olanca açıklığıyla ortaya koyuyor. 'Bec à bec' karşılıklı oturduğu insanda beden, ruh, kişisel koşullar, kişisel tarihten oluşan bir bü-

tünlük görür. Tamamen içgüdüsel bu bakış ona ısrarla bir şeyin üzerine gitme gücü verir, insan ruhunun içinden geçerek politikaya dalar bu güçle, hem de öyle derinlemesine ki bazen temanın güncel yanını – buradaki örnekte olduğu gibi – gözden yitirir, daha derin, daha genel yargılar açığa vurur kendini. Karşısındakine de 'tous ses yeux' bakınca halihazırdaki meseleyi, 'Constitutio Unigenitus'taki belli bir yazıyla ilgili tartışmayı unutur, tüm canlılığıyla Cizvitlik kurumunun içyüzünü, bunun da ötesinde katı disiplinle örgütlenmiş bir dayanışma topluluğunun niteliğini görür. Saint Simon'daki bu algı yetisini, muhatabı, tüm keskin kavrayışına rağmen sezecek yetenekte değildir. Benzer bir bakışa ne XVII. ne XVIII. yüzyılda rastlanır. Herkeste rasyonel bir yüzeysellik mevcuttu bu yüzyıllarda; ruhsal anlamda kendilerine karşı bile ketumdular; diğer bireylerin kişilikleri karşısında gereğinden fazla mahcubiyet sergileyip bir o kadar mesafe gözettiklerinden, örneklediğimiz tarzdaki ifşaatlardan geri duruyorlardı. Alıntıladığımız pasaj, aynı zamanda Saint-Simon'un, herhangi bir konudaki derin kavrayışını, düşüncelerin ve sorunların akılcı analizi eşliğinde değil, karşısına dikilen herhangi bir duyusal olgu yoluyla hayata geçirdiği, işin özüne dek uzanan bir ampirizmle kazandığını gösteriyor. Öte yandan (anlaşılır bir örnek vermek gerekirse) *Lettres provinciales*'ın ilkindeki Cizvit rahip daha önceki bir rasyonel irdeleme temelinde biçimlendirilmiş besbelli.

Son bir pasajdan bahsetmek isterim. Saint-Simon, daha sonra saltanat naibi de olan Orléans Dükü'nü, çocukluğundan beri yakından tanıyor, kavrayışını ve becerilerini takdir ediyordu. Anılarında, Dük'ün, amcası XIV. Louis'ye karşı nahoş ve çarpık tavrı nedeniyle önce karakterinin nasıl bozulduğunu, güçten düştüğünü, bunun sonucunda nasıl ikircikli, güvenilmez, sinik nemelazımcı, sefahate düşkün biri olup çıktığını ortaya koyar. Naibin ölümünden kısa süre önce Saint-Simon, Dük'ün sonunun yaklaştığını idrak eder ve bizlere bu yargıya nasıl vardığını betimler. Saltanat vekili, Humières Dükü'nü önemli bir makama atamıştır:

> Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait

s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau (burada Almanca metne bakılacak), dont il avait fait sa garderobe. Il y était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc d'Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien d'extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du duc d'Humières d'un air étonné et pesant; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire beaucoup de réflexions... C'était le fruit de ses soupers...

Hacet giderirken saltanat naibi Dük'ün etrafında hizmetkârların ve saray yetkililerinin bulunmasına hatta bu sırada yüksek mevkiden birini huzuruna kabul etmesine şaşmamak gerekir. XVII. ve XVIII. yüzyılın monarkları hemen hiç yalnız kalmazlardı. Louvois, dramatik bir sahnede, Madame de Maintenon'la evliliğini resmi olarak duyurmasını engellemek amacıyla dairesine daldığında Kral 'chaise percée'den henüz kalkmış, pantolonunu çekmekle meşguldür. Burgonya Düşesi'ninse lazımlıklı sandalyesinde otururken ahbabı kadınlarla en mahrem sohbetleri etmeyi sevdiğini aktarır Saint-Simon. Ama bunlar yukarıda alıntıladığımız sahne kadar heyecan verici değildir. Bilinen edebiyat eserlerinin hiçbirinde bu tür bir temanın dramatik ve trajik bir tarzda işlendiğini sanmıyorum. Aktardığımız metin tam da bunu yapıyor: Saint-

Simon'un, çürümeyle ve yaklaşan ölümle yüzleştiğinde kapıldığı dehşet trajik bir yüktür onun için. Betimlediği tabloyu uzun denebilecek iki tümcede (Je vis un homme... ve Il tourna la tête...) hayli yavaş, kademe kademe, enine boyuna geliştirir ve üç kısa tümce arasına yerleştirir (j'en fus effrayé, ses gens le lui dirent, je le lui dis), üçü de etrafta olup bitenlerle ilgilidir, dahası beklenmedik keskinlikleriyle bir darbe etkisi yaratırlar, saltanat naibi Dük'ün lakaytlığını kırmaya nafile uğraşırlar. Saint-Simon, tasvirine "Dük'ü gördüm" yerine, "Birini gördüm" sözleriyle başlar; iki şey anlatılır böylece: Birincisi, karşılaştığı kişiyi ilk anda tanımaz ya da onun Dük olduğuna inanmak istemez; ikincisi önünde duran bu talihsiz varlığın M. le duc d'Orléans'lık bir tarafı kalmamıştır, "artık sadece" bir insandır. Binbir zahmetle baş çevirişini ve dönmeyen dilini içeren ikinci tümcenin aheste özeni XVIII. Yüzyıl'da başka hiçbir yerde rastlanmayan, keza XIX. Yüzyıl'da da Goncourt Kardeşler'den ve Zola'dan önce pek görüldüğünü sanmadığım bir üslup düzeyine sahiptir.

Karşılaştığımız şey, salt gündelik yaşamın, çirkinliklerin ve klasik estetik ölçütlere göre onursuz olanın pervasızca tasvirinden ibaret değildir kesinlikle. Bu tür bir radikal gerçekçilik başka yerlerde de, XVII. ve XVIII. yüzyılda dahi vardır sonuçta. Burada söz konusu olan şey, aynı temaları tamamen ciddi, sorunlar temelinde derinleştirerek, hatta salt etik olanı da aşarak karakterlerimizin 'profondeurs opaques'ine nüfuz eden bir insan tasviridir. Her okur, Orléans Dükü'nün tüm yazgısının ve trajedisinin bu sahnede 'chaise percée'de hükme bağlandığını hissetmeye zorlanır. Saint-Simon, üslubuyla, hayatı kavramanın ve yansıtmanın modern ve ultramodern biçimlerinin öncüsüdür. İnsanları gündelik ortamlarında, kökenleriyle, çok yönlü ilişkileriyle, mülkiyetleriyle, bedenlerinin her köşesiyle, jestleriyle, sözlerindeki her nüansla (Lauzun!), umutlarıyla ve korkularıyla kavrar. Sıklıkla, bizim bugün genotip dediğimiz şeyi dile getirir, yine bu noktada da bedensel ve tinsel etkenleri birleştirir. "Milieus"nün özgünlüklerini hiçbir şeyi küçümsemeden, yanılmaz bir hassasiyetle kayda geçer. O dönemde hangi yazar, Mortemart ailesinin sıradışı mantalitesini ve şivesini vurgulamak gibi bir şeyi yazma istek ve

becerisi sergileyebilirdi ki – Saint-Simon fırsat buldukça (Mme de Montespan'yla, kızı Orléans Düşesi ve Mme de Castries'le vb. bağlantılı olarak) söz eder bundan. Bütün bunlar 'condition de l'homme'un tasvirine hizmet eder. Konu hep Fransız sarayı olduğu için Saint-Simon'un deneyimi dar bir alanla sınırlıdır gerçi. Buna karşılık bu alan geniş bir homojenliğin ifadesidir; olan biten her şeyin bütünlüğü verilidir âdeta. Ayrıca mekân, sınırlılığına rağmen bir dolu insandan oluşan bir dünya ve seçilmemiş, gelişigüzel, gündelik vakalar açısından önemli bir potansiyel sunacak kadar büyüktür. XVII. ve XVIII. yüzyıl anı edebiyatının, estetiğin, gündelik, amiyane olanı, yüce ve ciddi temalardan uzak tutma şeklindeki kuralına başka açılardan da uymadığını daha önce söylemiştik. Bu edebiyat türü tam tersine, genelde yüceltilerek tasvir edilen monarkların ve saraylarının ipliğini pazara çıkarır, muhtelif yönleriyle afişe eder. Bu işi en abartan Saint-Simon'dur; yazdıkları farklı içerikte ve raddededir. Aralarında yetenekli yazarların da bulunduğu diğerleri – yapıtlarındaki tam da kişisel ve gündelik, seçilmemiş, nadiren derli toplu bir bakışa izin veren ögeler nedeniyle – öncelikle birer belge oluşturmaları ve kültürel renkleri yansıtmaları açısından itibar görürler; ayrıca latif bir katkı olan olası edebi niteliklerinden de haz alınır. Anekdotlar, entrikalar, apolojiler, sırf kişisel meseleler gereğinden fazla yer tutar; neredeyse dakikası dakikasına aktarılan, kişisel ufkun ve çıkarların sınırları temelinde seçilmiş siyasi gelişmeler, insanların ilgisini o kadar da çekmez haliyle. Kimse Retz'i, Shakespeare ya da Montaigne okur gibi okumaz. Kanımca Saint-Simon da sözünü ettiğimiz yazarlar gibi çok kez aynı kriterle değerlendirildi, salt kültür tarihinin bir dokümanı olarak görüldü. Kuşkusuz o yanı da var, bu açıdan diğerlerinden daha yetkindir. Lakin hem farklıdır hem çok daha fazlasıdır. Diğerlerini, insani ve sanatsal fonksiyonlar açısından sınırlayan, anekdot niteliğinde, kişisel, fazlasıyla özgün, aktarılanlardaki çoğu kez önemsiz yanlar, işte tam da bunlar onun en güçlü olduğu alanlardır. Özellikle de bu gelişigüzel özgünlüklerden, seçilmemiş, sıkça absürdlüğe varan kişisel ve taraflı şeylerden yola çıkıp, farkında olmadan, insanın varoluşunun derinliklerine uzanır.

Bu bölümün başında ele aldığımız, XVIII. Yüzyıl'ın ilk yarısına ait metinlerde karşımıza çıkan çekici ve yüzeysel orta seviye üslupla Saint-Simon'unki arasında ne büyük bir uçurum var. Hoşlukla düzenlenmiş, okuru keyfe davet eden ya da Aydınlanmacı bir yaklaşımı propagandayla ortaya koyan gerçekliğin sunumuna ne kadar da zıt bir külliyat, ardında bıraktığı. Her şeye rağmen Saint-Simon, XVII. Yüzyıl'dan çok, yazılarını kaleme aldığı devrin yazarıdır – XIV. Louis devri sarayını anlattığı için o dönemin yazarı sayılır hep; oysa hiç de öyle 1660'ların ya da 1670'lerin değil, Kral'ın son onyıllarının sarayıdır bu. Üstelik deştiği onyıllar, onları kayda geçtiği sırada, Saint-Simon'un epeydir ardında bıraktığı bir geçmişti artık. XVIII. Yüzyıl'ın ilk yarısı – çok sonraki gelişmelerin habercisi gibi gözüken, ama kendi devirlerinde tek başına kalmış – az rastlanır insanlar, düşünceler, akımlar bakımından hiç de yoksul değildir aslında. Saint-Simon'dan yedi yaş büyük ve başlıca eserini ondan bir süre önce kaleme almış Giambattista Vico'yu kim XVII. Yüzyıl'a dahil edebilir ki! Vico, anti-Kartezyendi; benzer şekilde Saint-Simon da Büyük Kral'a karşıydı ve tıpkı Vico gibi karşıtının hayranıydı, hayli etkilenmişti Kral'dan. Birbirinden bu denli farklı iki çağdaş yazarın yüzeysel denemeyecek başka ortak yanları da var. Her ikisi de kendi yaşadıkları döneme göre modern olmaktan çıkmış bir geçmişe el atma heveslisidirler. İkisi de çağdaşlarının zarifçe biçimlenmiş ve sınırlanmış üsluplarının tersine, ilk bakışta bir karmaşa yığını gibi gözüken yapıtlar yazdılar. Dürtüselliklerinin dinamiği, iki yazarda da, ifade gücüne, alışılmamış, bazen gaddarca biçimler alan, aşırı canlı, zamanın hafif ve sevimli zevkine aykırı bir yan kazandırır. En önemlisi, iki yazar da – biri tamamen içgüdüsel yaklaşımla, birlikte yaşadığı insanları betimleyerek; diğeri spekülatif, tarihin akışı vizyonuyla; ama ikisi de dönemlerinin rasyonel tarihsellik karşıtı bakışına tamamen ters düşerek – insanı, varoluşunun verili tarihsel gerçekliğiyle sarmalanmış bir varlık olarak görürler. Saint-Simon, – ilk kıpırtıları anılarını yazdığı yıllarda hissedilen – tarihselcilik anlamında bir tarih kuramı temeline sahip değildir henüz haliyle. Tasvirlerinin özgünlüğü bireylerle sınırlıdır; kişiselleştirilmiş olmakla birlikte kişilerüstü tarihsel güçler onun

görüş alanı dışındadır. 'Canlı tarih'ten anladığı (çok çarpıcı olan 'Considérations preliminaires'de açıklar bunu, I, s. 5-6) yalnızca, süreçlerdeki aktörlerin psikolojilerinin ve bunun yarattığı bağıntı ve karşıtlıkların kavranmasıdır. Saint-Simon'un tarihyazıcılığına soyunmaktaki maksadı, kendi deyişiyle 'prehistorik' anlamda ahlakçı ve didaktiktir. Ne var ki içinde yaşadığı ve dehasını ateşleyen gerçekliğin renkliliği onu tanımladığı alanın çok daha ötesine sürüklemiştir.

XVII

MÜZİSYEN MILLER

Miller *(schnell auf- und ab gehend). Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker mein Haus.*

Frau *Du hast ihn nicht in dein Haus geschwatzt – hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.*

Miller *Hab' ihn nicht in mein Haus geschwatzt-hab' ihm's Madel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon?-Ich war Herr im Haus. Ich hätt meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen – oder hätt' gleich alles Seiner Exzellenz dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muss ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.*

Frau *(schlürft eine Tasse aus) Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind.*

Miller *Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch herauskommen?-Nehmen kann er das Madel nicht-Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer-dass Gatt erbarm?-Guten Morgen!-Gelt, wenn so ein Musje von sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiss! was als? gelöst hat, schmeckt's meinem guten Schlucker freilich, einmal auf süss Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache stan-*

dest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Madel eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Madel ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat's Handwerk verschmeckt, treibt's fort, (die Faust vor die Stirn) Jesus Christus!

Frau Miller *Gott behüt' uns in Gnaden! Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuss wohl sonst sein Absehen richten?-Das Madel ist schön -schlank-führt seinen netten Fuss. Untenrm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen-Stöbert me in Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus-he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los,-und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muss ich wissen.*

Frau...

Miller: (Hızlı adımlarla volta atmaktadır): İlk ve son defa söylüyorum! İş ciddiye biniyor. Kızımın Baron'la adı çıkacak. Ailemize kara çalacaklar. Başkan'ın kulağına gidecek. Uzun sözün kısası, genç asilzadeyi defetsem iyi olur.

Miller Hn: Boşboğazlığınla başımıza bu belayı saran, kızını adamın arkasından atan sen değilsin sanki.

Miller: Ben sarmadım bu belayı başımıza. Kızı da atmadım arkasından. Milletin umurunda mı bu sanki. Evin reisi ben değil miydim; belki de kıza terbiye verirken daha sert olmalıydım. Asilzadeye haddini bildirmem gerekirdi. Her şeyi baştan ekselanslarına çıtlatmam gerekirdi ya da. Genç Baron'un kulağı çekilecek, bulurum bir yolunu. Kabak o düzenbazın başına patlayacak.

Miller Hn: (Kahvesinin son yudumunu höpürdeterek fincanı kafasına diker): Boş laflar bunlar! Anlamsız lakırdı işte! Sana ne olur ki! Kim sana dokunabilir! İşini yapıyorsun, bulduğun yerde öğrencileri başına topluyorsun.

Miller: Söyler misin bu işin sonu nereye varacak? Kızla izdivacına izin vermezler. Zaten ne izdivacı. Hem de öyle biriyle ha? Tanrı muhafaza. Üstü kalsın! Beyimiz *kafasına göre* orada burada düşüp kalksın, kimbilir nasıl sıyrılmıştır hepsinden, sonra da gelsin, canına minnet zaten, benim masum kızıma musallat olsun, olacak şey mi? Göz hapsine de alsan, başlarına da dikilsen, kızı parmağında oynatacaktır, hevesini aldıktan sonra da karnını şişirip bırakacak ve toz olacaktır. Sonra da kızımız ömür boyu alnındaki lekeyle dolaşacak, ortada kalacak ya da kötü yola düşecek, bir daha da kurtulamayacak (kafasına vurur). Yüce İsa aşkına!

Miller Hn: Tanrım lütfunu esirgeme, sen bizi koru!

Miller: Doğrusu ihtiyacımız var buna. Böyle hovardaların niyeti bozuktur, başka ne beklenir. Kız güzel, dal gibi, oturup kalkmasını biliyor. Kafası çalışıyormuş çalışmıyormuş hiç önemli değil, kim bakar buna. Tanrı siz kadınlarda alt katı eksik etmesin yeter ki. Bu eli uçkurunda beyimiz oraları eşelerse yandık! Hiç kaçırmaz. Tıpkı benim Rodney'in, bir Fransızın kokusunu aldığında yaptığı gibi. Bütün imkânları seferber edip önüne geçmeliyiz bunun. Çok görmüyorum ona bunu aslında. İnsan insandır ne de olsa. Bunu akıldan çıkarmamak lazım.

Miller Hn: ...

Schiller'in 1782-1783 yıllarında yazdığı "orta sınıf trajedisi" *Luise Millerin*'in girişindeki bu sahne, bir küçük burjuva oturma odasında, müzisyenin evinde geçer. Reji altını çizerek belirtir bunu. Miller Hanım geceliği hâlâ üzerinde, bir masada oturmuş kahve içmektedir. Diyalog partnerleri, özellikle de koca, duruma uygun bir konuşma tarzı tutturur. Babacan, esip gürleyen tavırla müzisyen bu hararetli anlarda argoya, kaba deyişlere, küçük burjuvalara özgü halk ağzına doymaz. Mesleğine rağmen pek öyle "sanatçı" olduğu söylenemez, daha ziyade işinin ehli bir zanaatkârdır sanki. Rolü üstlenen oyunculardan biri onu şiveyle (diyelim ki Suebya ağzıyla) konuştursa sırıtmazdı doğrusu. Aklı başında, iyi yürekli biridir lakin dünyaya resmen küçük burjuva

gözüyle bakmaktadır. Birkaç satır sonrasında, buraya almadığımız ilk sahnenin devamında, kızının Baron'un aşkıyla kibre kapılıp "bu gidişle mert, ağırbaşlı, tüm sıcaklığı ve duyarlığıyla iş çevresine uyacak bir damadı kaçıracak" olması düşüncesi onu iyice yerinden zıplatır. Trajedi bu minvalde ilerler. Miller Ailesi'nin ve Sekreter Wurm'un yarattığı küçük burjuva atmosferi bir yana, tüm çekişme orta sınıfa özgüdür. Yüksek statüdeki karakterler de, Başkan ve oğlu da Fransız tragedyasının olağanüstü döneminin hamasiliğinden, gündelik yaşamdan uzak tutulmuş yüceltme anlayışından izler taşımazlar. Oğul asil bir kişiliktir, duyarlıdır, idealisttir. Baba sinsi, zorbadır. Sonlara doğru ise o da duygusallaşır. Fransız Klasisizmi ölçüt alındığında yücelikle ilgileri yoktur. Alan fazlasıyla dardır – Almanya'da küçük bir belde ve duruma tam anlamıyla hâkim bir despot.

Schiller, bu türden ya da benzer mekân ve çatışmaları trajik tarzda ele alan ilk yazar değildi. Duygusal orta sınıf romanları ile (daha önceki bölümde 'Comédie larmoyante' olarak andığımız) orta sınıf melodramları İngiltere ve Fransa'da çoktan hayata geçmişti. İsevi-mahlûksal üslup sentezinin XVII. Yüzyıl boyunca ayakta kaldığı ve yine sonrasında da Fransız Klasisizminin etkilerince yerinden edilemediği Almanya'da orta sınıf gerçekçiliğindeki gelişmenin konturları güçlüdür. Shakespeare, Diderot ve Rousseau'nun etkileri çakışır. Bölgedeki sıkışıklık ve parçalanmışlık soluk kesici temalar sunmaktadır. Bu sayede aynı zamanda hem duygusallık hem orta sınıf dar kafalılığı sergileyen, hem gerçekçi hem devrimci bir malzeme oluşmuştur. Türün Almanya'daki ilk örneği Lessing'in gençlik dönemi eseri Miss *Sara Sampson*'dur (1755); İngiltere'de geçen ve İngiliz etkileri taşıyan oyun, döneme ve siyasi koşullara dair hiçbir şey içermezken, on iki yıl sonra yayınlanan *Minna von Barnhelm* güncel gerçekliğin ortasına dalar. Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (Şiir ve Gerçeklik) adlı çalışmasının ikinci bölümünün yedinci kitabında (*Jubiläumsausgabe*, 23, 80) yapıtı "Esas yaşamı temel alınarak işlenmiş, içeriği karakteristik güncel gerçeklik olan ilk tiyatro ürünü" olarak niteler. Aynı zamanda oyunun, günümüz okurunun pek fark edemeyeceği ama o dönemde yarattığı sansasyona muhtemelen hatırı sayılır

katkısı olan özgün güncelliğine dikkat çeker: "Prusyalıların ve Saksonların bu [yedi yıllık] savaş boyunca içinde bulunduğu ve savaş bittikten sonra da son bulmayan iğrenç gerginlik" itibarıyla Lessing'in yapıtı, "çizdiği tabloyla" ortalığı yatıştırmaya "hizmet edecekti." *Minna von Barnhelm*, komedidir sonuçta gerçi, bir orta sınıf trajedisi değildir; tema, çatısıyla, mekânıyla; kadın baş karakterinin bağımsızlığıyla, baş roldeki iki karakterin soylu statüsüyle farklılıklar gösterir aslen; bununla birlikte oyundaki içli ciddiyette, onur kavramlarının yalın sahiciliğinde ve yine üslupta da orta sınıf izleri görülür, yer yer âdeta saflığa varan pasajlar vardır; baş roldeki soyluların, aslen daha ziyade dönemin Alman aristokrasisinin orta sınıf aile ortamında yaşadıkları duygusuna kapılıyor insan hemen. Sözünü ettiğimiz alıntıda "bu eserin, söz sanatının edebiyata ve burjuvaziye mahsus şimdiye kadarki diyarından, daha anlamlı, seçkin bir dünyaya kapı aralamayı becerdiğini" apaçık dile getiren Goethe'nin haklılığı su götürmez (Leipzig'teki öğrencilik yılları sırasında eser yayınlandığında bunu doğrudan tecrübe etmiştir ne de olsa). Güncel tarihi, okurun ya da dinleyicinin bakışına sunan bu daha yüksekteki perspektif uğruna sade, duygusal anlamda insan hallerinin neredeyse burjuvalığa varan yanları göz ardı edilmez yine de. Eserin cazibesi tam da bu iki katmanın doğrudan bağlantısında yatar. *Emilia Galotti*'deki politize unsurlar çok farklı, ama daha önemsiz denemeyecek bir tarzda tezahür eder; orada orta sınıf ana temasıyla – suçsuz birinin kaçırılması – federalist zihniyetteki mutlakiyetçi politik fenomen arasında bağlantı kurulur. Ne var ki eserde siyasal ve güncel unsurlar cılızdır henüz ve aslen devrimci bir yanları yoktur; olayın geçtiği yer Alman toprakları değil, bir İtalyan prensliğidir; Galotti ailesinin bir mevkiye ya da soyluluk statüsüne sahip olmadığı vurgulanmasına karşın konumlarında ve yaklaşımlarında – özellikle de Baba Odoardo'da – orta sınıf özelliklerinden eser yoktur; düpedüz aristokrat ve asker tavrı sergilerler.

Duygu yüklü orta sınıf gerçekçiliğinin, politik idealizmle ve insan haklarıyla ilintilendirilmesi 'Sturm und Drang' döneminde mümkün olur ancak; bu çağın izlerine Goethe'nin, Heinrich Leopold Wagner'in, Lenz'in, Leisewitz'in, Klinger'in ve adını saya-

madığımız diğerlerinin dahil olduğu kuşağın neredeyse tüm yazarlarında rastlanır. J. H. Voss'ta dahi. O dönemden ayakta kalmış yapıtlar içinde *Luise Millerin*, fiili gerçekliğe doğrudan müdahale etmeye ve genel koşullar temelinde istisnai bir vaka oluşturmaya yönelik meramı itibarıyla meselemiz açısından en önemlisidir. Romantik-burjuva ve kaba ya da idilik realizm, başka yerlerde çoğu kez tarihi, fantastik ya da kişisel apolitik temalarda ifadesini bulurken ve aktüel gerçekliğin esasen ve doğrudan kavranması söz konusu değilken, burada yan yollara sapmadan, çekincesiz, – yazarın deneyimine dayalı – siyasi gerçekliğe yöneliktir. Güncel ortam ve güncel, hatta devrimci siyasi merak Schiller'in trajedisini Lessing'in *Emilia Galotti*'sinden ve dönemin bilgim dahilindeki diğer orta sınıf dramlarından ayırır. Çağına göre, gerçekliğin, edebi araçlarla karakteristik biçimde ve sorunlar temelinde yansıtılışının uç örneğidir eser.

İlk tümceler, dinamik bir biçimde fiili durumu açık eder. Bir Alman monarkının nüfuzlu bakanının oğlu, bir küçük burjuva ailesinin kızına kur yapmakta, sıkça ailenin evine gelip gitmektedir. Sonradan, romantik mektuplar kaleme aldığını, genç kızın eğitimi konusunda kaygılandığını, ara sıra ona armağanlar verdiğini öğreniriz. Dar kafalı anne, kızının aristokrat yavuklusuna bayılmakta ve kurumlanmaktadır, öyle ki durumun vahametini sezemez. Baba tehlikeyi görmekte, Başkan'la sıkıntılar yaşanacağı, kızının adının kötüye çıkacağı, dünyevi saadetine ve uhrevi bahtiyarlığına halel geleceği endişesi taşımaktadır. "Kızla evlenmesi zordur." Olsa olsa baştan çıkarır. "Sonra da kız ömür boyu alnındaki lekeyle dolaşacak, ortada kalacak ya da kötü yola düşecek..."tir. Pratik zekâsı ve yalın değerlendirmesiyle, işin nereye varacağını kestirmektedir. Genç asilzadeyi suçlamaz aslında. "İnsan insandır ne de olsa." Lakin çok sevdiği kızını korumak istemektedir. Pek mizacına uymasa da, Başkan'a gidip her şeyi anlatmak niyetindedir. Gönül işlerine burnunu sokacak bir adam değildir. Lakin tehlike büyüktür. Her şey bir anda gelişir; vahim adımı atmaya fırsat bulamaz; dahası iş işten geçmiştir, bir sonraki sahnede o da teslim eder bunu, kızı bu işe fazlasıyla bulaşmıştır.

Seyircinin burada tanık olduğu dünya, gerek mekânsal gerek

ahlaki açıdan akla ziyan darlıktadır. Bir küçük burjuva evinin salonu, at sırtında bir saatte sınırına varılabilecek – birkaç kez söylenir bu – kadar küçük bir dukalık; en anormal ve sinsi şekliyle sınıfsal temelde cendereye alınmış etik kurallar. Saray çevrelerinde her şeye izin vardır; lakin bununla kastedilen necip bir özgürlük değil, yüzsüzlük, ikiyüzlülük ve yolsuzluktur. Halk arasında yozlaşmış bir erdem kavramı geçerlidir. Dönemin toplumsal yapısında, kendisiyle evlenmesi mümkün olmayan bir adama bağlanan genç kız bir çırpıda fahişe yerine konup aşağılanabilir. Hâkim toplumsal düzen, Dük'ün tebaasınca bile, hatta bizzat Luise tarafından, "ebedi evrensel düzen" olarak görülür. Naçar boyun eğiş, dukalığın her köşesinde bir Hıristiyanlık ödevidir. Bundan nemalananlarsa erk sahipleri, özellikle de Başkan'dır. Bu adam acması minyatür bir tirandır; Schiller, hangi dürtüyledir bilinmez, bu figüre her halükârda bir azamet, davranışlarına belli bir ihtişam kazandırmaya çalışır. Vukuatlarıyla entrikaları, en ufuksuz kişisel çıkara, başka deyişle salt nüfuz elde etmeye ve gücünü korumaya hizmet eder çünkü; nesnellik kaygısı gibi bir iradenin ya da nesnel anlamda iktidara yaraşır olma duygusu gibi bir şeyin dışavurumunun zerresi yoktur davranışlarında.

Özetle Miller'in ve ailesinin içinde bulunduğu durum, trajik, gerçekçi, güncel gerçekliğe uygun biçimde yansıtılır. Orta sınıf realizmi ve trajedisi, en azından ilk bakışta – bireysel, duygusal-trajik bir tarih oluşturmak amacıyla – toplumsal yaşamın yüzeyindeki kaymağı sıyırıp alma işinden ibaret olmaktan çıkmıştır artık. Aksine dönemin tüm toplumsal ve siyasal derinliği eşelenmektedir. İlk kez, kişisel bir yazgı üzerinden dönemin tüm gerçekliğini aksettirme çabası söz konusudur görünüşe bakılırsa. Dönemin izleyicisi, Luise'nin trajik yazgısını anlayabilme noktasında, içinde yaşadığı toplumun yapısını göz önüne almaya zorlanır. Ortaçağ'a özgü figural ya da modern nesnel gerçekçilikle karşılaştırıldığında, bu trajik gerçekçiliği, sahici ve bütün bir gerçeklik kılacak bir şeylerin eksikliği hissedilmektedir yine de. Katışıksız gerçekçi olmaktan çok, fazlasıyla politik, hatta demagojik bir eserdir *Luise Millerin*.

Politik bir eser olduğu kesin. H. A. Korff'un konu hakkında

düşüncelerini açıkladığı enfes iki-üç sayfadan (*Geist der Goethezeit* I, s. 209-211) özet sunuyorum: Oyun, siyasi özgürlük düşüncesiyle zorunlu olmaktan çok rastlantısal bir ilişkisi bulunan temasına rağmen, diğer eserlerde görmediğimiz biçimde, mutlakiyetçiliğin bağrına saplanan bir hançer niteliğinde. Saltanatın tiranlığının üzerine güçlü bir ışık vurur; tebaa tüm haklardan yoksundur, kaderi monarkın, gözdelerinin ya da metreslerinin keyfiyle, lütfuyla ya da hoşnutsuzluğuyla belirlenir. Sürecin mecrasına bütünüyle bakınca, boyunduruk altındakilerin esaretinin ve bağımlılığının ayırdına varıp dehşete kapılıyorsunuz; monarşinin tiranlığının nasıl mümkün olduğunun psikolojik açıklaması da burada yatıyor aslen.

Yadsınamaz gerçekler bunlar. Schiller'in ne için mücadele ettiğinden daha ziyade neye karşı mücadele ettiğini çok iyi bilmesi; ayrıca oyunun, dert edilecek bir şey olmadığı, bazı ileri gelenlerin sefahat düşkünü kepazeler değil de namuslu insanlar olduğu izlenimi uyandırması üzücü. Bu haliyle oyunun önemli bir siyasi sonuca yol açması kaçınılmazdı. Lakin işte devrimci eğilimin güçlü ve parlak ışıkları, gerçekçiliğin sahiciliğini gölgeler. Küçük mutlakiyetçi monarşilerde yaşamın gerçekliğinin Schiller'in betimlediğinden daha iyi olduğunu iddia etmiyorum elbette; ama her halükârda başka türlüydü ve daha az melodramatikti. Schiller *Luise Millerin*'i yazdığında, derinlik ve olgunluk açısından sanatsal gelişimini tamamlamamıştır henüz. Ateşli, heyecan verici, dahice, hayli etkili, ama dikkatli bakıldığında berbat bir oyundur. Bir deha tarafından yazılmış melodramatik bir atraksiyon. Hikâye ciddi bir esere göre fazlasıyla entrikayla tasarlanmıştır, gerçekçi olmaktan sıkça uzaklaşır; tempoyu korumak uğruna (Miller'in dışındaki) karakterler ister istemez büsbütün naif bir şekilde ak ve kara olarak resmedilir; ifadeler, yargılar bazen beklenmedik ve yetersiz tarzda gerekçelendirilir. Diyalogların seyri çoğu kez haddinden fazla patetik ve duygusaldır. Nükteli, alaycı, incelikli olması amaçlandığındaysa neredeyse hep yapmacıklaşır, güç anlaşılır hale gelir; kazara komikleştiği yerler de az değildir. Lady ile Luise arasındaki önemli sahne (4, 7) hemen her ifadenin yapmacık olması bakımından iyi bir örnektir. Buna rağmen

eser yazıldığı sırada Schiller'in sanat anlayışının gelişimini henüz tamamlamamış olmasının belirleyici faktör olduğu düşünülmemelidir. Gerçekçiliğin yetersizliği en başta – XVIII. Yüzyıl'daki şekliyle – orta sınıf trajedilerinin tür özelliğinden kaynaklanır. Bu tür, kişisel, evcimen, dokunaklı ve duyarlı unsurlara bağlıydı, onlardan vazgeçemezdi; bu yüzden de ifadeler ve üslup açısından toplumsal düzlemin genişletilmesine, genel siyasal-toplumsal sorunların işin içine katılmasına elverişli değildi. Buna rağmen genel siyasal-toplumsal düzleme geçiş de bu zeminde kotarılmıştır. Acıklı, doğası gereği büsbütün kişisel aşk ittifakının karşısına, kötü niyetli akrabaların, ebeveynin, velilerin direnci yahut bireysel ahlaki engeller değil, resmi bir düşman, yapay, sınıfsal bir toplum düzeni çıkıyordu artık. Daha önceki bölümlerde, XVII. Yüzyıl'ın ünlü Fransız Klasik edebiyatında aşkın, trajik, sıradan gerçeklikten sıyrılmış temalar hiyerarşisinde en üste tırmanışına, sonra da töre romanlarında ve 'Comédie larmoyante'ın Batı Avrupa'daki ilk örneklerinde yeniden bayağı yaşam gerçekliğine temas edişine, bu arada asaletini yitirişine değinmiştik. Belirgin biçimde erotikleşir aşk, yanı sıra acıklı ve duygusal bir nitelik kazanır. 'Sturm und Drang'ın devrimcileri, bu haldeyken el attıkları aşka, Rousseau'nun izinden giderek – burjuva, gerçekçi ve duygusal yanlarına dokunmadan – yeniden trajik bir yücelik bahşederler. Aşk her insanda, her ortamda, en doğal, en dolaysız kavram olarak yüceleşir. En yalın, en saf halleri, doğal erdemin koşulu olarak görülür. Aşkın özgürlüğü, çıplak gelenek karşısında vazgeçilmez doğal hakkın parçasıdır artık.

İşte böylece aşk, Schiller'in *Luise Millerini*'nde devrimci politikanın ve politik temelde bir gerçekçiliğin çıkış noktası olmuştur. Şu da var ki bir aşk öyküsünün oluşturduğu temel çok dardır; duygusal ve acıklı stilse sahici gerçekliği biçimlendirmede elverişsizdir. İlgi fazlasıyla, özel duruma dair tesadüfi, kişisel, duygusal ögeler üzerinde toplanır; ihtilafa gereken keskinliği kazandırmak için aile melodramı şemasından hareketle Başkan ve Wurm'un katmerli hinoğluhinler olarak resmedilmeleri zorunludur. Öyle olmasa, ayrıca Başkan tesadüfen tam da bu sırada oğlunun metresini nikâhla aileye kabul etme zorunluluğuyla karşı karşıya kalma-

sa, bir çıkar yol ya da hiç değilse bir erteleme olanağı bulunacaktı. Dukalıkta bunun dışında neler olup bittiğine dair pek az şey, bağlamdan kopuk, bazıları net anlaşılmayan ayrıntılar duyarız. Eyaletin tebaasından insanların Amerika'ya asker olarak satılmaları ya da sarayda yaşananlar türünden vakaların hepsi ürkütücüdür ve Ferdinand ile Lady Milford arasındaki hararetli tartışmada (2, 3) dile getirilirler; had safhada tüyler ürpertici bir pathosla aktarılırlar sürekli. Bütün bunlar, Dük'ün ve sarayının hiçbir işlevinin bulunmadığı, salt israflarıyla kanını emdikleri halkı kendi sefahatlerine alet ettikleri duygusu uyandırır. İçteki sorunlara, iç açıcı olmayan tarihsel duruma, egemenlerin işlevine, ahlaki çöküntülerin nedenlerine, dukalıktaki fiili koşullara dair doğru dürüst hiçbir şey hissetmeyiz. Buna gerçeklik değil, melodram denir. Güçlü politik heyecanlar yaratmaya pekâlâ uygun, ama dönemin gerçekliğinin sanatsal bilançosu olmaktan uzaktır. Gerçek koşulları ve olayları resmederken dahi karikatür niteliğindedir; çünkü bunları bağlamlarından koparır, içlerini boşaltır, coşkulu ve taraflı yaklaşımıyla abartılı bir tasvir sunar. H. A. Korff'un da vurguladığı gibi toplumsal yapıyı anlamamıza yardımcı olacak belki de en önemli motif, boğuk, dar kafalı, yanlış yönlendirilmiş sofuluklarıyla üzerlerindeki baskıyı ebedi bir hak olarak gören tebaanın içsel kısıtlanmışlığıdır. Bu motif arkaplanda kalır biraz; Luise'nin, iç tutsaklığından kaynaklanan yetersizliği (3, 4) Ferdinand tarafından yanlış anlaşılır; entrika uyarınca, tüm olup bitenlerden sonra tamamen ihtimal dışı bir vesveseyle kıskançlığa kapılır çünkü; böylelikle izleyicinin ilgisi çarçabuk Luise'nin aczi motifinden başka yöne çekilir. Öylesine dokunaklı bir masumiyetle donatılmış, asil duygularla dolu bir karakter çizer ki Luise, dar kafalılığı ve ürkekliği spontane olarak izleyicinin değil, ilk olarak, oyunu analiz edip karakteri ve Schiller'i eleştirenlerin bilincine varabileceği bir şeydir. Sözünü ettiğimiz sahnede bile özverili bir kahraman, hatta Wurm'un grotesk dalaveresini ayırt edemediğinde de, "muhteşem ve akıl almazdır."

Buna rağmen bu dram en başta, Alman Klasik ve Romantik dönemi yapıtları içerisinde türünün tek örneği olması dolayısıyla, incelememiz çerçevesinde önemli bir yere sahip. Daha sonra, Goethe

döneminde, çağın orta sınıf çevrelerini, trajik bir bakışla, güncel toplumsal konumları temelinde ele almayı deneyen çıkmadı. Özellikle de kızından çok daha dengeli, sahici, dört dörtlük bir figür olan Müzisyen Miller, üslup düzeyiyle emsalsizdir. Aslen Alman edebiyat akımı, özelde de Schiller, – siyasi, ekonomik temaları, belirgin ve somut betimleyen – üslup sentezine kararlılıkla yönelmiş dönemin gerçekçiliğine sırt çevirmişlerdir. Shakespeare'in etkisinde kalınarak şevkle benimsenmiş üslup sentezi, neredeyse sadece tarihsel ve şiirsel-fantastik temalarda görülür. Güncel durumun işlendiği hallerde ise küçük, apolitik bir alanda sıkışır ya da bireyselliğin dışına çıkmayan idilik yahut ironik bir görünüme bürünür. Trajik bakışla düzenlenmiş güncel sorunlar, dinamik gerçeklikle hiçbir zaman bir araya gelmez. XVIII. Yüzyıl'ın ikinci yarısındaki Alman düşünce akımının, modern realizmin – son zamanlarda tarihselcilik diye adlandırılan şeyi kastediyorum – estetik temelini yarattığı göz önüne alındığında bu durumun hepten garip, deyim yerindeyse paradoksal olduğu görülür.

Temalar ister geçmişten seçilsin ister güncel olsun, insan yaşamını ve toplumu gözlemleme tarzı sonuçta hep aynı kalırken, tarihi değerlendirme tarzında hayata geçirilecek değişiklik bir süre sonra güncel koşullara bakış açılarına da yansır ister istemez. Devirlerin ve toplumların, her bakımdan arzulananın ideal tasavvuruna göre değil, içinde bulundukları koşullara göre değerlendirilmeleri gerektiği teslim ediliyor; artık iklim, toprak gibi doğal olanların yanı sıra, düşünsel ve tarihsel etkenler de hesaba katılıyor; böylece tarihsel dinamiklerin etkinliği, tarihsel olguların benzersizliği ve bunların kesintisiz içsel devingenliğine dair bir anlayış oluşuyor; çağların yaşam bütünlüğü kavrandığında, her biri, özelliklerini tüm tezahürlerine yansıtan bir yekparelik arzediyor; son olarak da tarih akışının belirleyici yanının soyut ve genel bilgiler temelinde kavranamayacağı, böyle bir kavrayış için gerekli malzemenin yalnızca toplumun üst kesimlerinde, önemli girişimlerde ve devlet etkinliklerinde değil, sanatta, ekonomide, somut ve düşünsel kültürde, gündelik yaşamın ve toplumun derinliklerinde – çünkü özgün olan, içsel canlılık ifade eden, gerek daha somut gerek daha derin anlamda bir evrensellik ancak

oralarda yakalanabilir – aranması gerektiği doğrultusundaki bakış açısı galebe çalıyorsa: Varılan tüm bu yargıların güncele de aktarılması, bir anlamda güncel dünyanın da benzersiz, kendine özgü, içsel faktörlerin hareketlendirdiği, gelişme halinde bir şey, dolayısıyla olağan içerikleri ve tüm içsel yapısıyla gerek oluşum süreciyle gerek gelişme rotasıyla ilgi çekmesi gereken küçük bir tarih kesiti olduğunun ayırt edilmesi beklenir. Tarihselcilik denen düşünce akımında birleşen tüm bu saptamaların, XVIII. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Almanya'da iyice gelişip şekillendiği biliniyor. Daha öncesinde ve başka yerlerde de, tarihselciliğe zemin hazırlayıp biçimlendirilme sürecini etkileyen akımlar vardı gerçi; ancak bu süreç son halini Goethe dönemi Almanyası'nda aldı. Bu konuyu etraflıca irdelememize gerek yok, çünkü üzerine yeterince ve hatırı sayılır şey yazıldı. Bildiklerim içinde en esaslı, en olgun çalışma, Friedrich Meinecke'nin, *Tarihselciliğin Oluşumu* başlıklı kitabı (Münih ve Berlin, 1936). O dönemin Almanyası'nda klasik-akılcı Fransız gustosuna başkaldırı her yerdekinden daha güçlüydü. Bu arada stiller ayrılığı dediğimiz, gerçekliğin yüce tragedyadan uzak tutulması anlayışının aşılması, trajik boyutta bir – gerek tarihsel gerek çağdaş – gerçekçiliğin başlıca önkoşuluydu. Buna rağmen en azından ikincinin tam bir gelişme sağladığını söyleyemeyiz. Goethe'nin gençlik yapıtlarıyla ve yeterince duyusal hakikatle başlayan, tarihsel temaların edebi açıdan ele alınması anlayışı bile Schiller'in sonraki gelişimiyle, yeniden bir tür stiller ayrılığına sürüklenmişti. Fikir ile duyusallığı katı sınırlarla birbirinden ayıran Schiller'in düalist potansiyeli zamanla başat hale geldi; derken ilgisi gitgide – insanın tarihsellikle kaynaşmış duyusal özgünlüğünden ziyade – ahlak duygusunun insandaki işleyişine ve insanın bu duyguya dayanan özgürlüğüne yöneldi.

Ama bizi burada ilk etapta ilgilendiren şey, dönemin temalarındaki gerçekçilik. O denli uygun estetik önkoşullara rağmen gerçekçiliğin tam anlamıyla gelişmesini engelleyen nedenleri saptamaya çalışacağız. Bu nedenler bizzat dönemin koşullarında, Almanya'nın önde gelen yazarlarının, hatta asıl olarak egemen sınıflarının bu koşullarla bağıntılarında yatıyordu. Bu anlamda esas itibarıyla Goethe'den bahsedeceğiz – kısmen baskın etkisi kısmen

hemen hiçbir yazarda görülmeyen duyusal ve gerçek olanı kavramaya dair doğal yeteneği nedeniyle.

O dönemde Almanya'daki koşullar geniş çaplı bir gerçekçiliğe hiç elverişli değildi. Toplumsal tablo heterojendi; yaşam genelde, siyasi koşulların yarattığı karman çorman küçük "tarihsel bölgeler"de ve hanedanlıklara ait toprak parçalarında cereyan ediyordu. Her birindeki sıkıcı, zaman zaman da boğucu ortam, belli ölçüde sofuca bir huzurla ve tarihsel açıdan sağlam temellere dayanıldığı duygusuyla dengeleniyordu. Bu durumsa faydalı ve gerçek olanın, daha büyük bağlamları, geniş alanları kapsayacak şekilde kararlılıkla kavranmasına zemin oluşturmuyor, daha çok spekülasyonun, ortamı içselleştirmenin, kendi kozasında bir yaşamın ve yerel ayrıksılığın işine geliyordu. Alman tarihselciliğinin emekleme dönemi, oluştuğu koşulların izlerini net biçimde sunuyor. Justus Möser düşüncelerini, Goethe'nin ısrarıyla, Osnabrück Başpiskoposluğu gibi çok sınırlı bir alanın tarihsel gelişimi üzerine inşa etmiştir. Herder ise tarihsellikteki evrenselliği ve genişliği, böylelikle aynı zamanda adamakıllı özgünlüğü görmüştür, ama öyle cılız bir somutlukla ifade etmiştir ki gerçekliğin biçimlendirilmesinde işe yarayacak bir metot sunmamıştır. Alman tarihselciliğinin uzun süre muhafaza ettiği temel eğilimlerin ilk belirtileri bu iki isimde bile görülür: Bir yanda bölgeci ve popüler gelenekçilik vardır, diğer yanda birlik oluşturmaya yönelik spekülatif çaba. İki yazar da somut geleceğin halihazırdaki tomurcuklanışından çok tarihin zamandışı ruhuna ve var olanın biçimlenmişliğine ilgi duyar. Karl Marx'a dek, önemli hiçbir meselede durum değişmez. Değişmemesinin başlıca nedenlerinden biri de dıştan gelen, XVIII. Yüzyıl'ın son onyıllarından itibaren görmezden gelinemeyecek şekilde ilk işaretlerini veren somut geleceğin, kalburüstü Almanların çoğunu ürkütmesi ve bir savunma refleksine yol açmasıdır. Bütün tepkilere rağmen, yeni bir toplum düzeninin nüveleriyle, tüm ışıltısı ve doğurduğu köklü değişikliklerle karşı konulmaz bir gelişme gösteren Fransız Devrimi, pasif, savunma halinde, gelişmelere sırtını dönen bir Almanya'yla karşılaştı. Yalnızca tehdit altındaki geçmişin güçleri değil, henüz hayatının baharındaki Alman düşünsel akımı da

hasmane karşı duruşlar sergiledi. İşte burada karşımıza Goethe çıkar.

Goethe'nin Fransız Devrimi'ne, Napolyon dönemine, kurtuluş savaşlarına ve ilk işaretleri görülen XIX. Yüzyıl eğilimlerine karşı tavrı biliniyor. Bu tavrın kaynağında köklü bir burjuva ailesinden gelişi, yaşam biçimi olarak seçtiği sıradışı toplumsal konum, derin temayülleri, sezgileri ve nihayetinde onu giderek, yavaşça biçimlenen şeyleri yüceltmeye, biçimsiz mayalanan, tasnife ayak direyen fenomenleri ise aşağılamaya sevk eden öğrenimi yatar. Burada esasen tema etmediğimiz politik duruşu, sadece dolaylı olarak, dönemin meselelerini edebi yaklaşımla ele alış biçimini belirlediği ölçüde ilgilendiriyor bizi.

Goethe, süreçlerde rol oynayan dinamik etkenlere değinmekten kaçınır. Bu, devrimle ilintili gelişmelere bütünüyle ya da kısmen, dolaylı ya da doğrudan eğildiği yazılarının ortak özelliğidir. Bu metinlerin bazı pasajlarında somut biçimde tek tek semptomlar, yine göçmenlerin, sınır bölgelerinin, birtakım başka kişilerin, ailelerin, grupların yazgısındaki yansımaları ve sonuçlarıyla aktarılır. Meselenin bütünlüğü söz konusu olduğundaysa Goethe, bazen aksi bir tavırla bazen neşe saçan-karamsar bir feylesofluk ve siyasi bilgelikle, genele ve etik temellere yönelir. 1793 tarihli yıllığında şunları yazar: "Faal, üretken bir zihnin, gerçek anlamda yurtsever ve ülke edebiyatını geliştirmeye katkısı olan birinin, neyin düzeleceğine, hatta başka türlü olacağına dair en ufak bir önsezisi yokken, tüm kurulu düzenin yıkılmasından ürkmesi çok görülmeyecektir. Bu türden etkilerin Almanya'ya uzanmasının, akılsız, daha doğrusu hiç hak etmeyen insanların inisiyatifi ele almasının onda hoşnutsuzluk yaratmasını anlayacaklardır." Toplumsal değişimlere, diğer temalarda ortaya koyduğu özenli türeyimsel yaklaşımla – bu yaklaşımın yalnızca (bunu herkesten çok o bilir) "önsezileri konuşturacağı" bellidir -, eğilmesini engelleyen işte bu "hoşnutsuzluk"tu. Meinecke, tarihselcilik hakkındaki kitabının etkileyici sayfalarından birinde (II, 579), tarihsellikte Goethe'yi cezbeden şeyin ne olduğunu şöyle açıklar: Tarihsel oluşumların, içsel itici güçler ekseninde yavaş yavaş gerçekleşip gelişmesi, özgün olanın tipik olanın bağrından çıkması ve öngörüle-

meyen felaketlerin bu gelişmelere müdahalesi. Goethe'nin tarihin canlı akışını hep algıladığını ama sadece, kendi kavrayış esaslarıyla dosdoğru üstesinden gelebileceği fenomenleri – sever bunları çünkü – seçip işlediğini ekleyen Meinecke, böylece Goethe'nin tarihe bakışındaki tercih kriterinin gün ışığına çıktığını; "Floransa'daki koşulların üstünkörü tasviri" başlıklı (Benvenuto Cellini çevirisinin ekinde), hayıflanışını dile getirdiği sonsözün bu yaklaşımı içerdiğini belirtir. Orada şöyle der Goethe:

> Lorenzo (Muhteşem) daha uzun yaşasaydı ve kurulu düzende kademe kademe bir ilerleme vuku bulsaydı, Floransa'nın tarihi en hoş fenomenlerden biri olup çıkacaktı. Bu gidişle bizler, dünyevi olayların akışında güzel olanın gerçekleştiğine nadiren tanık olacağız.

Meinecke'nin açıklamalarında kafama yatmayan bir şey var yine de: Bana öyle geliyor ki Goethe, göz ardı ettiği tarih kesitlerini sevseydi, "kendine has kavrayış esaslarıyla" onların da "doğrudan üstesinden gelebilirdi." Koyduğu mesafe, sözünü ettiğimiz kavrayış esaslarını dikkate almasını engelledi, bu yüzden fenomenleri anlaması mümkün olmadı. Toplumsal çatışmaların dinamiği, Floransa tarihinin, dikkate almadığı ya da çok kısa değindiği (Meinecke'nin söylediklerini başka sözcüklerle tekrarlıyorum) ekonomik arkaplanı ve "berbat yönetilen, güvenliği doğru dürüst sağlanamayan bir devletin illeti" diye nitelediği kentteki huzursuzluklar, hoşuna gitmediği için ilgisini çekmedi; bu türden şeylerle muhatap olması gerektiğindeyse diyalektik ve trajik süreçlerin gözlemcisi olmaktan çıkıp klasisist bir ahlakçıya dönüşmüştür. Bana öyle geliyor ki böyle zamanlarda "tarihin canlı akışını" algılamıyordu artık. Ona göre "hoş ihtimallerin gerçekleşmesi", önemli kişiliklerin hiçbir engelle karşılaşmadan olgunlaşıp ilerleme kaydettiği, tamamen gelişmiş aristokratik uygarlıkların parlak devirlerinde mümkündür. Hayal ettiği düzen kavramı ise fazlasıyla ödomonisttir. Tam da işte şiddet ve dizginsizlik içeren her şeye – ki bunlar da tarihin canlı akışının doğurduğu şeylerdir sonuçta – duyduğu antipati, bu akışa yaklaşımında neden semp-

tomatik, kişisel ve ahlaki düzlemin ötesine geçmediğini açıklıyor. Sadece üst kesimlerde işlerin ne minvalde olduğunu gösteren, devrimci krizin tarihsel etkenlerine dair esaslı herhangi bir şeyi açığa vurmayan, entrika ve anekdot karışımı 'kolye meselesi'ni fazlasıyla önemsemiştir Goethe; Napolyon'un güçlü kişiliğinde, "bilmeceyi hiç beklenmedik anda böylesine kararlı biçimde" çözen (*Campagne in Frankreich*, sonlara doğru) bir "son" görme eğilimindeydi uzun süre; derken – birçok beyanı arasından hayli çarpıcı birini seçtim – *Wanderjahren*'da bilimdeki "egemen görüşlere" karşı bir polemik bağlamında şu tümceyi yazmıştır: "Devlet ve Kilise'nin kendilerini egemen ilan etmelerinin bir gerekçesi var belki; bildiğini okuyan bir kitleyle uğraşmak zorundalar ne de olsa; sonuçta hangi yöntemlerle olursa olsun düzen sağlanıyorsa sorun yok; lakin bilim alanında sınırsız bir özgürlük şarttır..." *Wilhelm Usta'nın Gezginlik Dönemi*, 3. Kitap, 14. Bölüm). Bu tür duruş ve beyanlar bizim için – doğrudan değil de dolaylı olarak – Goethe'nin tutucu, aristokratik, devrim karşıtı zihniyetini sergilemesi itibarıyla önemlidir, çünkü yaklaşımının onu, devrimci gelişmeleri kendi özgün türeyimsel-gerçekçi-algısal yöntemiyle kavramaktan alıkoyduğunu gözler önüne seriyor. Bu gelişmeler hoşuna gitmiyordu, onları anlamaktan çok kafasından atmaya çabalıyordu. Kurtuluşu, kısmen yadsıyan kısmen neşeli, felsefi ahlakçılıkta buluyordu. Bu vakalar onun gözünde bize baş eğdiren bayağılığı, "ne derlerse desinler" gücü elinde bulunduran bir pespayeliği temsil ediyordu.

Bu, diğer ciddi içerikteki yazılarında güncel toplumsal koşulları betimlemesi, devrin siyasal ve ekonomik temel devinimlerini pek hissettirmeden burjuva sınıfsallığı zemininde kişisel yazgıları aktarması olgusuyla örtüşüyor. Zaman ve mekânlar yalnızca genellenerek ifade edilir, çoğu ayrıntıdaki açıklığa rağmen okuyanda, siyasi ve ekonomik bütün açısından belirsiz, kolay teşhis edilemeyen bir düzlemde bulunduğu duygusu uyanır. Açık ara gerçekçi olansa *Wilhelm Usta'nın Çıraklık Yılları*'dır. Goethe, yıllıklarında (1795), Jacobi'nin eserdeki "gerçekliği, üstelik alt kesimlerden bir gerçekliği, memnunluk verici bir şey" olarak görmediğini aktarır. Diğer çağdaşlarını ve sonraki kuşakları cezbeden

tam da bu gerçekliktir. Lakin bu gerçekliğin alanının ne kadar katı sınırlarla belirlendiğini görmezden gelemeyiz. Politikadaki ya da ekonomi-politikteki somut koşullar dile getirilmez; dönemin toplumsal yapısındaki radikal değişimler hemen hiç önplana çıkmaz. Sadece bir kez, o da egemen sınıflardan bir grup insanın devrimci çalkantılara karşı önlemler kararlaştırması şeklinde değinilir onlara: "Şu sıralar en yapılmaması gereken şey, mülkiyeti *tek bir bölgede,* parayı *tek bir yerde* toplamaktır", o nedenle dört bir yana dağılır, her yerde mülk edinir, "tek bir şeye, iktidarın bir devrimle el değiştirmesinin kimilerini mülkünden etme olasılığına karşı hayatlarını aralarında güvence altına alırlar" (8. Kitap, 7. Bölüm). Bu önlemlerin romana bakılarak anlaşılması çok zor; çünkü diğer, hele ilk kısımlarında o dönemde henüz garip denebilecek güvenlik planını haklı gösterecek bir siyasal-toplumsal huzursuzluğa işaret eden herhangi bir veri yok. Okurun önünde neredeyse zamanlar üstü bir orta sınıf dünyası durur. Wilhelm'in babasına, dedesine, arkadaşı Werner'in babasına, alışkanlıklarına, koleksiyonlarına, işlerine güçlerine, görüşlerine dair satırlar okunduğunda örneğin, yalnızca birbirini izleyen kuşaklarla yavaş yavaş değişen, durgun bir toplumda yaşadığımız hissine kapılıyorsunuz. Genç Wilhelm'in, tiyatro oyuncusu olmak istemesinin gerekçesini açıklamak amacıyla arkadaşı Werner'e yazdığı mektupta, toplumdaki sınıfsal yapı ne denli rahat, ne denli sağlam gözüküyor (5. Kitap, 3. Bölüm):

> ... Diğer ülkelerde durum nasıl, bilmiyorum, ama Almanya'da belli anlamda bir genel, tabiri caizse bireysel eğitim, yalnızca seçkinlere mahsus. Sıradan bir yurttaş yararlık gösterebilir ve olsa olsa aklını geliştirebilir; ama ne kadar uğraşırsa uğraşsın kişiliği güme gider bu arada...
>
> Seçkin biri, bu adi hayatta engel tanımazsa, kral ya da benzeri bir figüre dönüşme şansı varsa, emsallerinin karşısına dingin bir bilinçle çıkabilir; yurttaşlara, dışa vurulamayan safi sınırlanmışlık duygusu reva görülürken, o her yerde öne atılabilir, sıradan yurttaşın "Nesin sen?" diye sorma özgürlüğü yoktur, en fazla "Neye sahipsin?", "Hangi görüşe, bilgiye, beceriye sahipsin, ne kadar servetin var?" diyebilir. Seçkin, şahsını tanımladığın-

da her şeyi aktarırken, yurttaş, kişiliğiyle hiçbir şey ifade etmez, etmemelidir de. Birinin "gibi görünme" özgürlüğü ve yükümlülüğü varken diğerinin öylesine var olma hakkı vardır sadece, kavuşmak istediği görünümse ya gülünç ya tatsız tuzsuzdur. Biri eylemeli, etkin olmalı, diğeri çalışıp çabalamalıdır; işe yarar olabilmek için bazı beceriler geliştirmelidir; üstelik mizacının ahenkten yoksun olduğu da varsayılır, öyle de olmalıdır zaten, çünkü *bir şekilde* işe yaramak istiyorsa diğer her şeyden el çekmelidir.

Bu farkların sorumlusu, seçkinlerin kibri ya da yurttaşların uysallığı değil, toplum düzenidir. Günün birinde bir şeyler değişecek mi ya da neler değişecek, bu beni pek ilgilendirmiyor. Her neyse, duruma bakarsak kendimi düşünmek zorundayım, kendimi nasıl kurtaracağıma ve vazgeçilmez saydığım şeyleri nasıl elde edeceğime bakmalıyım.

Ne yaparsın ki tam da şu doğuştan kazanamadığım, mizacımdaki ahengi geliştirmek gibi dayanılmaz bir istek var şu anda içimde.

Bu pasaj da bir büyük itirafın kayda değer parçası. Goethe de sınıflı toplum düzeninde bir burjuva çocuğuydu; doğasının o dengeli gelişiminin yanı sıra muhteşem tutkulu bir mizaca o da sahipti. Onun eğitim idealinin kökeninde de aristokratik sınıf bilincinin yüce, uzmanlığa sapmamış evrensellik ve "zevahir" tasavvuru vardı – üstelik bu tasavvur onda geniş kapsamlı bir 'kendini özel meselelere vakfetme'ye evrildiği halde. Kahramanı Wilhelm Usta gibi kendi de burjuva sınıfının dışında kalabilmenin, tamamen farklı bir yol çizmenin çözümünü arar; günün birinde toplumun yapısında bir şeylerin değişip değişmeyeceğiyle ya da nasıl bir değişim olacağıyla ilgilenmez. Hayalini, oyuncu olup gerçekleştirme umudundaki Wilhelm Usta'dan daha çabuk bulur çözümü, daha sağlam ve beklentilerine uygundur üstelik; babasının aksi yöndeki önsezisine aldırmayarak Weimar Dükü'nün çağrısını kabul eder, benzersiz, dar bir alanda evrensel – ve kendisine biçilmiş kaftan – bir statüye kavuşur orada. On yedi yıl sonra – "bugün burada Dünya tarihinde yeni bir çağ başlamakta" olduğunu en çarpıcı biçimde ayırt ettiği – Fransa seferinden dönüş yolunda

Trier'de annesinden bir mektup alır. Sulh hâkimi olan amcası (o yüzden yakın akrabalarına Frankfurt belediye meclisinde görev alma yolu kapalıdır) ölmüştür; seçildiği takdirde belediye meclisi üyesi olarak çalışmayı düşünüp düşünmeyeceği sorulmaktadır. Teklifi reddedeceğine kuşku yoktur. Yaşamına çoktan başka bir yön vermiştir. Bu vesileyle düşündüklerini ve sıraladığı gerekçeleri okumanın öğretici olduğu kanısındayım (*Campagne in Frankreich*, Trier, 29 Ekim). Yazdıklarını şu tümcelerle bitirmiş:

> Her yerdekinden daha fazla sadakatle, kademe kademe hazırlanma gerektiren kendine has bir camiada nasıl bir görev üstlenebilirim ki? Bunca yıldır, yeteneklerime uygun işlere alıştım, becerilerim kentsel ihtiyaçların ve amaçların gerektirdiğinden uzak. Müsaadenizle şunu da ekleyeyim, belediye meclisine sadece kent sakinlerinin alınması gerektiğini göz önünde tutarsak ve benim de bu statünün çok uzağında kaldığım düşünülürse kendimi büsbütün kentin yabancısı olarak görüyorum...

Ruh Yakınlıkları'nda toplumsal arkaplan *Wilhelm Usta*'dakinden de hareketsizdir. Otobiyografik yazılara ise dönemin hareketliliği en canlı haliyle yansır; kamusal yaşamın farklı mekânları, olayları, koşulları duyarlı bir hakikatle aktarılır; ne var ki bunların değişkenlikleri Goethe'nin gelişme ve yaşam seyrince belirlenir; kendi içinde her birinin anlamı, onun anlatımına konu olduklarında kazandıklarından daha dardır. Goethe'nin, ifadesini dinamik-türeyimsel değerlendirmede bulan asıl ilgisi, ağırlıklı olarak kişiselliğe ve temas ettiği düşünsel inisiyatiflere yöneliktir; kamusal ahvalse canlı, anlaşılır olmakla birlikte, verili, sabit durumlar şeklinde dile getirilir.

Özetlersek, Goethe, döneminin toplumsal yaşamının gerçekliğini, hiçbir zaman dinamik, filizlenen ve geleceğe yönelik oluşumlar bütünü olarak sunmamıştır. XIX. Yüzyıl'ın trendleriyle ilgilenişi genel gözlemler şeklindedir; hemen hepsi yargıdır, çoğunlukla kuşkucu ve olumsuzdur. Makine endüstrisindeki teknik gelişmeyi, kitlelerin bilinçli kamusal yaşama katılımındaki artışı tatsız bulur. Düşünsel yaşamın sığlaşacağı öngörüsünde bulunur.

Ufukta bu kaybı dengeleyecek bir gelişme görmez. Bilindiği gibi siyasi milliyetçiliğe de uzak durmuştur; işler yolunda gitseydi, bu milliyetçilik tam da o dönemde Almanya'da toplumsal birliği sağlayabilirdi. O sıralar böyle bir şey gerçekleşmiş olsaydı, Avrupa'nın ve Dünya'nın oluşum aşamasındaki yeni gerçekliğine Almanya'nın uyumu, daha dingin bir hazırlık evresiyle, güvensizlikten ve şiddetten arınmış şekilde hayata geçirilebilirdi. Almanya'nın siyasi koşullarından yakınır ama tutkudan yoksundur yaklaşımı, koşulları verili durum olarak kabullenir. Polemiklerinden birinde (Literarischer Sansculottismus, Jubiläumsausgabe, 36, 139) klasik ulusal yapıtların, yalnızca yazarın, "ulusunun tarihindeki önemli vakaların ve sonuçlarının isabetli, anlamlı bir bütünlüğüyle karşılaştığı..." yerlerde yaratılabileceğini belirtir; Almanya'da böyle bir durum söz konusu değildir, der: "Durumumuz [Almanya'daki yazarların durumu] olduğu gibi görülsün, Almanya'daki yazarların mesleki gelişimlerinin zeminini oluşturan özel koşullar dikkate alınsın. O sayede onlar hakkında bir yargıya varmayı sağlayacak perspektife kolaylıkla erişilir. Almanya'nın hiçbir yerinde yazıp çizenlerin bir araya gelebileceği, herkesin *ortak* tarzda, *ortak* doğrultuda, kendi dalında kendini geliştirebileceği bir ortak yaşam kültürü yok. Her biri bir köşede dünyaya gelmiş, büsbütün farklı eğitimden geçmiş, genellikle kendine dönük ve işleri çok farklı koşullara dair izlenimlerine kalmış..." Lakin bu duruma hayıflanışı yarım ağızladır, hemen öncesinde şöyle söyler çünkü: "Ne var ki coğrafi konumlarının kendilerini sıkıca bir arada tutmasından ama bu arada siyasi statülerinin getirdiği parçalanmaya maruz kalmalarından ötürü Almanları da suçlamamak gerek. Almanya'da klasik yapıtlara zemin oluşturacak altüst oluşları görmek istemiyoruz." Bu makale 1795'te yazılmış gerçi ama daha sonraki yıllarda da "değişimler uzak kalsın" demiştir, oysa bu değişimler Almanya'da "ortak yaşam kültürü"nü pekâlâ yaratabilirlerdi.

Goethe farklı biri olabilirdi şeklinde bir hayale kapılmak ahmakçadır. Sezgileri, eğilimleri, eriştiği toplumsal statü, uğraşına getirdiği sınırlar, onun birer parçasıdır; bütün tahrip edilmeksizin hiçbir öge yapısından ayrı düşünülemez. Lakin o günden bu yana olan bitene dönüp bakınca, Goethe, tüm o duyusal gücü, hayat

ustalığı, geniş ve hür bakış açısıyla gerçekliğin oluşum halindeki modern yapısına daha fazla ilgi duyup, bu yapının biçimlenmesine katkıda bulunma iradesi gösterseydi, bunun Alman edebiyatı ve toplumu üzerindeki etkileri neler olurdu diye düşünmeden edemiyor insan.

Gerçeği parçalama ve sınırlama eğilimi, onun daha genç çağdaşlarında ve sonraki kuşaklarda da değişmedi. XIX. Yüzyıl'ın sonlarına dek, dönemlerinin toplumunu ciddi anlamda biçimlendirmeyi deneyen önemli yapıtlar, yarı fantastik ya da idiliktirler yahut her halükârda yerelliğin dar alanında kalmışlardır; ekonomik, toplumsal ve siyasal tabloyu durgun olarak resmederler. Farklı ve her biri önemli Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf, Adalbert Stifter, Hebbel, Storm gibi yazarların hepsi için aynı ölçüde geçerlidir bu. Toplumsal gerçekçilik Fontane'de bile derinlikten yoksundur; Gottfried Keller'in eserlerinde gördüğümüz politik devinimde ise hatırı sayılır bir İsviçrelilik vardır. Belki Kleist ve sonraları Büchner bir dönüşüme öncülük edebilirlerdi, ne var ki kendilerini özgürce geliştirme fırsatları olmadı, ayrıca erken öldüler.

XVIII

'HÔTEL de LA MOLE'DE

Stendhal'in 1830'da yayımlanan *Kırmızı ve Siyah* adlı romanının kahramanı, Franche-Comté'li bir küçük burjuvanın genç yaşlardaki oğlu Julien Sorel, hırslı ve tutkulu biridir. Bir dizi rastlantı sonucu, teoloji öğrenimi yaptığı Besançon'daki ruhban okulundan ayrılıp, güvenini kazandığı, Paris'in saygın beyefendilerinden Marquis de La Mole'ün sekreteri olarak çalışmaya başlar. Marquis'nin hazırcevap, şımartılmış, hayalperest, kibirli, konumunu ve yaşadığı ortamı sıkıcı bulan on dokuz yaşındaki kızı Mathilde'in, babasının *domestique*'ine olan tutkusunun yeşermesi, Stendhal'in bu usta işi, çok beğenilen romanının konusudur. Julien'e ilgi duymaya başladığı girizgâh işlevindeki sahnelerden biri, ikinci cildin dördüncü bölümünden alınmış aşağıdaki pasajdır:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès dé Frilair:

– Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

– C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

– C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis

de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un leger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit

mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit

quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé.

Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce

jour-là on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...

Bu sahne, demin de dediğim gibi, tutkulu ve fazlasıyla trajik bir gönül ilişkisini gerekçelendiren ve hazırlayan gelişmelerdendir. İşlevini ve psikolojik değerini burada ele almayacağız, konumuzun dışında kalıyor. Sahnenin bizi ilgilendiren tarafıysa belli bir tarihsel zaman dilimindeki, yani Temmuz Devrimi'nin eşiğindeki – romanın (yayıncının belirlediği) 'Chronique de 1830' şeklindeki altbaşlığıyla da örtüşen – Fransa'nın siyasal ortamı, toplumsal sınıfların ayrışması ve ekonomik koşulları noksansız, ince ayrıntılarına dek bilinmediğinde hemen hemen anlaşılamayacak olması. Masadaki ve bu yüksek soylu hanenin salonlarındaki, Julien'in şikâyet ettiği can sıkıntısı dahi alışılagelmişin dışındadır; orada bir araya gelmiş insanların tesadüfî kişisel matlıklarından kaynaklanmaz; aralarında adamakıllı bilgili, nüktedan, bir kısmı önemli şahsiyetler olan kişilerin sayısı az değildir; evsahibi kafası çalışan, hatırşinas biridir. Söz konusu edilen can sıkıntısı, daha ziyade Restorasyon Dönemi'ne özgü, siyasal ve düşünce tarihine ilişkin bir fenomendir. XVII. ve XVIII. yüzyılda benzer mekânlarda sıkıcılığın esamesi okunmaz. Lakin Bourbon rejiminin kifayetsiz araçlarla kalkıştığı, köhnemiş ve gelişmelerce çoktan mahkûm edilmiş koşulları restore etme girişimi, rejim taraftarı resmi ve ileri gelen çevrelerde baştanbaşa bir uzlaşım, kısıtlanmışlık ve zoraki katlanma atmosferi yaratmıştır. Öyle ki meseleye dahil olmuş insanların akılla ve iyi niyetle bu durumla başa çıkmaları zordur. Herkesi ilgilendiren siyasal ve dinsel sorunların, dolayı-

sıyla da dönemin ya da yakın geçmişin çoğu edebi temasının bu salonlarda konuşulması, tartışılması düşünülemez. Bu konularda sahteliğe batmış boş laflar etmekse, gustoya ve duyarlığa sahip birinin yanaşacağı iş değildir. XVIII. Yüzyıl'da kavram halini almış 'salonlar'daki düşünsel cüretkârlığın düştüğü haller çarpıcıdır. Bu salonlar, kendi varoluşlarına karşı kışkırttıkları musibetleri hayal bile edemezlerdi doğrusu. Artık tehlike bilinmektedir, 1793'teki felaketin tekrar edeceği korkusu hâkimdir. Savundukları şeye kendilerinin bile inanmaması dolayısıyla, herhangi bir zıtlaşmada hiçbir şanslarının bulunmadığı gerçeğinin idrakıyla, artık havadan sudan şeylerden, müzikten ya da saray dedikodularından ibaret temaları tercih eder olmuşlardır. Dahası, semirmiş burjuva çevrelerinden, yolsuzluğa batmış – gayretkeşliklerindeki arsız pespayelikle ve kanunsuz yollardan elde ettikleri serveti yitirme korkusuyla toplumsal atmosferi büsbütün berbat eden – snob şahıslarla düşüp kalkmayı sineye çekmek zorundaydılar. Sıkıcılığa dair söyleyeceklerimiz bu kadar.

Ama bu arada Julien'ın tepkisini, daha doğrusu okulunun eski müdürü Abbé Pirard ile onun, Marquis de La Mole'ün malikânesinde ne aradıklarını, güncel tarihsel momentin siyasal ve toplumsal koşullarını göz önüne aldığımızda anlayabiliriz ancak. Tutkulu ve düş gücü gelişmiş yapısıyla Julien, ergenliğinden itibaren Devrim'in ve Rousseau'nun güçlü fikirlerine, Napolyon döneminin muazzam siyasal gelişmelerine hayranlık duymuştur. Ergenliğinden beri, bu sefil riyakârlık ve Napolyon'un devrilişinden sonra egemen olmuş zümredeki dar kafalılık ve sahtekârlıkla yoğrulmuş yozlaşmışlık aşağıladığı şeylerdir, onda tiksinti yaratmıştır. Julien hayalperesttir, tutkuludur, arkadaşı Fouquet'in ona salık verdiği orta halli burjuva yaşamıyla yetinmeyecek kadar iktidar hırsına sahiptir. Küçük burjuva kökenli bir yurttaşın sadece, handiyse mutlak gücü elinde bulunduran Kilise sayesinde bir yerlere gelebileceğini iyi gözlemlemiş, bile isteye iki yüzlü biri olmuştur. Üstün yeteneği din adamlığında parlak bir kariyerin önünü açmaktadır; gel gör ki kişisel ve siyasal anlamdaki gerçek hissiyatı, mizacındaki dolaysız ihtiras, kritik anlarda su yüzüne çıkmaktadır hep. Aynı şekilde bir kendine ihanet burada da işba-

şındadır, Marquis'nin salonunda, eski öğretmeni ve hamisi Abbé Pirard'a hissettiklerini aktarır; genç, üstelik evsahibinin himayesindeki bir din adamına pek yakışmayan bir tür entelektüel kibrin ve içsel üstünlük duygusunun çorbada tuzu olmasa, bu sözlerde yansısını bulan zihinsel özgürlük asla tasavvur edilemezdi. (Bu istisnai durumda içtenliği başına iş açmaz; Abbé Pirard dostudur; konuşulanlar, tesadüfen kulak misafiri olan evin kızında bambaşka bir izlenim uyandırır, beklediği ve korktuğu gibi olmaz.) Önemli bir şahsiyetin çatısı altında olma onurunun ne anlama geldiğini bilen, o yüzden de Julien'in ifadelerini yadırgayan Abbé burada 'vrai parvenue' olarak nitelenir. Stendhal bu yadırgamanın nedeninin, bu dünyadaki kötülüklere sorgulamadan, kötülüğün bilincinde olarak boyun eğmenin katı bir Jansenistten beklenebilecek tipik bir tutum olduğunu açıklayabilirdi. Abbé Pirard Jansenisttir sonuçta. Besançon'daki ruhban okulunun müdürüyken katı, tüm entrikalardan uzak duran sofuluğu ve Jansenistliği yüzünden kovuşturmaya, kötülüklere maruz kaldığını romanın önceki bölümlerinden biliyoruz. Taşradaki ruhban sınıfı, Cizvitlerin etkisi altındaydı çünkü. Marquis de La Mole'ün en nüfuzlu hasmı, daimi başpiskopos vekili Abbé de Frilair'in ona karşı yürüttüğü bir davadaki dirayeti ve doğruluyla, Marquis'nin güvenini kazanmış, takdir görmeye başlamıştı Pirard. Ardından Marquis, Besançon'daki katlanılmaz durumdan kurtarmak için ona Paris'te bir rahiplik makamı ayarlamış, bir süre sonra da Abbé'nin gözde öğrencisi Julien Sorel'i özel sekreteri olarak evinde işe almıştır.

Kişilerin karakterleri, tavırları, aralarındaki ilişkiler, dönemin tarihsel koşullarıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır anlayacağınız. Güncel siyasi ve toplumsal ahval, öyküye – bariz siyasi-satirik içerikteki yazıları saymazsak – daha önceki romanlarda, hatta edebi hiçbir eserde görmediğimiz kadar ayrıntılı ve gerçekçi biçimde işlenmiştir. Burada Julian Sorel'de gördüğümüz gibi, alt sınıflardan bir insanın, trajedi olarak tasarlanmış yaşamını böylesine kapsamlı bir yaklaşımla, inceden inceye düşünülmüş, çarpıcı somut güncelliğe yerleştirip o zeminde ele almak, yepyeni, kayda değer bir vaka. Julien Sorel'in bulunduğu diğer ortamlar da – baba tarafı, Verrières Belediye Başkanı M. de Rênal'ün evi, Besançon'daki papaz okulu

– tıpkı La Mole'ün malikânesi gibi tarihsel güncellikten yola çıkılarak, sosyolojik açıdan keskin bir bakışla nitelenmiştir. Dahası hiçbir yan figür – yaşlı rahip Chélan ya da Dépôt de mendicité'nin müdürü Valenod gibi – Restorasyon döneminin istisnai tarihsel koşulları dışında, romanda aktarıldıkları halleriyle düşünülemez. Vakaları tarihsel güncellikte temellendirme, Stendhal'in diğer romanlarında da aynı şekilde görülür. *Armance*'da henüz yetersiz ve epey dar bir çerçeveyle sınırlı yöntemi; daha sonraki yapıtlarında, gerek *Chartreuse de Parme*'da – şu da var ki modern gelişmenin henüz çok az temas ettiği bir mekânı anlatan kitap, pasajlarıyla tarihi bir roman izlenimi uyandırır – gerek *Lucien Leuwen*'de hayli geliştirmiştir. Bu sonuncu, Louis-Philippe döneminden, Stendhal'in tamamlayamadığı eseridir; bize ulaşan versiyonunda ağırlığı çok güçlü hissedilen tarihsel, siyasal, güncel unsurlar, öykünün akışıyla bazen gerekmediği halde bütünleşir ve ana temayla kıyaslanınca fazlasıyla ayrıntılı sunulurlar. Son kez gözden geçirebilse belki bütüne organik bir yapı kazandıracaktı Stendhal kimbilir. Otobiyografik yazılarının dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik olgularıyla ilintisi, üslup anlayışındaki hercai, sebatsız "hodbinliğe" rağmen Rousseau'nun ya da Goethe'nin benzer metinlerine oranla daha sıkı, daha esaslı, bilinçli, somuttur ne de olsa. Dönemin sıradışı güncel gerçekliğinin, saydıklarımızdan çok daha farklı şekilde yazarın başına musallat olduğu hissediliyor. Rousseau bu dönemi görmedi, Goethe ise bu güncel tarihsel gerçekliği, başından, tabiri caizse ruhunun başından atmayı becerebildi.

Böylelikle o zaman diliminde, o çağın insanında modern, trajik, dönemin güncelliğiyle temellendirilmiş realizmi uyandıran koşulların neler olduğunu dile getirmiş olduk. Avrupa'nın her yerinde yol açtığı sarsıntılarla, – geniş kitlelerin bilinçli olarak katıldığı – modern zamanın ilk büyük hareketiydi Fransız Devrimi. Bir o kadar muazzam ve kitleleri ayağa kaldırmış Reformasyon Hareketi'nden farkı, yayılışındaki ivme, kitleleri etkilemesi ve pratik yaşamda yol açtığı, nispeten geniş bir alanı kapsayan değişikliklerdir. Çünkü taşımacılık ve haberleşmede eşzamanlı erişilen teknik ilerlemeler, yanı sıra Devrim'in kendi eğilimlerinin sonucu olan ilköğretimin yaygınlaşması, toplumlarda, nispeten daha

hızlı, daha iyi koordine olmuş aynı doğrultuda bir hareketlilik sağladı. Herkes daha bilinçli, hızla, artan bir eşit oranlılıkla, aynı düşünce ve olaylara temas eder hale geldi. Avrupa için gerek tarihsel gelişmelerde gerek bu gelişmelerin herkesçe algılanmasında zamansal derişiklik ifade eden süreç başladı. Bu süreç, o günden bu yana muazzam bir seyir izlemiştir ve bugün artık Yeryüzü'nün tamamında belli bir normda tek tipleşen yaşamöngörüsüne zemin oluşturmaktadır; hatta belli ölçüde bu tek tipleşmeyi hayata geçirmiştir. Böylesi bir gelişme, yaşamın o güne dek geçerli olan tüm düzenlerini ve kategorilerini altüst edip ıskartaya çıkarmaktadır. Değişimlerin temposu hayli çetin, aralıksız bir içsel uyum çabasını zorunlu kılmakta, muazzam uyum krizlerine yol açmaktadır. Kendi yaşamının asıl içeriğinin ve toplumdaki yerinin muhasebesini yapmak isteyen biri, bunu öncekinden çok daha geniş bir nesnellik temeline, daha geniş bir bağlama oturtmak zorundadır; dahası üzerinde yaşadığı toplumsal zeminin bir an dahi durağanlaşmadığını, türlü sarsıntılarla aralıksız değişikliğe uğradığını hiç akıldan çıkarmamalıdır.

Modern gerçeklik bilincinin, edebi alanda, nasıl olup da Grenoble'lü Henri Beyle'le şekillenmeye başladığı sorulabilir. Beyle-Stendhal kıvrak bir zekâya sahiptir, hayat dolu, bağımsız ruhlu, cesur bir insandır, ama önemli bir kişilik olduğu söylenemez. Düşünceleri dinamik, dahiyane, lakin sebatsızdır, gelişigüzel dile getirilirler ve cakalı gözüpekliklerine rağmen içsel sarihlikten, tertipten yoksundurlar; bir parça kırılgan bir yapıya sahiptirler. Genelde gerçekçi açıksözlülük ile ayrıntılarda gizli ahmakça esrarengiz hava; serinkanlı kendine hâkim olma, coşkulu ve işin tadını çıkaran bir zevk düşkünlüğü ile oynak, bazen duygusallığa varan mağrurluk arasındaki gelgitler herdem katlanılabilecek gibi değildir. Kurguladığı dil hayli etkileyici, bütünüyle kendine özgü, buna karşın soluksuzdur, hedefini her zaman tutturamaz, temaya tam anlamıyla hâkim olup elinden kaçırmadığı seyrektir. Ama tam da bu özellikleri nedeniyle ânın kucağına bırakır kendini. Ahvalden etkilenir, sarsılır; onu sıradışı, beklenmedik bir yazgıya sürükleyen koşullar öyle öğreticidir ki gerçeklikle o güne dek görülmemiş bir tarzda başa çıkmak zorunda kalmıştır.

Devrim patlak verdiğinde Stendhal altı yaşındadır. Büyüdüğü kent Grenoble'ü, saygın burjuva, yeni koşulların güçendirip kederlendirdiği, gerici, o sıralar tuzukuru ailesini terk edip Paris'e gittiğinde on altısındadır. Kente varışı Napolyon'un darbesinin hemen sonrasına denk gelir; akrabası Pierre Daru, Birinci Konsül'ün nüfuzlu mensuplarındandır. Stendhal, bazı bocalama ve kesintilerin ardından Napolyon hükümetinin idari kademelerinde hızla yükselir. Napolyon'un seferleri sırasında Avrupa'yı görme fırsatı bulur; olgunlaşır, tam anlamıyla zarif bir centilmen olup çıkar. Göründüğü kadarıyla aynı zamanda işe yarar bir yönetici, riskli durumlarda da istifini bozmayan güvenilir, soğukkanlı bir organizatördür. Napolyon'un devrilmesiyle mevkiinden olduğunda otuz iki yaşındadır. Yaşamının hareketli, başarılı, parlak ilk etabı sona ermiştir. O günden sonra, bir işi ve aidiyet hissedeceği bir yer olmadı. Yeterince parası olduğu, Napolyon sonrası devrin şüpheci makamları ikametine ses çıkarmadığı sürece istediği yere gidebilirdi. Lakin mali durumu gün geçtikçe bozulur. 1821'de bir süreliğine yerleştiği Milano'dan Metternich'in polislerince uzaklaştırılır. Paris'e gider, işsiz güçsüz, kıt kanaat geçinerek dokuz yıl daha yaşar orada. Temmuz Devrimi'nden sonra arkadaşları ona diplomatik hizmetlerde bir memuriyet görevi ayarlar. Avusturyalılar Trieste için konsolos beratı vermeyi reddettiklerinden, konsolos olarak görev yapacağı liman kenti Civitavecchia'ya gitmek zorunda kalır. Kasvetli bir ikamettir; Roma yolculuklarından geç döndüğü kimi vakitler, hayli güçlük çıkarılır orada kendisine. Ama bu arada bazı yıllar – hamilerinden biri dışişleri bakanı olduğu sürece – iznini Paris'te geçirme olanağı da bulur. Civitavecchia'daki son döneminde ağır şekilde hastalanır, Paris'te dinlenme izni verilir, yıl 1842'dir, sokakta beyin kanaması geçirir, daha altmışına varamadan ölür. Yaşamının ikinci devresi de böyledir işte. Bu ikinci devrede nüktedan, eksantrik, siyasi ve ahlaki açıdan güvenilmez biri olarak tanınır; yazmaya da bu dönemlerde başlar. İlk başta temaları, müzik, İtalyan sanatı, İtalya ve aşktır. İlk romanını ancak kırk üç yaşındayken Paris'te (kendi tarzınca katkıda bulunduğu) Romantik akımın parlak devrinde yayımlatır.

Yaşamının bu kesiti, iç muhasebesinin ve gerçekçi yazarlığa adım atışının, "fırtınayı atlatmış filikada" bir liman ararken, yanaşabileceği uygun ve güvenli bir liman olmadığını gördüğünde, direncinin kırılmamasıyla, yorgunluk belirtileri göstermemesiyle, – kırkında, başarılı kariyerini erken yaşta ardında bırakmış biri olarak – yalnız, hayli yoksul, hiçbir yere ait olmadığını olanca çıplaklığıyla ayırt etmişken mümkün hale geldiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Kendisini kuşatan toplumsal yaşamı sorun olarak görmesi bütün bunlardan sonradır. O güne dek zahmetsizce ve gururla taşıdığı 'başkalarından farklı olma duygusu', yaşadıklarının ardından, iç muhasebesinin, nihayetinde edebi uğraşının ağır basan teması haline gelmiş belli ki. Stendhal'in gerçekçi yazarlığı, Napolyon sonrası dönemdeki huzursuzluğundan, oraya ait olmadığına, dahası o dünyada hiç yeri olmadığına dair bilincinden doğmuştur. Verili koşullardan duyduğu rahatsızlık, kendini bu dünyada bir yerlere entegre etmedeki aczi, kuşkusuz Rousseaucu bir yaklaşımdır ve romantikir. Ayrıca Stendhal'in gençliğinde de bu yönde eğilimler taşımış olması muhtemeldir. Biraz da mayasında vardır böyle bir şey; gençliğinin seyri de, bir anlamda kuşağının temayülleriyle örtüşen bu tür yönelimleri olsa olsa güçlendirmiştir. Diğer yandan gençlik anılarını, *Henri Brulard'ın Yaşamı*'nı yazmaya oturuşu Otuzlu yılları bulmuştur. Sonraki gelişiminin perspektifinden, 1832'nin gözüyle, bu türden bireysel izolasyon motiflerini aşırı vurgulamış olması mümkündür. Kesin olan şu ki yalnızlaşmasının, toplumla sorunlu ilişkisinin gerekçeleri ile dışavurumları, Rousseau'nun ve onun erken romantik ardıllarının benzer fenomenleri işleyişinden hayli farklıdır.

Rousseau'nun tersine, Stendhal'de fiili inisiyatif eğilimi ve muhtemelen becerisi vardı; verili yaşamın estetik hazzının peşindeydi; somut gerçeklikten hemen kaçmamış, daha baştan toptan reddetmemiştir; onunla başa çıkmaya çalışmış, hatta başlarda becermiştir de bunu. Maddi başarıyı, bedensel hazları önemser ve ister; tutkuya, yaşamın üstesinden gelmedeki dirayete hayrandır. Dahası gözdesi olan düşleri de (le silence du bonheur), 'promeneur solitaire'inkine oranla daha duyusal, daha somuttur, toplumla ve insan eseri ürünlerle (Cimarosa, Mozart, Shakespeare,

İtalyan sanatı) daha güçlü bağları vardır. Başarı ve haz elinden kayıp gitmeye başladıktan, fiili koşulların, ayaklarının altındaki zemini kaydırma tehlikesi baş gösterdikten sonradır ki içinde yaşadığı toplumu dert ve tema etmiştir. Rousseau, içine doğduğu, ömrü boyunca da pek değişmeyen toplumsal yaşama adapte olamamıştı. Sabitlenmiş gibi duran o dünyanın içinde yükseldi, ama mutlu olduğu ve toplumla barıştığı söylenemez. Stendhalse depremlerin birbirini izlediği, toplumun temellerinden sarsıldığı bir dönemde yaşadı. Bu sarsıntılardan biri onu, ait olduğu zümredeki insanların, seyri belirlenmiş, alışılmış yaşamından koparıp – aynı kaderi paylaştığı birçok kişi gibi – daha önce tasavvur edemeyeceği bir maceraya, gelişmelere, sorumluluklara, kendini sınamak zorunda kaldığı durumlara, özgürlük ve egemenlik deneyimlerine sürükledi. Bir başka sarsıntıyla kendini başka bir rutinin içinde buldu – eskisinden daha sıkıcı, daha kof, daha yavan bir yaşamdı bu onun nazarında. İlginç olan, bu rutinin de süreklilik vadetmemesiydi. Yeni sarsıntıların eli kulağındaydı, nitekim – öncekiler kadar şiddetli değillerdi belki ama – hiç eksik olmadılar. Stendhal'in ilgisi, yaşadığı deneyimler nedeniyledir ki, olası bir toplum düzenine değil, somut gerçeklikteki değişimlere yönelikti. Zamansal perspektifi hiç elden bırakmaz, durmaksızın dönüşen yaşam biçimleri ve temayüllerin tasavvuru meşgul eder zihnini. Onun açısından bir umut oluşturması itibarıyla da önemlidir bu: 1880'de ya da 1930'da beni anlayan okurlar çıkacaktır! Bazı örnekler vermek istiyorum. La Bruyère'in "esprit"sinden söz ederken (*Henri Brulard*'ın 30. Bölüm'ünde) bu tür bir düşünsel biçimlenişin 1789'dan sonra geçerliliğini yitirdiğini tüm açıklığıyla görür: L'esprit si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles. *Souvenirs d'égotisme*, zamansal perspektifle oluşturulmuş, genellikle sahiden de kehanetten farksız bir dolu benzer yorum içerir. "Bu lafügüzaf okunduğunda" hırsızların ve katillerin işlediği suçları egemen sınıfların üzerine yıkmanın beylik görüş halini almış olacağı öngörüsünde bulunur (VII, sonlara doğru). Dokuzuncu bölümün başındaki satırlarda

– sadece ürkekçe dile getirmeye yeltendiği – cüretkâr ifadelerin, şöyle adabıyla seksen ya da doksan yıl yaşamak nasip olursa, ölümünden bir on yıl sonra basmakalıp laflar haline geleceği endişesindedir. İzleyen bölümde, beş yüz Frank gibi hatırı sayılır bir meblağı bir 'honnête femme du peuple' yararına harcayan bir arkadaşından söz eder ve şu açıklamayı ekler: Cinq cents francs en 1832, c'est comme mille en 1872. Yani o satırları kaleme alışından kırk, ölümünden otuz yıl sonrasıdır bu tarih. Birkaç sayfa ileride ise aynı minvalde, hayli ilginç ama Stendhal'in daldan dala atlama alışkanlığı yüzünden zor anlaşılır bir tümceye rastlarız. Orada, henüz çok genç bir kadın hakkında ileri geri konuştuğu takdirde haksızlık etmiş olacağını söyler, çünkü bu gevezelikler, ölümünden on yıl sonra basılacaktır, ardından da ekler: Si je mets vingt, toutes les *nuances de la vie* seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les *masses* dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner. Bu satırları yorumlamak açısından belirtmek istediğim bir şey var; bildiğim kadarıyla *masses* Almancada "büyük konturlar" anlamına gelir. Anlaşılan o ki ölümünden yirmi yıl sonra hayatın çok değişeceği ve tüm nüansların anlaşılmaz hale geleceği inancında; çizdiği tabloyu, okurun sadece kaba hatlarıyla görebileceği endişesi taşıyor. "İyi ama kalem oynattığım tüm bu satırlarda 'büyük konturlar' nerede peki?"

Benzer birçok pasajı alıntılayabilirdik ama gerek yok. Zamansal perspektif, anlatımın her yerinde bariz biçimde görülüyor. Stendhal, gerçekçi yazılarının tamamında, bizzat karşısına çıkan gerçekliği işler. Demin aktardığımız tümcelere yakın bir yerde 'je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route' der: İnsanları tanımaya uğraşırken onları kendi tercihlerine göre seçmiyordur. Montaigne'in dahi aşinası olduğu bu yöntem insanın, kurgularının keyfiliğini saf dışı ve kendini verili gerçekliğin kucağına bırakmasının en etkili aracıdır. Ne var ki Stendhal'in önünde bulduğu gerçeklik, yakın geçmişin muazzam değişimlerini aralıksız göz önünde tutup dayanak almadan ve geleceğin yaklaşan dönüşümlerini önsezilerin kılavuzluğuyla yoklamadan betimlenebilecek gibi değildi. Yapıtındaki tüm insan figürleri ve insana ilişkin tüm süreçler, politik ve toplumsal açıdan oynak bir zemindedir-

ler. Bunun ne anlama geldiğini zihinde canlandırabilmek için onu XVIII. Yüzyıl'ın Devrim öncesi gerçekçi yazarlarıyla, Lesage'la örneğin ya da Abbé Prévost'yla, olağanüstü Henry Fielding'le ya da Goldsmith'le karşılaştırmak gerekir. Voltaire'e, Rousseau'ya, Schiller'in gerçekçi, gençlik dönemi yapıtına oranla, Stendhal'in dönemin gerçek koşullarıyla ne denli titizlikle ve derinlemesine haşır neşir olduğu, ayrıca bu gerçekliğin cereyan ettiği zeminin Saint-Simon'unkiyle kıyaslandığında – eldeki hayli eksik basımlardan da olsa çok okumuştur onu Stendhal – ne kadar geniş olduğu unutulmamalıdır. Modern, ciddi gerçekçiliğin, zamanımızda herhangi bir romanda ya da filmde olduğu gibi insanları, somut, sürekli gelişim içindeki – siyasal-toplumsal-ekonomik – bütünsel gerçekliğe yerleştirmeden resmedememesi itibarıyla Stendhal bu işin öncüsüdür.

Yine de Stendhal'in süreçleri kavrama ve sıkı bağıntılarıyla aktarma anlayışına henüz tarihselcilik sinmemiştir. Yaşadığı dönemde Fransa'ya uzanan tarihselcilik onu pek etkilememiştir. İşte bu yüzden son sayfalarda zamansal perspektivizme, değişimlere ve sarsıntılara dair daimi bir bilince değinirken oluşumları kavrama diye bir şeyden söz etmedik. Stendhal'in toplumsal olgulara içsel bakış açısını tanımlamak pek öyle kolay değil. Olguların her nüansını kavrama peşindedir Stendhal; her ortamın kendine özgü yapısını tüm ayrıntılarıyla kurgular, toplumsal yaşama hükmeden genel faktörlere ilişkin peşin yargılı rasyonalist bir sistem yoktur aklında, ideal topluma dair bir model tasavvuruna da sahip değildir. Ama ayrıntılar ışığında bakarsak, anlatımı, tarihsel etkenlerin araştırılmasına ya da kestirilmesine değil, bütünüyle klasik ahlakçı psikoloji temelinde bir "analyse du cœr humain"e yöneliktir. Rasyonalist, ampirik, duyumsal motiflere rastlanır ama romantik ve tarihsel motifler hemen hiç görülmez yazdıklarında. De La Mole ailesi ve kızları, kökenleriyle gurur duyar, Mathilde, XVI. Yüzyıl'da bir komplo yüzünden idam edilen atalarından birinden sürreel bir kült yaratma uğraşını bizzat yürütmektedir. Anlatısında sosyolojik ve psikolojik açıdan önemli bir unsur olarak sunar bunu Stendhal, ama aristokrasinin doğasına ve işlevine dair – Romantiklerin bakışına benzer – asli bir kavrayıştan uzaktır. Mutlakiyetçiliğe, sınıfsal

ayrıcalıklara, dine ve 'Kilise'ye yaklaşımı, ortalama bir Aydınlanmacıdan pek farklı değildir; yani hurafelerden, düzenbazlıklardan, entrikalardan oluşan bir doku gözüyle bakar bunlara. Hatta kurnazca planlanmış entrika, anlatısının kurgusunda (tutkunun yanı sıra) önemli rol oynar, buna karşın entrikanın dayanağını oluşturan tarihsel etkenlerin esamesi okunmaz. Tüm bunları onun demokratik cumhuriyetçi siyasi görüşüyle açıklamak mümkün elbette, bu onu romantik tarihselciliğe bağışık kılmaya yetiyordu. Ayrıca Chateaubriand gibi yazarların tumturaklı tarzı epey sinirine dokunuyordu, (gençliğinde severek okuduğu) Rousseau'dan da giderek uzaklaşıyordu. Öte yandan görüşleri göz önüne alındığında, yakın duracağını düşündüğünüz sınıflara da Romantik anlayışın "halk" kavramıyla bağdaştırdığı duygusal içeriklere hiç bulaşmadan, hayli eleştirel gözle bakıyordu. Pragmatik-faal, 'evden işe, işten eve', parasını kazanan orta sınıf, onda alt edilmesi zor bir monotonluk duygusu uyandırıyordu; Birleşik Devletler'in 'vertu républicaine'i tüyler ürperticiydi ona kalırsa. Tüm nesnelliğine karşın 'ancien régime'in toplumsal kültürünün çöküşüne hayıflanıyordu. Ma foi, l'esprit manque chacun réserve toutes ses forces pour un métier qui lui donne un rang dans le monde (*Henri Brulard*'ın 30. Bölüm'ünde yer alıyor bu satırlar). Artık belirleyici olan köken değildir, akıl ya da 'honnête homme' tarzı bir kendini yetiştirme de değildir. Borusu öten, mesleki beceridir artık. Stendhal-Dominique'in yaşayıp soluk alabileceği bir dünya değildir bu. Kahramanları gibi o da gerektiğinde çalışıp gayret gösterebilir gerçi. Ama böyle, kuru kuruya mesleğini icra etmek uzun süre çekilir mi! Aşk, müzik, tutku, entrika, kahramanlık: Bunlardır yaşamı anlamlı kılan... Stendhal 'ancien régime'in aristokrat büyük burjuva çocuğudur, XIX. Yüzyıl'ın burjuvası olmaya ayak direr, onun harcı değildir böyle bir şey. Kendi de sık sık dile getirir: Gençken dahi cumhuriyetçi görüşlere sahiptim, ama genlerimde ailemin aristokratik dürtüleri var (*Brulard* XIV); Devrim'den bu yana tiyatro seyircisi avallaştı (*Brulard* XXII); şahsen ben de liberaldim (1821'de), oysa liberalleri outrageusement niais (*Souvenirs d'égotisme* VI) olarak görüyordum; 'gros marchand de province'le sohbet etmek beni matlaştırıp, bütün gün keyfimi kaçırıyor (*Ego-*

tisme VII ve çeşitli yerlerde); bu ve ara sıra bedensel yapısına da göndermelerde bulunan (La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme, *Brulard* XXXII) benzeri ifadelerin sayısı hayli fazla. Kimi zaman sosyalist esinler de göze çarpıyor: 1811'de yalnızca qui est en lutte avec les vrais besoins sınıfta tutku vardı, diye yazar (*Brulard* II), üstelik 1811'le de sınırlı kalmaz bu. Lakin kitlenin gürültüsünü ve kokusunu katlanılmaz bulur; eserlerinde – genelde dobra dobra gerçekçiliği sergileseler de – ne romantik "etnik" anlamda ne sosyalist düşünce doğrultusunda 'halk' vardır; karakterler aslen küçük burjuvalar ve bazen aksesuvar niteliğinde askerler, hizmetçiler-uşaklar, kafe personeli hatunlar gibi figürlerdir. Bölgesel ve ulusal özellikleri, örneğin Paris'le taşra ya da Fransızlarla İtalyanlar arasındaki farkları, İngilizlerin karakterini – sıklıkla dahiyane bir yaklaşımla, hep kendi deneyimlerine dayanarak, bazen de konuları dağıtarak ve tek taraflı – tema etmekten hoşlanır. Bütün bunlar Montesquieu'deki gibi genel oluşumlardan örnekler değil de hep gözlemlenmiş ayrıntılar olmalarına rağmen asli ve tarihsel yönleri açısından hemen hiç yorumlanmazlar, sadece etik-anekdotik toplum psikolojisinin işine yararlar. Yerel ahlakçılık nitelemesi yanlış olmaz. Söylemek istediklerimizin daha somut anlaşılabilmesi için (1-4 Ocak) 1817'de, Roma, Napoli ve Floransa'da düşülmüş notlar okunabilir. Nihayetinde bireyi, tarihsel konumunun ürünü, aynı zamanda bu konumun şekillenmesinde rolü olan bir varlıktan çok, tarihselliği kapsamında bir atom olarak görür. Bir insan, yaşadığı çevrenin içine neredeyse tesadüfen atılmıştır âdeta. Bu ortam, aslen beslenebileceği, organik bağ kurduğu bir zemin değil, şöyle ya da böyle başa çıkması gereken bir dirençtir. Dahası Stendhal, genel olarak insanı, büyük oranda materyalist ve tensel bakış açısıyla değerlendirir. Bunun isabetli bir göstergesi *Henri Brulard*'daki (XXVI) şu pasaj: J'appelle *caractère* d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, *l'ensemble de ses habitudes morales*. Mutluluk, daha üst düzeyde organize olmuş insanlar açısından sadece akılda, sanatta, tutkuda ya da şöhrette aranacaksa bile, Stendhal'de daima – Romantiklere oranla çok daha fazla – duyusal ve dünyevi renklerini korur. Dar

kafalı işgüzarlıklardan, oluşmakta olan burjuva tipinden hazzetmemesi romantik bir tarza da bürünebilirdi, ama bir Romantik, para kazanmaya olan antipatisini kolay kolay şu sözlerle tamamlamazdı doğrusu: J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait (*Brulard* XXXII). Stendhal'in tin ve özgürlük tasavvuru – bunların kişiliğinde yer edişi meşakkatli ve tutuk süreçleri takibendir gerçi – XVIII. Yüzyıl'ın Devrim öncesi anlayışını yansıtır. Özgürlüğünün bedeli yoksulluk ve ruhsal, hatta bazen sosyal yalnızlıktır; bunun sonucunda 'esprit' hafif paradokslaşır, hazinleşir, incitici olur: Une gaîté qui peur (*Brulard* VI). 'Esprit'sinde, Voltaire dönemindekilerin özgüveninden eser yoktur. Toplumsal düzlemde varoluşunun da, varoluşun esaslı bir parçası olan cinsel yaşamının da – 'ancien régime'deki ağır topların uçarılığıyla – üstesinden gelemez. Hatta bir ara bir kadına olan tutkusunu – böyle bir tutkusu yoktur oysa – gizlemek uğruna böyle nüktedan olduğunu iddia eder – cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans (*Egotisme*, I). Bu özellikler onun geç doğmuş ve geçmiş dönemdeki yaşam tarzını nafile pratiğe geçirmeye çalışan biriymiş gibi görünmesine yol açıyor. Mizacının diğer unsurları, gerçekçi enerjisinin tavizsiz nesnelliği, yükselen banal 'just milieu'ye karşı sergilediği cesurca özgüven ve benzer nitelikler onun, daha sonraki belli düşünme ve yaşam biçimlerinin öncüsü olarak algılanmasını sağlar. Öte yandan döneminin gerçekliğini hep bir direnç olarak hissedip yaşar. O yüzden de işte Stendhal'in gerçekçiliği – pek öyle gelişmelerin ölçülü ve evrimsel kavranışından, yani tarihsel bir yaklaşımdan kaynaklanmıyor olsa da – öylesine dinamik ve kendi yaşamı ile öylesine sıkı ilişkilidir ki bu 'cheval ombrageux'nün gerçekçiliği, onun kendini kanıtlama mücadelesinin ürünüdür. Ünlü gerçekçi romanlarındaki üslup düzeyinin, tragedyanın eski muazzam hamaset kavramına – sonraki gerçekçi yazarların çoğundan daha fazla – yakın olmasının nedeni de burada yatıyor. Julien Sorel, Balzac'ın ya da Flaubert'in karakterlerine oranla daha bir "kahraman"dır.

Öte yandan iş daha önce de değindiğimiz, gerçekçilik ile trajiklik arasındaki üslup sınırlarına kafa tutmaya gelince, romantik çağdaşlarına çok yakın çizgidedir. Hatta aşar onları, çok daha ka-

rarlı ve sahicidir. Ayrıca bu örtüşme vesilesiyle de 1822'de Paris'te yeni akımın tarafı olarak boy göstermesi sorun olmamıştır kendisi açısından.

Trajik-ciddi yapıtlarda her türden gerçekçiliği dışlayan klasik ve estetik üslup kuralının XVIII. Yüzyıl'da gevşediği bilinen bir şey; bundan önceki iki bölümde konuya değinmiştik. Bu durum, XVIII. Yüzyıl'ın ilk yarısında Fransa'da bile fark edilebiliyordu. Yüzyıl'ın ikinci yarısında ise özellikle Diderot, gerek teorik gerek pratik anlamda orta seviye üslubu savunmuştur; lakin burjuvalara özgü dokunaklılığın ötesine geçememiştir. Romanlarında, özellikle de *Rameau'nun Yeğeni*'nde gündelik yaşamın ve alt değilse de orta tabakanın insanları, belli bir ciddiyetle resmedilir. Ne var ki bu ciddiyet XIX. Yüzyıl'ın gerçekçiliğinden çok Aydınlanma'nın etik ve satirik taraflarını çağrıştırır. Rousseau'nun yapıtlarında ve kişiliğinde, sonraki gelişmenin nüvesi apaçık mevcuttur. Meinecke'nin tarihselciliğe ilişkin kitabında dediği gibi (II, 390) Rousseau "komple bir tarihselci düşünme noktasına varmamış olsa da, sırf o emsalsiz özgünlüğünü ifşasıyla dahi yeni bir bireysellik anlayışının canlanışında pay sahibidir." Meinecke burada tarihselci düşünceden söz ediyor; aynı şey gerçekçilik için de söylenebilir. Rousseau gerçekçilikten uzaktır aslında; seçtiği malzemeye, özellikle de kendi yaşamına öylesine savunmacı ve ahlaki bir eleştirellikle yaklaşır, olayları değerlendirirken o denli doğal hukuk esaslarından yola çıkar ki toplumsal yaşamın gerçekliğini doğrudan tema etmez. Buna rağmen dönemin yaşamı karşısında, kendi varoluşunu gerçek konumuyla betimleme çabasını ifade eden *İtiraflar*'ı, verili gerçekliği ondan daha fazla algılayan yazarlara üslup modeli oluşturması açısından önemlidir. Ciddi realizm üzerindeki dolaylı etkisinden daha da önemlisi, idilik 'doğa kavramı'nı politize edişidir belki de. Bu politizasyon, yaşamın biçimlendirilmesine yönelik bir ideal yaratmış ve doğrudan hayata geçirilebileceğine inanılan, büyük etki yarattığı bilinen bu ideal, verili tarihsel gerçekliğin tam karşısında yer almıştır. İdealin suya düşme ihtimali belirginleştikçe de karşıtlık daha bir keskinleşip trajikleşmiştir. Böylelikle fiili tarihsel gerçeklik o güne dek görülmemiş somutlukta ve ivedilikte bir sorun halini almıştır.

Rousseau'nun ölümünü izleyen onyıllarda, Fransız romantizmi öncesinde, o devasa düş kırıklığının etkileri hiç kuşkusuz tam aksi yöndeydi. Özellikle tanınmış yazarlarda güncel gerçeklikten kaçış eğilimi başgöstermişti. Devrim, İmparatorluk ve Restorasyon dönemleri gerçekçi edebi yapıtlar açısından fakirdir. Romantik dönem öncesi roman kahramanlarının güncel yaşamla yıldızının barışmaması, kimi zaman marazi bir hal alır. Rousseau açısından bile, arzu ettiği 'doğallık'la, karşılaştığı tarihsel zemindeki gerçeklik arasındaki çelişki trajik bir görünüm arzeder. Onu 'doğallık'tan yana mücadeleye kışkırtan da bu çelişkiydi zaten. Devrim ve sonrasında Napolyon, yepyeni ama kesinlikle Rousseau'nun öngördüğü anlamda doğal olmayan, aksine yine tarihsel anlamda çapraşık bir durum yarattığında düşünür artık yaşamıyordu. Onun düşüncelerinden ve umutlarından derinden etkilenen bir sonraki kuşak, 'gerçek-tarihsel' olanın muzaffer direnişinin tanığıdır; bu kuşak içinde Rousseau'dan en fazla etkilenenler, uyum sağlamakta güçlük çektikleri, umutlarını yok eden bu yeni dünyaya direnip sırt çevirdiler. Rousseau'dan geriye kalanlardan, ruhsal bölünmüşlüğü, toplumdan kaçış eğilimini, kendini tecrit etme ve yalnız olma ihtiyacını alıkoydular sadece. Rousseau'nun karakterinin mücadeleci ve devrimci diğer yanını gözden yitirmişlerdi. Düşünsel yaşamın bütünlüğünü ve edebiyatın Fransa'daki baskın etkisini harap eden dış koşulların da bunda payı vardı keza. Devrim'in patlak verişinden Napolyon'un devrilişine kadarki zaman diliminde, çağın gerçekliğinden kaçış semptomlarını taşımayan bir tek önemli edebi yapıt dahi yazılmadı. 1820 sonrasında, romantizmin etkisi altındaki gruplarda bile yaygın olan bu semptomların, bütünüyle ve en net şekilde görüldüğü kişi Senancour'dur. Romantizm öncesi edebiyatçıların çoğunun, güncel toplumsal gerçeklikle ilişkisi, – özellikle de negatif niteliğiyle – Aydınlanma yanlılarınınkinden daha ciddi anlamda sorunludur. Uğradığı büyük düş kırıklığıyla Rousseaucu akım, modern gerçeklik anlayışının oluşum koşullarını hazırlamıştır. Rousseau, tutkulu bir şekilde, insanın doğal halini yaşamın tarihsellik kazanmış mevcut gerçekliğinin karşısına çı-

karıp, gerçekliği fiili bir soruna dönüştürmüştür. XVIII. Yüzyıl biçeminde, yaşamın tarihsel anlamda sorunsuz ve durgun tasvirinin pabucunun dama atılması ondan sonradır ancak.

Almanya ve İngiltere'de daha bir erken biçimlenen, Fransa'daki tarihsel ve bireysel trendlerin yol haritasınınsa çoktan belirlendiği Romantizm, 1820'den sonra iyice serpilir. Bilindiği gibi özellikle de – Victor Hugo ve arkadaşlarının, akımlarının temel düsturu haline getirdikleri – üslup sentezi ilkesi belirleyicidir; temaların klasik yaklaşımla ele alınması ve klasik edebiyat diliyle olan karşıtlık en fazla bu düsturda göze batar. Öte yandan Hugo'nun formülasyonunda bir parça gereksizce vurgulanmış zıtlık dikkati çekiyor. Ona göre mesele, yüce ile groteskin sentezidir. Her ikisi de gerçekliğin göz önünde tutulmadığı üslup kutuplarıdır. Hakikaten Hugo, verili gerçekliği anlaşılır kılarak düzenleme yoluna gitmemiştir; gerek tarihsel gerek güncel temalarda yüce ve grotesk üslup kutuplarını ya da diğer etik ve estetik karşıtlıkları – sertçe çarpışmalarına yol açacak biçimde – azami netlikle işleyip saydamlaştırmıştır daha ziyade. Böylelikle etkili efektler oluşmuştur gerçi – Hugo'nun ifade tarzı güçlü ve ikna edicidir malum – ama ütopiktirler ve insan yaşamını yansıtma açısından sahicilikten uzaktırlar.

Romantik kuşağın bir başka ismi – benzer bir yaratma yeteneğine sahip ama gerçekliğe daha da yakın duran – Balzac, çağı anlatmayı önemli bir misyon olarak kavramıştır; o ve Stendhal, modern gerçekçiliğin kurucusu olarak görülebilirler rahatlıkla. Stendhal'den on altı yaş daha gençtir, buna rağmen ilk karakteristik romanları Stendhal'inkilerle hemen hemen aynı zamanda, yani 1830'ların başında yayımlanmıştır. Balzac'ın anlatım tarzına örnek olarak başta, 1834'te çıkmış *Goriot Baba* adlı romanın ilk sayfalarından pansiyoncu Mme Vauquer'in portresini aktaralım. Portreden önce, pansiyonun bulunduğu semt, bina, zemin kattaki iki oda etraflıca tasvir edilir. Bu paragraflar kesif, kasvetli bir sefalet, yıpranmışlık, bakımsızlık izlenimi yaratır; bir anlamda, somut maddi koşullar anlatılarak aynı zamanda ahlaki atmosfer telkin edilir. Yemek odasındaki mobilyaların betimlenmesini takiben evin hanımı boy gösterir:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son ronron *matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bagne ne va pas sans l'argousin, vous n'imagineriez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressemble à toutes les femmes* qui ont eu des malheurs. *Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins, elle est* bonne femme au fond, *disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs," répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.*

Pansiyon sahibesinin portresi sabahları yemek odasına inişiyle bağlantılıdır. Nüfuzunun odak noktasıdır burası, orada görünür ilk. Mme Vauquer, büfeye sıçrayan kedi ile birlikte, biraz cadı işi bir giriş yapar romana, ardından kişiliğinin birkaç kez tekrarlanan bir laytmotif ekseninde ilerleyen ayrıntılı tasviri gelir: Madame'ın kişiliğiyle, bulunduğu oda, işlettiği pansiyon, sürdürdüğü yaşam arasındaki, hâsılı kişiliğiyle bizim (bazen Balzac'ın da) 'onun çevresi' dediğimiz şey arasındaki uyumdur bu motif ve hayli etkili vurgularla sezdirilir okura. Önce – hiç iğrenmeden soluduğu odanın havasıyla örtüşen – yıpranmış, yağlı, kirli, ılık bedeninin cinsel açıdan iticiliğiyle ve kıyafetiyle; birkaç satır sonra ise Madame'ın çehresi ve mimikleriyle bağıntılıdır bu motif ve bir nebze daha ahlaki bir şekilde ifade edilmiştir. Kişilikle çevrenin etkileşimi çok canlı biçimde vurgulanır: Sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne; kodesle kıyas da buna dahildir. Ardından daha ziyade tıbbi bir ifade gelir, Madame Vauquer'in yaşam biçiminin semptomu olan "embonpoint blafard", hastanelerdeki havasız, pis kokulu ortamın sonucu olan tifoyla kıyaslanır. Sonda da Madame'ın jüponunun, pansiyonun farklı odalarının bir tür sentezi, mutfakta çıkanlara dair tadımlık ipucu, pansiyon müşterilerinin niteliğine dair bir önduyuru olarak değerlendirildiği kısım yer alır; jüpon bir anlığına ortamın sembolü haline gelir; ardından da tüm söylenenler tek bir tümcede özetlenir: Quand elle est là, ce spectacle est complet. Kahvaltıyı ve konukları beklemeye gerek yoktur velhasıl, hepsi Madame'ın şahsına dahildir. Uyum motifine çeşitli yeniden dönüşler, görünüşe bakılırsa kafa yorularak düzenlenmemiş. Balzac'ın Madame Vauquer figürünün tasvirinde de sistematik bir yol izlemediği belli ayrıca. Sözü geçen şeylerin sıralamasında – başlık, saç modeli, terlikler, yüz, eller, gövde, tekrar yüz, gözler, iri cüsse, jüpon – bir kompozisyon aramak nafile. Giysilerle beden arasında bir ayrım yok, fiziksel özelliklerle cinsel anlam arasına da bir sınır çizilmemiş. Gözlemlediğimiz kadarıyla, okurun daha önce benzerini görmüş olabileceği kişi ve çevrelerin bellekteki suretlerine yönelik tüm tasvir, düş gücündeki rôprodüksiyona seslenir. İçine insanların da dahil edildiği 'muhit'in 'stil bakımından birliği' tezi,

akılcı temelde değil, doğrudan duyusal açıdan çarpıcı bir hadise şeklinde sunulur. Katıksız telkine dayalı ve argümandan yoksun. 'Ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église ... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur ... et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide ...' gibi bir tümcede uyum savı, tüm kapsadıklarıyla (mobilyaların, kıyafetlerin, sosyolojik ve manevi anlamları, 'muhit'in henüz görülemeyen unsurlarının verili olanlardan yola çıkarak saptanabilirliği vb.) baştan varsayılır. Kodesten ve tifodan söz ediş de salt imalı teşbihlerdir; açıklaması yoktur, girizgâha bile ihtiyaç duyulmaz. Metnin sistemsizliği, rasyonel açıdan savsaklanmışlığı, Balzac'ın aceleci çalışma tarzının sonuçları; lakin tesadüf değiller, çünkü acelecilik hatırı sayılır oranda Balzac'ın imalı tasvirlere düşkünlüğünden kaynaklanır. Anlattığı ortamın bütünlüğü motifinin büyüsüne öylesine kapılmıştır ki ortamı oluşturan nesneler ve insanlar, onun gözünde, rasyonel kavranırlıklarından farklı ama daha önemli ikinci bir anlam kazanırlar sıklıkla. Nitelemeye en uygun sıfat "şeytani" bence. Aşınmış, külüstür, yine de dingin ve düş gücüyle işi olmayan bir akıl açısından hiç dikkat çekmeyecek mobilyalarla gereçlerin bulunduğu yemek odasının her yerinden "kara talih akar", her köşesine "spekülasyon sinmiştir." Bu yavan monotonluğun orta yerinde alegorik cadılar gizlidir. Üstü başı dağınık, tombul dulu değil, ortalıkta dolanan sıçanı görürüz bir anlığına. Karşılaştığımız şey özetle, şeytani ve doğal bir bütünlük tasavvuru olarak algılanan, duyusal araçlarla betimlenen, büsbütün imalı, belli bir yaşam alanının uyumlu birliğidir.

Bir daha uyum motifinin sözünün edilmediği metnimizin bundan sonraki bölümünde, Madame Vauquer'in karakteri ve geçmişi mercek altına alınır. Fakat görüntü ile karakter ve geçmiş arasındaki bu ayrımda tasarlanmış bir kompozisyon metodu görmek isabetli bir yaklaşım sayılmaz. Bu ikinci kısımda da bedensel özelliklerden (l'œil vitreux) söz edilir, ayrıca Balzac sık sık değişik bir düzenlemeye de başvurur yahut bazı portrelerde bedensel, tinsel, kişisel geçmişe ilişkin ögeleri rasgele birbirine karıştırır. Karakterle ve geçmişle ilgilenme bu örnekte herhangi bir şeyi açığa kavuşturmayı değil Mme Vauquer'in karanlık yanını "az buçuk ay-

dınlanmış bir eksene", başka deyişle ikincil ve banal şeytaniliğin loşluğuna "oturtmayı" hedefler. Kişisel geçmişe gelince, pansiyon sahibesi 'qui ont eu des malheurs' (çoğul!) ellisine merdiven dayamış kadınlar kategorisindedir; Balzac, onun daha önceki yaşamına dair hiçbir noktayı aydınlatmaz, sadece Madame'ın, içtenlikle sorulmuş soruları yanıtlarken tatsız biçimde mızmızlanarak, umarsız, amiyane bir ağızla tekrarlayarak sergilediği – kısmen 'serbest dolaylı söylem'deki – zevzekliği yansıtır. Yine burada da net bir bilgilendirmeden kaçınan, kuşku uyandırıcı çoğul form çıkar karşımıza: Merhum kocası "dans les malheurs" tüm servetini yitirmiştir; yine birkaç sayfa sonra bir başka şüpheli dul, kont ve general olan kocasının 'sur *les* champs de bataille' yaşamını yitirdiğini öne sürer. Mme Vauquer'in karakterinin amiyane şeytaniliği bu durumla örtüşür; 'bonne femme au fond' gibi, yoksul gibi görünür, ama daha sonra da belirtildiği gibi, dişe dokunur cici bir serveti vardır; dahası bahtının bir nebze daha açılması için göze alamayacağı rezalet yoktur. Bu bencilliğin hedeflerine sinmiş bayağı ve itici dar kafalılık, harmanlanmış aptallık, kurnazlık, saklı zindelik de keza biraz nahoş ve karanlık bir tablo sunar; sıçanla ya da insanın imgeleminde tiksinti ve bayağılıkla eşleşen başka bir hayvanla kıyas yeniden sataşır anlatıya. Tasvirin ikinci kısmı birinciyi tamamlar dolayısıyla; ilkinde Mme Vauquer kendi egemenliğindeki yaşam alanının bir sentezi olarak gözlemlenirken ikinci kısımda karakterinin – sözü edilen habitatta etkisini göstermesi gereken – opak ve aşağılık yanlarında derinleşilir.

Balzac, tüm yapıtlarında, tıpkı bu metinde olduğu gibi çok çeşitli çevreleri organik, daha doğrusu karanlık bir bütün olarak algılamış bunu okura da aktarmaya çalışmıştır. Yazgılarını ciddi bir şekilde anlattığı insanları, Stendhal'in yaptığı gibi salt açıkça belirlenmiş toplumsal ve güncel tarihsel çerçevelerine yerleştirmekle kalmamış, bu bağlamı zorunluluk olarak kavramıştır. Yaşam alanlarının her türlüsüne; yöreye, meskene, mobilyalara, alet edevata, giysilere, bedenlere, insanların birbirleriyle ilişkilerine, mantalitelere, uğraşlara ve yazgılara olduğu gibi sinen ahlaki ve duyusal bir atmosfer gözüyle bakar Balzac. Genel güncel ahvalse tüm farklı yaşam alanlarını kapsayan bütünsel atmosfer olarak

sunulur. Bunu en iyi kotardığı, en sahici kıldığı metinlerin Parisli orta sınıfları, küçük burjuvaları, taşrayı tema ettiği eserler olması dikkat çekicidir. Yüksek sosyete tasvirleri ise çoğu kez melodramatik, inandırıcılıktan uzak, hatta bazen iradesi dışında komiktir. Genelde de melodramatik abartıdan yakasını kurtaramaz. Alt ve orta tabakalarda bütünün sahiciliğini nadiren zedeleyen bu özelliği, yukarılara çıktığında – keza düşünsel anlamda yükseklerde de – gerçekçi bir atmosfer yaratmaya yetmez.

Balzac'ın ortamları yansıtan gerçekçi anlatımı çağının ürünüdür, bizzat belli bir atmosferin parçası ve sonucudur. Eski devirlerin ortamla bağıntılı üslup birliğini güçlü biçimde, tüm duyusallığıyla algılayan, Ortaçağ'ı, Rönesans'ı, yabancı kültürlerin (İspanya, Şark) tarihsel ve karakteristik özelliklerini keşfeden düşünme tarzı – yani Romantik düşünce – aynı zamanda kendi çağının habitatının karakteristiğini de tüm varyantlarıyla kavrayacak doğal anlayışı da geliştirmiştir. Yaşam koşullarına ilişkin tarihselcilik ve gerçekçilik birbirleriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Michelet'ye de Balzac'a da aynı akımlar dayanak oluşturmuştur. Özellikle Fransa'da 1789 ila 1815 arasında olup bitenler ve sonraki onyıllara yayılan etkileri, ülkede modern çağdaş gerçekçiliğin her yerden önce ve hayli güçlü biçimde gelişmesi sonucunu doğurmuştur. Ülkenin siyasal ve kültürel birliği, Almanya'yla kıyaslandığında bu anlamda devasa bir avantaj sağlamıştır. Fransa gerçekliği, tüm çeşitliliğiyle bir bütün olarak kavranmaktaydı. Modern gerçekçiliğin gelişmesine, yaşam alanlarındaki genel ortamı anlayıp hissedebilen romantik çizgi kadar, sıkça sözünü ettiğimiz romantik akım yani üslup sentezi de katkıda bulunmuştur. Herhangi bir sınıfa mensup karakterlerin – Julien Sorel'in olduğu kadar yaşlı Goriot'nun ya da Mme Vauquer'in – somut gündelik yaşamlarındaki tüm güçlüklerle birlikte ciddi edebi tasvirin konusu olabilmelerini sağlayan, bu üslup sentezidir.

Bu genel değerlendirmelerin inandırıcı olduğu kanısındayım. Lakin Balzac'ın sıradışı anlatım tarzına hâkim anlayışı bir nebze olsun ayrıntılı betimleme konusunda aynı şeyi söylemek zor. Balzac'ın meseleye ilişkin kendi yorumları epey fazladır; ne var ki çok sayıda ipucu sunmalarına rağmen çapraşık ve çelişkilidir-

ler. Düşünce ve parlak fikir zenginidir Balzac, kendi bakış açısının farklı yapıtaşlarını ise birbirinden ayırt edemez, akıl çelen ama müphem tasvir ve teşbihlerin düşünsel analizlere kanalize olmasına set çekemez, hele kendi esininin güçlü akışına eleştirel yaklaşmayı hiç beceremez. Tüm düşünsel analizleri, isabetli ve orijinal saptamalarla dolu olmasına rağmen sonuçta – çağdaşı Hugo'yu anımsatan – fantezilerle dolu iri ölçekli bir bakışa çıkar. Oysa onun gerçekçi tarzının açıklanması açısından, bu sanat anlayışında birleşen eğilimlerinin titizce birbirinden ayrılması özellikle önemlidir.

Balzac, İnsanlık Komedyası'na yazdığı 'avant-propos'da (1842) yapıtı açıklamaya, hayvanlar âlemiyle insan toplumu arasında bir karşılaştırmayla başlar; esin kaynağı Geoffroy Saint-Hilaire'in kuramlarıdır. Bu biyolog, dönemin spekülatif Alman doğa felsefesinin etkisiyle, düzenlemede türlere dair birlik ilkesini, başka deyişle bitkilerin (ve hayvanların) yapılanışının esas olarak bir şemaya dayandığı düşüncesini savunmuştur. Bu bağlamda diğer mistiklerin, filozofların, biyologların (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham) sistemlerini referans alan Balzac'ın yolu sonuçta şöyle bir ifadeye çıkar:

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer...

Prensip, bir çırpıda insan toplumuna uyarlanır:

La Société (biraz öncesindeki 'Nature'de olduğu gibi, baş harfler büyüktür) ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents, qu'il y a de varietes en zoologie?

Ardından, asker, işçi, idari hizmetlerde memur, avukat, aylak, devlet adamı, tacir, denizci, şair, yoksul ve rahiple; kurt, aslan, eşek, kuzgun, köpekbalığı vb. arasındaki farklar masaya yatırılır.

Dikkati ilk çeken şey Balzac'ın, toplum hakkındaki görüşlerini (insan türü, içinde yaşadığı çevreye göre belirlenir) biyolojik analojilerle temellendirmeye çalışmasıdır. Sosyolojik içeriğiyle ilk kez burada karşımıza çıkan sözcük 'milieu'yü – parlak bir kariyer beklemektedir terimi – Geoffroy Saint-Hilaire'den öğrenmiştir (Taine ise Balzac'tan devralmışa benzer). Biyolog da fizikten biyolojiye aktarmıştır keza. Derken kavram biyolojiden sosyolojiye göçer. Andığı isimlere bakılırsa, Balzac'ın tasavvurundaki biyolojizm, mistik, spekülatif, dirimselcidir. Şu da var ki model tasavvuru, ilkesel olarak "hayvan" ya da "insan", kesinlikle içkin düşünceyi değil, deyim yerindeyse reel Platoncu ideayı ifade eder. Farklı cins ve türler yalnızca "formes extérieures"dür; dahası bunlar tarih kulvarında değişken değil durağan (bir asker, bir işçi vb., bir aslan, bir eşek gibi) niteliktedirler, verilidirler. Pratikte romanlarında kullandığı şekliyle Balzac "milieu" kavramının asıl anlamını bütünüyle kavramamışa benziyor. Sözcük değil ama içerik – toplumsal anlamda 'milieu' – Balzac'tan çok önce biliniyordu. Bu tasavvura bariz biçimde sahip olan Montesquieu, doğal ortamı (iklim, toprak), temeli insanlık tarihi olan koşullardan daha fazla dikkate alır; farklı 'çevre'leri, sabit model kavramlar olarak – kavramlara, kendilerine uyan yapısal model ve yasama modeli uygulanabilir – tasarlamaya çabalar. Balzacsa 'çevre'sinin sürekli değişen yapısal unsurlarının ve tarihselliğin etkisi altındadır. 'Avant-propos'da savunur gözüktüğü – salt "insan" türünün ya da tür kategorilerinin ("asker", "tacir") önemli olduğu gibi bir – fikre hiçbir okurun kendiliğinden varması beklenemez. Gördüğümüz şey, somut, kendi bedeninin ve kişisel tarihinin dışına çıkmayan, tarihsel, toplumsal, fiziksel vb. durumun içkinliğinden türemiş, değişen bireysel figürdür; "Asker" değil, Napolyon'un devrilmesinden sonra görevine son verilince perişan olan, yaşamı serüvene dönüşen, Issoudun'daki Albay Brideau'dur örneğin (*La Rabouilleuse*).

Öte yandan Balzac, zoolojik ve sosyolojik ayrımı cüretkârca kıyasladıktan sonra, 'société'nin doğa karşısındaki karakteristik özelliklerini belirginleştirmeye çalışır. Bunlar onun gözünde en başta insan yaşamı ile göreneklerin daha geniş yelpazedeki çeşit-

liliğinde, yine – hayvanlar âleminde mevcut olmayan – bir türden diğerine dönüşme (l'épicier ... devient pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social) olanağında yatar; ayrıca farklı türler çiftleşir (la femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince ...; dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle); hayvanlarda nadiren görülen dramatik aşk kavgalarından da farklı insanların farklı zeka düzeyinden de söz eder. Özet niteliğindeki tümce şöyledir: L'etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. Bu pasaj her ne kadar bulanık, iri ölçekliyse ve dayanak alınan kıyaslamadaki 'proton pseudos'un ceremesini çekiyorsa da içgüdüsel bir tarihsel bakışı (les habitudes les vêtements, les paroles, les demeures ... changent au gré des civilasitions) aktardığı kesin. Dinamik ve dirimsel yanları da var ayrıca (si quelqes savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie ...). İnsanlararası ilişkilerdeki, 'anlama'nın sıradışı olanaklarından söz edilmez; insanlarla karşılaştırınca hayvanların bu avantajdan yoksun olduğu şeklindeki negatif versiyonuyla da dile getirilmez. Aksine hayvanlarda sosyal ve ruhsal yaşamın nispeten kolay oluşu, objektif bir veri olarak deklare edilir; sadece en sonda bu türden yargıların subjektif karakterine yönelik bir ifade vardır: ... les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ...

Biyolojiden insanlık tarihine bu geçişin ardından, alışılmış tarihyazıcılığına karşı bir polemikle devam eder Balzac ve tarihi yazanları, o vakte dek göreneklerin tarihini savsaklamakla suçlar. Bu konuya eğilmeyi görev *bildiğini* belirtirken, XVIII. Yüzyıl'la birlikte başlamış girişimlerden (Voltaire) söz etmez. Göreneklere ilişkin kendi değerlendirmeleriyle, akla gelebilecek öncelleri arasındaki farkı açıklayabilecek bir analize yer vermez haliyle; sadece Petronius'un adı geçer. Önüne koyduğu ödevin zorluklarına (üç ya da dört bin kişilik bir oyunun sahnelenmesi) kafa yorarken, Walter Scott romanlarının oluşturduğu örnek yüreklendirir onu. Bu noktada düpedüz romantik tarihselciliğin dünyasında geziniyoruz. Yine burada da düşüncenin duruluğu sıklıkla çarpıcı ve 'ya-

ratıcı' ifadelerle kösteklenir. Örneğin "faire concurrence à l'Etat-Civil"le ne kastedildiği belli değildir; "le hasard est le plus grand romancier du monde" tümcesininse tarihsel bir bakış kapsamında en azından bir yoruma ihtiyacı var. Buna rağmen ortaya çıkan bazı önemli ve karakteristik motifler isabetlidir: En başta töre romanlarının felsefi tarih olarak kavranması ve aslen Balzac'ın genelde de ısrarla savunduğu, kendi uğraşını tarihyazıcılığı olarak görme anlayışı – bu noktaya yeniden döneceğiz – yanı sıra bu doğrultuda yapıtlardaki tüm üslup türlerini ve düzeylerini onaylayıp meşrulaştırması; nihayetinde de Walter Scott'u aşma, bununla bağlantılı olarak yazdığı tüm romanları – yine burada tarih çalışması diye nitelediği – tek bir yapıt, bir anlamda XIX. Yüzyıl Fransız toplumunun genel tasviri olarak derleme hedefi.

Fakat Balzac'ın tasarladığı şey bununla sınırlı değildir, "les raisons ou la raison de ces effets sociaux"nun ayrı bir muhasebesini yapma niyetindedir; 'ce moteur social'i en azından aramayı becerebilirse istediği nihayetinde: "méditeur sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau?" Bir anlatı çerçevesi haricinde teorik açıklamaların ona uygun olmadığı, o nedenle de teorik planlarını yalnızca roman formunda gerçekleştirmeyi denemekle yetindiği konusuna girmemiz doğru olmaz. Bizi burada ilgilendiren, yazdığı töre romanlarına "içkin" felsefenin Balzac'a yetmediği, bu eksikliğin onca biyolojik ve tarihsel tartışmadan sonra onu klasik model tasavvurlarını – la règle éternelle, le vrai, le beau – kullanmaya sevk ettiği olgusudur. Bunlar pratikte romanlarında artık kullanamayacağı kategorilerdir.

Tüm bu – biyolojik, tarihsel, klasik ahlakçı – temalar, gerçekten de yapıtlarına serpilidir. Biyolojik kıyasları çok sever. Toplumsal olgular, yani 'anatomie du cœur humain' vesilesiyle fizyoloji ve zoolojiye değinir; yukarıda açıkladığımız metinde toplumsal çevrenin etkisini, tifoya neden olan pis kokuyla karşılaştırır; *Goriot Baba*'nın başka bir yerinde Rastignac'ın – avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée – kendini lüksün dogmalarına ve cazibesine kaptırdığından söz eder. Tarihsel temaları örnek vermeye

hiç gerek yok, çünkü tarihselciliğin bireyselliğe ve yaşam alanına vurgu yapan ruhu onun tüm yapıtlarına sinmiştir. Yine de onca pasajdan en azından bir tanesini alıntılayıp, Balzac'ın tarihsel bakışı hiç göz ardı etmediğini göstermek istiyorum. Pasaj, taşra romanı *Evde Kalmış Kız*'dan; konu Alençon'da oturan iki yaşlı bey; biri tipik bir 'ci-devant', diğeri işleri yolunda gitmemiş bir devrim fırsatçısı:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans idées et leurs costumes.

Aynı romanın bir başka yerinde Alençon'daki bir eve gönderme yaparak bu evin bir 'archétype'i temsil ettiğini belirtir. Amlan, tarihi bir yanı bulunmayan soyut bir kavramın değil, Fransa'nın büyük bir kısmındaki 'maison bourgeoises'ın 'archétype'idir. Keskin, yerel karakterini daha önce betimlediği evin, yapıtında yer bulmayı evleviyetle hak ettiğini söyler, çünkü 'qu'il explique des mœurs et représente des idées'. Bazı belirsizliklere, abartılara rağmen biyolojik ve tarihsel ögeler Balzac'ın yapıtında gayet uyumludurlar, iki öge de romanın, kimi yerde romantik-fantastik ve mistik bir yapı sunan, dinamik-romantik karakteriyle örtüşür çünkü. Her iki halde de irrasyonel "güçlerin" işbaşında olduğu hissedilir. Klasik ve ahlakçı ögelerse çoğu kez yabancı bir madde gibidir. Özellikle de Balzac'ın özdeyişler yaratma merakıyla formüle ettiği ahlakçı genellemelerde göze çarpar bu; ifadeler tek tek gözlemler olarak kimi zaman nüktelidir ama çoğu yerde ölçüsüzce bir genelleme ağır basar. Hatta bazen nükteli dahi değildirler, uzun açıklamalara evrildiklerinde ortaya çıkan şey amiyane deyimle boş lakırdıdır. *Goriot Baba*'daki bazı ahlaki değerlendirmelerden kısa örnekler sunmak istiyorum:

Le bonheur est la poésie des femmes, comme la toilette en est le fard. — (La science et l'amour...) sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. — S'il est un sentiment inné dans le

cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible? — Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. — Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée?

Bu özdeyişlerin, maruz kaldıkları genellemeleri çoğunlukla hak etmediklerini her halükârda belirtmek gerekiyor. Anlık durumlardan türetilmiş fikirlerdir; bazen hayli isabetli, bazen absürddürler, her zaman estetik oldukları söylenemez. Balzac, klasik bir ahlakçı olabilmeyi arzular, kimi yazdıkları La Bruyère'i çağrıştırır sanki (ailesinin Rastignac'a havale ettiği para vesilesiyle, paralı olmanın bedensel ve ruhsal sonuçlarının betimlendiği *Goriot Baba*'daki bir pasaj örnektir). Lakin ne üslubuna ne mizacına uygundur bu. Anlatırken, ahlaki öğütlere soyunmayı aklına bile getirmediğinde döktürür; *Evde Kalmış Kız*'da anlık durumdan yola çıkıp Mlle Cormon hakkında şöyle söylerken örneğin: Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autrui.

Kafasında gitgide netleşen bütünlük oluşturma planına dair ilginç başka ifadeleri de var; özellikle de bu planı kesinleştirdiği zaman dilimine ait olan, aşağı yukarı 1834'te yazdığı mektuplarda rastlanır bunlara. Kendine dair bu yorumlarda – Ewelina Hanska'ya yazdığı bir mektupta bir arada görülen – üç motif ayrıca vurgulanmalı (*Lettres à l'Etrangère*, Paris, 1899, 26 Ekim 1834 tarihli mektup, s. 200-206). Mektuptan aldığımız pasaj (s. 205) şöyle:

> Les Etudes de Moeurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.
>
> Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

Sözünü ettiğim üç motiften ikisi hemen ayırt ediliyor. Birincisi yapıtlarından evrensel hayat ansiklopedisi gibi bir şey oluşturma meramı; yaşamın hiçbir ögesi atlanmamalıdır. İkincisi rasgele gerçekliğin ögeleridir: Ce qui se passe partout. Üçüncüsü "histoire" sözcüğünde yatar. Bu 'historie du cœur humain'de ya da 'historie sociale'de konu, bilinen anlamda "tarih" değildir; olup bitmiş süreçlerin bilimsel açıdan incelenmesinden ziyade nispeten serbest yaratıcılık, 'history'den ziyade 'fiction'dır (İngilizce terimler özellikle göze çarpar); geçmiş de değildir konu, aksine – en fazla birkaç yıl ya da birkaç onyıl geçmişe uzanan – güncel gerçekliktir. Balzac'ın 'Etudes de Mœurs au dix-neuvième siècle'ını tarih olarak adlandırması (benzer şekilde Stendhal, romanı *Kırmızı ve Siyah*'a 'Chronique du dix-neuvième siècle' altbaşlığını vermişti) ilk olarak, yaratıcı ve sanatsal üretkenliğini, – 'Avant-propos'nun verdiği mesaj da buydu – tarihi yorumlayan, hatta tarih felsefesi bağlamında bir uğraş, ikincisi güncelliği tarih olarak kavradığı anlamına gelir. Tarih zemininde yükselen bir süreç niteliğindedir bu güncellik. Hakikaten Balzac'ın karakterleri ve yarattığı ortamlar, ne denli güncel olsalar da daima tarihsel olay ve etkenlerden boy vermiş fenomenler şeklinde sunulmuştur. Bunun zihinde netleşmesi için Grandet'nin servetinin nasıl oluştuğunun betimlenişine (*Eugénie Grandet*) ya da Du Bousquier'nin kariyerine (*Evde Kalmış Kız*) yahut yaşlı Goriot'nun yaşamının seyrine göz atmak yeterlidir. Bu derece bilinçli ve ayrıntılı bir içeriğe Stendhal'den ve Balzac'tan önce hiçbir yerde rastlanmaz. Bu arada, insan ve tarih arasındaki organik bağlantıyı inşa etmede, Balzac'ın çağdaşını katbekat aştığını da belirtmeli. Bu türden bir yaklaşım ve pratiğe dökme adamakıllı tarihsel bir bakışın ifadesidir.

Yeniden ikinci motife – ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout – dönelim. İfade edilen şey, yaratıcılığın kaynağının serbest hayal gücü değil her yerde karşımıza çıkan gerçek yaşam olduğudur. İşte Balzac, bu geniş yelpazedeki, tarihle dolu, tüm sıradanlığıyla, nesnelliğiyle, çirkinliğiyle ve bayağılıyla amansızca betimlenen yaşam karşısında – Stendhal'de de olan – anlayışa sahiptir. Yaşamı – gerçekliği, sıradanlığı, tinsel tarihselliğiyle belirlenmiş haliyle – ciddiye, hatta gereğinden faz-

la ciddiye alır. Klasik gustonun oluşmasından sonraki dönemde hiç görülmemiş, dahası nesnelliğe ve kişisel tinsel tarihe dayanan, insanın toplumsal muhasebesine yönelik tarzda daha öncesinde de rastlanmamış bir şeydi bu. Fransız Klasisizm'inden ve mutlakiyetçiliğinden sonra esasen gerçekçi ile sıradan olanın ele alınışı daha bir sınırlı ve usturuplu hale gelmiş, bununla da bitmemiş, yaşamın bu yönünü âdeta prensipte sorunlarıyla, trajik bakışla görmeyi reddeden bir yaklaşım hâsıl olmuştu. Bunu daha önceki bölümlerde analiz etmeye çalıştık. Fiili gerçekliğin herhangi bir teması, komik, satirik, didaktik-ahlaki bakışla işlenebiliyordu; sıradan güncel yaşamın belli, sınırlı alanlarından bazı temalar acıklı orta seviye üslupta kendine yer bulabilmişti, daha ötesi mümkün değildi. Orta sınıfların reel gündelik yaşamları bile bayağı üsluba layık görülüyordu. Kıvrak bir bakışa sahip, dikkate değer bir yazar olan, birçok ahlaki, estetik, toplumsal soruna değinen Henry Fielding örneğin, satirik ve ahlaki anlatım tarzının dışına çıkmamıştır. *Tom Jones*'ta (XIV, I) şöyle söyler: ...that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class.

Stendhal'de ve Balzac'ta gördüğümüz şekliyle, yaşamsal ve trajik ciddiyetin, gerçekçiliğin alanına dalması, 'Shakespeare Racine'e karşı' sloganıyla nitelenen büyük romantik üslup sentezi akımıyla sıkı sıkıya ilişkilidir hiç kuşkusuz. Kanımca, ciddiyetle sıradan gerçekliği harmanlayan Stendhal'e, Balzac'a özgü form, yücelikle groteskliği birleştirme peşindeki Victor Hugo grubunun tercih ettiğinden çok daha belirleyici, sahici ve önemlidir.

Yaklaşım tarzının yeniliği ve sorunlar temelinde, ciddi, trajik bakışla işlenen yeni içerikli temalar giderek, yepyeni bir ciddi, deyim yerindeyse yüksek üslubun gelişmesi sonucunu doğurdu. Kavrayış ve ifade açısından üslup düzeyinin Antik ya da İsevi yahut Shakespeare'e ya da Racine'e özgü varyantı öylesine uyarlanamıyordu bu yeni temalara. Başlarda, ciddi yaklaşımın bu türünde bir belirsizlik göze çarpıyordu.

Gerçekçiliği, aşağıladığı dönem koşullarına direnmeyle oluşmuş Stendhal, yaklaşımında hâlâ XVIII. Yüzyıl'dan birçok itkiyi barındırır. Kahramanlarında hâlâ Romeo, Don Juan, Valmont *Tehlikeli İlişkiler*'den ve Saint-Preux gibi figürleri çağrıştıran

yanlar kol gezer. Her şeyden önce Napolyon figürü bütün canlılığıyla boy gösterir onda; romanlarındaki kahramanlar zamana aykırı düşünür, hissederler; Napolyon sonrası dönemin entrika ve komplolarına, yalnızca burun kıvırarak tenezzül ederler. Eski anlayışa göre komedilerde yer alabilecek motifler sürekli araya karışmasına rağmen Stendhal'in nazarında, trajik yakınlık duyduğu ve okurun talep ettiği bir figür, düşünceleri ve tutkularıyla, büyüklük, gözüpeklik sergileyen gerçek bir kahraman olmalıdır. Yüce bir gönlün ve tutkunun özgürlüğü onda hâlâ önemli oranda – XIX. Yüzyıl burjuvazisinden ziyade 'ancien régime'e özgü – aristokratik azametin ve yaşamla flörtün izlerini taşır.

Balzac, kahramanlarını dönemin koşullarına çok daha fazla bular. Daha öncesinde trajik olarak algılanan yaklaşımın ölçüt ve sınırları onda kaybolmuştur, sonraları gelişen, modern gerçekliğe nesnel ciddiyetle bakma anlayışına ise henüz sahip değildir. Her türden çetrefil durumu – sıradan ve banal de olsalar – trajik işleyişten ziyade tumturaklı cümlelerle anlatır; her bağımlılığa tutku gözüyle bakar; her fırsatta, talihsiz herhangi bir insanı, kahraman ya da aziz olarak damgalamaya can atar. Kahraman bir kadınsa bir melekle ya da Meryem Ana'yla kıyaslar onu hemen. Her atak kötü adamı, meymenetsiz figürü şeytanlaştırır; gariban yaşlı Goriot'yu ise 'ce Christ de la paternité' olarak niteler. Bu tarz, onun canlı, hummalı, eleştirellikten uzak mizacına, yanı sıra her yerde gizli uğursuz güçler sezme ve anlatıyı melodrama çevirme şeklindeki romantik temayüle de uygundur.

Ellili yıllarda sahneye çıkan bir sonraki kuşakta bu açıdan ciddi bir kötüye gidiş gözlemlenir. Flaubert'de gerçekçilik nötrleşir, kişiliksizleşir, nesnelleşir. "Gündelik yaşamın ciddi bakışla yansıtılması"na dair bir önçalışmada *Madame Bovary*'den bir paragrafı bu perspektifle analiz etmiştim, o çalışmanın ilgili sayfalarını cüz'i değişiklik ve kısaltmalarla yinelemek istiyorum; çünkü bu analiz tam da güncel düşünce silsilesine uygun içerikte; ayrıca çalışmamın yayımlandığı yer ve zaman itibarıyla (İstanbul, 1937) çoğu okura ulaşmamış olduğunu düşünüyorum. *Madame Bovary*'nin birinci kısmının dokuzuncu bölümünde yer alan söz konusu paragraf şöyledir:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.

Paragraf, Emma Bovary'nin Tostes'taki yaşamından duyduğu tatminsizliği tema eden anlatımın doruk noktasıdır. Emma, uzunca bir süre, yaşadığı üçra köşede, vasat ve sıkıcı bir adamın dizinin dibindeki, incelikten, serüvenden, aşktan yoksun yaşamın rotasını değiştirecek, beklenmedik bir gelişmenin özlemini çekmiştir. Hatta bunun hazırlığını yapmış, kendisinin, oturduğu evin bakımını ihmal etmemiş, beklediği yazgı dönüşümünü âdeta hak etmek, ona layık olmak için gayret göstermiştir. Bir değişiklik gerçekleşmeyince de huzursuzluk ve çaresizlik sarmıştır her yanını. Flaubert bu durumu, Emma'nın çevresini resmeden farklı tablolarla, onun gözünden betimler. Umarsızlığı, yaşamının iç karartıcılığı, tekdüzeliği, renksizliği, yavanlığı, boğuculuğu, kaçış umudunun büsbütün tükenmesiyle kafasına dank eder. Alıntıladığımız paragraf, bu çıkışsızlığın resmedilişinin zirvesidir. Sonrasında Madame Bovary'nin nasıl evdeki her şeyi kaderine terk ettiği, kendine özen göstermeyi bıraktığı, hastalıklı bir hale geldiği; öylelikle kocasının, kasabanın havasının ona yaramadığı düşüncesiyle Tostes'tan taşınma kararı alışı anlatılır.

Paragraf, karı kocayı yemek masasında resmeder aslında. Ancak bu tablo, başlı başına ve laf olsun diye sunulmaz; baskın temaya, Emma'nın çaresizliğine tabi kılınmıştır. O yüzden de doğrudan okurun karşısına çıkarılmaz. Bir tarafta masada oturmuş iki kişi, beri tarafta onları izleyen okur yoktur. Tam tersine okur önce, daha önceki sayfalarda sıkça kendisinden söz edilen Emma'yı, ardından onun aracılığıyla bütün resmi görür. Emma'nın ruh haline doğrudan tanık olur, bu ruh halinden hareketle, onun hissettikleri ışığında yemek masasındaki süreci dolaylı olarak ayırt

eder. Paragrafın ilk sözleri temayı bildirir: "Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus..." Sonrasındaki her şey bu temanın işlenişidir. Mekânı anlatan, huzursuzluğa işaret eden ayrıntıların kümelendiği 'dans' ve 'avec'e bağımlı sözcük öbeklerinin "elle n'en pouvait plus"a ilişkin bir yorum olmasının yanı sıra, yemeklerin Emma'da uyandırdığı iğrenme duygusundan söz eden bir sonraki tümce de anlam ve ritmik akış itibarıyla temel fikirle ahenk içerisindedir. Sonrasında "Charles était long à manger" dendiğinde, gramer açısından yeni bir tümce, ritmik anlamda yeni bir devinimdir bu, ama aslında ana temanın tekrarı, bir varyantıdır. Koca'nın sakince yemeğini yemesi ile Emma'nın antipatisi ve hemen sonrasında betimlenen gergin umarsızlığını yansıtan jestler arasındaki karşıtlıkla tümce asıl anlamına kavuşur ancak. Hiçbir şey fark etmeksizin yemeğini yiyen koca gülünçleşir, biraz da ürküntü verir ayrıca. Emma onun oturuşuna ve yiyişine baktığında Charles Bovary "elle n'en pouvait plus"ün başlıca kaynağı haline gelir; çaresizlik yaratan diğer her şey, kasvetli oda, sıradan yemek, masa örtüsünün olmayışı, her şeydeki bu yeis, Emma'nın, dolayısıyla okurun gözünde kocayla bağlantılıdır, ondan kaynaklanır. Koca farklı bir karakter olsa, her şey bambaşka olacaktır sanki.

Velhasıl tablo öylesine resmedilmez; önce Emma'dan söz edilir, onun aracılığıyla durum aktarılır. Lakin bazı birinci tekil şahıs anlatımlarında ve sonraki benzer türde yapıtlarda olduğu gibi Emma'nın bilinç içeriğinin öylesine yansıtılması, onun hissettiklerinin nasılsa öyle aktarılması değildir karşımızdaki. Resmi aydınlatan Emma'dan çıkan ışıktır gerçi ama Emma'nın kendi de bu resmin parçasıdır, orta yerindedir. Kitabımızın ikinci bölümünde Petronius'taki sahnenin konuşmacısını anımsatır bu haliyle. Flaubert'in kullandığı araçlar farklıdır elbette. Konuşan Emma değil yazardır. Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs suintaient, les pavés humides: Emma, bütün bunları hissetmekte, görmektedir belki ama derleyip toparlayacak güçte değildir. Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette: Bu tür bir duyguya sahiptir muhtemelen, fakat ifade etmek istese ağzından dökülecek sözcükler bunlar olmazdı; bu türden

bir tümce kuracak berrak bakıştan, kendine dönük bir muhasebeye özgü serinkanlı içtenlikten yoksundur çünkü. Gerçi bu sözlerde Flaubert'in değil Emma'nın varlığı hissedilir kesinlikle. Flaubert'in yaptığı, onun sunduğu malzemeyi tüm öznelliğiyle ifade edilecek olgunluğa taşımaktan ibarettir. Emma, bunu yapabilse Emma olmazdı, kendini aşar, kurtulurdu böylelikle. Oysa bu haliyle sadece gören değil görülendir de; böylelikle salt öznel varoluşunun açıkça nitelenişi ile, kendi duygularından hareketle değerlendirilir. Sonraki pasajlardan birinde (2. Kısım, 12. Bölüm, takriben ikinci sayfadaki) 'jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...,' şeklindeki ifadeyi okuduğunuzda, bir anlığına bu tuhaf kombinasyonun, Emma'nın kocasına gönülsüzlüğünün her defasında kabarmasına yol açan nedenlerin etkileyici bir yığılması olduğu, âdeta bu sözleri içinden geçirdiği, bir anlamda 'serbest dolaylı söylem' örneğiyle karşılaştığınız düşüncesine kapılıyorsunuz. Lakin bu bir yanılgıdır. Hakikaten de Emma'nın antipatisinin paradigmatik sebeplerinden bazılarıdır bunlar, ne var ki Emma'nın huzursuzluğunda patlak veren şeyler olmaktan çok yazar tarafından adamakıllı planlı biçimde derlenmişlerdir. Emma daha fazlasını hisseder, duyguları daha karmaşıktır çünkü. Kocasının bedeninde, davranışlarında, giysilerinde, daha başka şeyler de görür; kimi anılar karışır araya, bu esnada kocasının konuşması çalınır sanki kulağına, elini, soluğunu hisseder gibi olur; mülayimliği, kıt izanı, iticiliği ve de aymazlığıyla gezinirken görür onu. Tüm bunlar, karmakarışık bir dolu gözlemdir. Konturları net olan, kocasından iğrenme duygusudur, saklamak zorunda olduğu sonuçtur sadece. Flaubert bu açıklığı izlenimlere taşır; aralarından üçünü seçer, belli ki gelişigüzeldir bu seçim; lakin kocanın fiziksel özelliklerinden, mantalitesinden, davranış tarzından mükemmel bir biçimde süzülmüştür. Öyle bir düzenler ki bunları, her biri Emma'nın arka arkaya geçirdiği üç şoktur âdeta. Natüralist tarzda bir bilinç tasviri değildir bu kesinlikle. Doğal şoklar başka türlü ortaya çıkar malum. Yazarın çekidüzen veren eli vardır işin içinde; Emma'nın iç dünyasındaki karmaşayı, bu karmaşanın meylettiği – "Charles Bovary'ye antipatiye evrilen" – yönde derli

toplu özetler. Ruhsal ahvalin bu düzenlenişi, ölçütlerini elbette dıştan değil, bizzat Emma'nın iç dünyasının repertuvarından alır. Hayata geçirilmesi zorunlu bir düzene sokma türüdür bu, aksi takdirde ruhsal ahval, katkısız bir biçimde dile nakledilemezdi.

Stendhal ve Balzac'ın tarzıyla karşılaştırıldığında, burada da en başta modern gerçekçiliğin iki belirleyici özelliğiyle yüz yüze geldiğimizi belirtmeliyiz. Yine burada da bir alt tabakanın, taşralı küçük burjuvaların yaşamından olağan somut süreçler hayli ciddiye alınır – sıradışı niteliğine daha sonra değineceğimiz bu ciddiyette, gündelik yaşam süreçleri, derinlemesine ve isabetle belli bir güncel tarihsel kesite (burjuva monarşisi devrine) oturtulur. Stendhal ve Balzac'taki kadar belirgin değildir bu gerçi ama yine de yeterince açıktır. Bu iki temel özellik açısından – önceki tüm dönemlerin gerçekçiliğinden farklı olarak – bu üç yazarın tarzı örtüşür. Ama Flaubert'in ele aldığı temaya yaklaşımı epey farklıdır. Stendhal ve Balzac'ta sıklıkla, neredeyse sürekli, yazarın, anlatısındaki karakterlere ve olaylara dair düşüncelerini işitiriz. Özellikle Balzac öykülerine, duygusal, ironik, ahlaki, tarihsel ya da iktisadi yorumlarla devamlı eşlik eder. Karakterlerin ne düşünüp hissettiğini de – genellikle de söz konusu durumda yazarın öyküdeki karakterle özdeşleşmesi şeklinde olur bu – duyarız sıkça. Flaubert'de iki yaklaşımdan da eser yoktur, vaka ve karakterler hakkındaki düşüncelerini neredeyse hiç dile getirmez. Roman figürleri düşündüklerini ifade ettiklerinde yazarın söylenenlerin altına imzasını attığı ya da okurun aynı kanıyı paylaşmasının amaçlandığı durumlar asla görülmez. Yazarın sesini de duyarız gerçi ama düşüncelerini açıklamaz, meseleyi yorumlamaz; işlevi, vakaları seçmek ve dilde hayata geçirmekle sınırlıdır. İfadeye katıksız ve noksansız taşınabildiğinde, her sürecin, kendini ve ona dahil olan insanları bütünüyle – iliştirilmiş herhangi bir düşünce ya da yargıdan çok daha fazla – açıklayıp anlaşılır kıldığı inancı hâkimdir bu yaklaşıma. İşte Flaubert'in sanat teamülü bu inanca, başka deyişle sorumluluk bilinciyle, içtenlikle ve özenle kullanılan dilin gerçeğine duyduğu derin güvene dayanır.

Kadim Fransız klasik geleneğidir bu. Boileau'nun, doğru kullanılan sözcüğün gücüne dair (Malherbe üzerine: d'un mot mis en

sa place enseigna le pouvoir) dizesinde bile bundan izler vardır; yakın ifadelere La Bruyère'de de rastlanır. Vauvenargues'ın şöyle bir tümcesi var: Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement. Flaubert'in dile duyduğu güven Vauvenargues'ınkinden daha ileri boyuttadır; vakalardaki gerçekliğin de dildeki ifadede açıklığa kavuşacağı inancındadır. Flaubert planlı çalışan biridir, eleştirel sanat anlayışı, Fransa gibi bir ülke için dahi alışılmamış ölçüdedir. Dolayısıyla – özellikle de *Madame Bovary*'yi yazdığı 1852-1854 arasındaki – mektuplarında (*Correspondance*, Nouvelle édition augmentée, Troisième Série, 1927), sanat meramına ilişkin bir dolu aydınlatıcı açıklama var. Bunlar sonuçta mistik ama pratikte, tüm sahici mistisizmler gibi, akla, deneyime, disipline dayanan, gerçekliğin temalarına kendini unutarak dalıp gitmenin teorisine çıkar; meditasyon temaları dönüştürüp ("par une chimie merveilleuse") geliştirerek anlatım olgunluğuna kavuşturur. Böylelikle yazar bu temalarla yatıp kalkar, kendini unutur, duyguları sadece başkalarının duygularını anlamaya hizmet eder artık; işte fanatik bir sabırla erişilebilecek bu koşullar sağlandığında, o anki temayı çabucak sarıp sarmalayan ve yansız biçimde düzene sokan dört dörtlük anlatım kendiliğinden hâsıl olur. Konular, Tanrı'nın gözüyle, yani gerçek özgünlükleriyle görülür; buna bir de benzer şekilde, mistik ve hakikati barındıran kavrayıştan kaynaklanan stil sentezi eklenir. Yüce ya da bayağı tema yoktur; evren, tarafsız gözle yaratılmış bir sanat eseridir; gerçekçi sanatçı, evrenin yaradılışı yöntemini örnek almakla yükümlüdür. Tanrı'nın gözünde her tema özgünlüğüyle, ciddiyet kadar gülünçlük, yücelik kadar da bayağılık içerir; titizlikle ve isabetle aktarılırsa kendisine yaraşır üslup düzeyi de tam anlamıyla tutturulmuş olur. Ne temaların yüceliklerine göre derecelendirildiği genel bir üslup düzeyi kuramına ihtiyaç vardır ne yazarın – anlatıma göre daha anlaşılır kılma ve doğru tasnif etme amacıyla temayı yorumlayan – herhangi bir analizine. Tüm bunlar temanın sunumuyla kendiliğinden ortaya çıkmalıdır.

Bu türden bir bakışla, kişisel duyguların abartılı, fiyakalı bir dille teşhiri ve yine kaynağı bu duygular olan – Rousseau'yla ortaya çıkmış ve geçerliğini sonra da sürdürmüş – ölçütler arasında

nasıl bir zıtlık olduğunu görmek aydınlatıcıdır. Flaubert'in "Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres" ifadesi ile Rousseau'nun *İtiraflar*'ın başında yer alan tümcesi "Je sens mon cœur, et connais les hommes" arasında yapılacak karşılaştırmalı bir yorum, yaklaşımdaki değişimi esaslı biçimde ortaya koyardı. Flaubert'in, görüşlerine giden yolda yaşadığı zorluklar ve inatçı gayreti, mektuplarında bariz biçimde görülüyor. Sıradışı temalar ve yaratıcı düş gücünün sorumsuz bir şekilde keyfince at koşturması, onu da hayli cezbeder aslında. Bu perspektiften Shakespeare'e, Cervantes'e, ayrıca Hugo'ya bakışı tamamen romantiktir; kimi zaman, kendisini üslupla ilişkili hayli zahmetli ince işlere zorlayan dar, küçük burjuva tarzı temasını lanetlediği olur (dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires). Bu bazen öyle haller alır ki temel görüşlerine ters şeyler söyler: ...et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela (*Madame Bovary*) ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même. Dahası XIX. Yüzyıl'ın birçok büyük sanatçısı gibi yaşadığı çağdan nefret eder. Sorunları, yaklaşan krizleri olanca netliğiyle görür. İçsel kaoslar, manque de base théologique, baş gösteren kitleselleşme, miskin ve eklektik tarihselcilik, boş lakırdının egemenliği, hiçbiri gözünden kaçmaz. Ne var ki bir çıkış yolu ya da çözüm önerisi yoktur. Fanatik sanat mistisizmi onun için neredeyse din yerine geçer, inatla tutunur bu anlayışa. İçtenliği, sıklıkla somurtkan bir hal alır, küçük düşünmeye, hırçınlığa, gerginliğe evrilir. Bundan zarar görense temalara duyduğu, yeri göğü Yaratan'dakine benzer, yansız tutkusudur. Bizim incelediğimiz pasaj, her şeye rağmen Flaubert'in doğasının bu tür gedik ve zaaflarından nasibini almamıştır; sanat meramının iç işleyişini tüm yalınlığıyla gözlemlememize izin verir.

Tasvir edilen sahnede karı koca yemeğe oturmuştur, akla gelecek en sıradan durumlardan biridir bu. Daha önceki eserlerde bu tablo, bir kaba güldürünün, masum bir aşkın, bir hicvin edebi konusu olarak akla gelebilirdi sadece. Burada ise hoşnutsuzluğu, üstelik gelip geçici olmayan, kronik, tüm bir yaşama, Emma Bovary'nin yaşamına hükmeden hoşnutsuzluğu resmeder. İlerleyen sayfalarda, aralarında aşk hikâyelerinin de bulunduğu birçok

olay aktarılmaktadır, ancak kimse yemek masasındaki bu sahneyi, bir aşk hikâyesinden bir kesitin teşhiri olarak algılamayacak, dahası *Madame Bovary*'yi aşk romanı olarak göremeyecektir. Umarsız bir yaşamın anlatısıdır bu roman; pasajımız da bunun bir kesitidir ama bütünü barındırır niteliktedir. Sözünü ettiğimiz sahnede özel bir şey yoktur, hemen öncesinde de kayda değer bir şey olmamıştır. Karı kocanın karşılıklı yemek yediği, düzenli tekrarlanan saatlerden rasgele bir enstantanedir. Tartışma yoktur aralarında, herhangi bir çatışma hissedilmez. Emma tam anlamıyla çaresizdir, lakin bu çaresizlik herhangi bir musibetin yol açtığı bir şey değildir. Yitirdiği ya da dilediği somut herhangi bir şey yoktur. Arzuladığı çok şey vardır gerçi ama muğlaktır bunlar: Zarafet, aşk, tekdüzelikten uzak bir yaşam. Elle tutulur yanı olmayan bu tür bir çaresizlik daha önceleri de hep vardı muhtemelen; ancak Flaubert'den önce, edebi eserlerde bunu ciddiye alıp işleyen çıkmamıştı. Devinimini kendi koşullarından hareketle yaratan böylesine amorf bir trajedi – trajedi denebilirse eğer – ilk olarak Romantik akımla birlikte edebi açıdan idrak edildi. Bunu, düşünselliği fazla gelişmemiş alt sosyal statüdeki insanları tema ederek ilk anlatan Flaubert'di muhtemelen. Bu psikolojik durumun müzminliğine doğrudan ilk el atanın o olduğu kesin. Olan biten hiçbir şey yoktur; lakin kasvetli, boğucu, tehditkâr bir şeye evrilmiştir bu hiçbir şey. Flaubert'in bunu nasıl kotardığını gördük. Odanın görüntüsünün, yemeklerin, kocasının, Emma'da yarattığı huzursuzluğun uyandırdığı karmakarışık izlenimleri dilde derleyip toparlar ve pekişmiş bir netliğe kavuşturur. Flaubert, normalde de öykünün akışını hızlandıran vakalar anlatmaz pek. Donuk, gelişigüzel bir yazgı, keyifsiz ve ruhsuz gündelik yaşamın boşluğunu, gönülsüzlüğün bunaltıcı atmosferine, yavanlığa, sahte umutlara, felç eden düş kırıklıklarına ve biçare kuruntulara dönüştüren bir dolu tasvirle usulca sonuna doğru ilerler.

Durumun yorumu da tasvirinde saklı. İki insan masada karşılıklı oturmuşlardır, koca eşinin ruh halini algılamaz hiç. Paylaştıkları şeyler o kadar azdır ki bir kavgaya, tartışmaya, apaçık bir çekişmeye dahi yetmez. Her biri kendi dünyasına dalmıştır; kadın umutsuzluğunda ve muğlak hayallerinde, erkek ahmak-

ça bağnazlığın verdiği bir hoşnutlukta gezinir; ikisi de yalnızdır. Ortak hiçbir yanları yoktur; lakin uğruna yalnız olmaya değecek kendilerine ait bir şeyleri de yoktur. Her insanın, durumunun gerçekliğiyle uyuşmayan kendi saçma, sahte dünyası vardır, yaşamın kendisine sunduğu olanakları ıskalar o yüzden. Bovary çifti için geçerli olan, aşağı yukarı romanın tüm karakterleri için geçerlidir; anlatıda çok sayıdaki vasat karakterin her biri, kendi vasat, absürd, ahmakça dünyasında, yanılsamaların, alışkanlıkların, dürtülerin, kalıp sözlerin girdabında yaşar. Her biri yalnızdır, hiç kimse diğerini anlamaz, kimse bir başkasının ufkunu açmaz. İnsanların ortak dünyası yoktur; böyle bir dünya, bireye özgü verili, kendi sahici gerçekliğinin yolunu bulanların sayısı az değilse ancak inşa edilebilir. Aynı zamanda herkesin sahici ortak gerçekliği olarak da nitelenebilirdi bu dünya. İnsanlar, iş ve eğlence için bir araya gelirler pekâlâ, ama bir ortak payda sedası taşımaz bu bir araya gelişler; çarpık, gülünç ve nahoşturlar; yanlış anlamalar, kurumlanma, yalan ve budalaca bir nefretle yüklüdürler. Dünya'nın, "kafası çalışanların" dünyasının, gerçekte nasıl olması gerektiğini ise asla söylemez bize Flaubert. Sırf aptallıklardan oluşur kitabındaki dünya, asıl gerçekliği ıskalar, öyle ki hiçbir şekilde mevcut olmaması gerekir aslında bu gerçekliğin. Lakin mevcuttur işte. Yazarın kullandığı, sırf naklederek dahi aptallığı deşifre eden dildedir. Anlayacağınız, dilin bir ahmaklık ölçütü, dolayısıyla da – bu kitapta hiç gözükmeyen – "düşünenler"in gerçekliğiyle bir paydaşlığı vardır.

Romanın baş karakteri Emma Bovary de tamamen sahte gerçekliğin içindedir, 'bêtise humaine'dedir; tıpkı Flaubert'in diğer gerçekçi romanı *Duygusal Eğitim*'deki "kahraman", Frédéric Moreau gibi. Flaubert'in bu tür figürleri tasvir tarzı geleneksel "trajik" ve "komik" kategorilere nasıl oturur peki? Hiç kuşku yok, Emma'nın yaşamı tüm derinliğiyle kavranmıştır; kuşkusuz daha önce var olan "acıklı", "satirik" ya da "öğretici" gibi orta seviye kategoriler buna uygun değil; sıklıkla okur da onun yazgısından, trajik acımaya çok benzeyen bir biçimde etkilenir. Yine de gerçek bir trajik kahraman değildir Bovary. Dilin, onun yaşamının ahmaklıklarını, hamlığını, karışıklığını gözler önüne serişi, saplanıp

kaldığı bu yaşamın sefilliği bizzat (toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette), gerçek trajedi fikrinin önüne geçer, yazar da okurlar da – trajik kahramanlarda olduğu gibi – Bovary'nin duygularıyla bütünleşemezler. Madame hep sınanır, yargılanır ve içinden çıkamadığı dünyayla birlikte mahkûm edilir. Öte yandan komik olduğu da söylenemez, asla değildir; vahim gönül ilişkileri ekseninde kavranışı fazlasıyla derindir, oysa Flaubert "psikolojik düzlemde anlama" gibi bir şeyin peşinde değildir kesinlikle, yaptığı sadece sözü olgulara bırakmaktır. Keşfettiği, dönemin yaşam gerçekliğine bakış açısı, önceki yaklaşım ve üslup düzeylerinden – Stendhal ve Balzac'ınkilerden de, hatta özellikle bu ikisininkinden – farklıdır. Flaubert'in anlayışını pekâlâ, "nesnel ciddiyet" olarak nitelemek mümkün. Bir edebiyat eserinin üslubunu tanımlama açısından biraz garip geliyor kulağa. Bir insanın tutkularının ve gönül ilişkilerinin derinine inmeye çalışan, ama bu arada heyecana kapılmayan ya da en azından bu heyecanı açık etmeyen nesnel ciddiyet, bir sanatçıdan değil, daha ziyade bir din adamından, eğitmenden ya da psikologtan beklenebilecek bir davranıştır. Ama bu saydıklarımız doğrudan, pratik yararlı sonuçlar elde etmek isterler, Flaubert'e uzak bir yaklaşımdır bu. Yaklaşımıyla – pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif – dili, gözlemlerindeki temaların hakikatini ifşaya zorlama peşindedir: Le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses (*Corr.* II, 346) Böylelikle dönem eleştirisi içeren eğitsel amaçlı bir noktaya varılır sonuçta. Bunu çekinmeden dile getirmek gerekiyor, her ne kadar Flaubert sadece sanatçı olarak görülmek istemişse de. Flaubert'le haşır neşir oldukça, gerçekçi eserlerinde XIX. Yüzyıl burjuva kültürünün sorunlu yanlarını ve kofluğunu kavramışlığın ne çok yer tuttuğu açıkça görülür. Mektuplarındaki önemli birçok pasaj bunun kanıtıdır. Balzac'ta gördüğümüz, toplumsal süreçlere lanet okunması yaklaşımına onda hiç rastlanmaz. Hayat, kabarıp dalgalanmadan, köpürmeden, ağır aksak ve hımbılca akar. Flaubert'e göre olağan-güncel süreçlerdeki cevher, çalkantısı güçlü edim ve tutkularda, kötü ruhlu insanlarda ve güçlerde değil, zamana yayılarak sürüp giden hallerde aranmalıdır. Bu esasın yüzeydeki devinimleri içi

boş bir hareketliliktir; daha altta ise neredeyse hissedilmeyen ama evrensel ve bitmek tükenmek bilmeyen başka bir seyir söz konusudur. Öyle ki siyasal, ekonomik ve toplumsal zemin, nispeten istikrarlı ama aynı zamanda katlanılmaz bir gerilimle yüklüdür âdeta. Görünürde, olan biten hiçbir şeyden etkilenmez; lakin – Flaubert'in gerek (örneğimizde olduğu gibi) tek bir vakada gerek dönemin tablosunu tümden resmederken telkin etmeyi bildiği – zaman diliminin nesnelleştirilmesinde, gizli, tehdit gibi bir şey tezahür eder. Yaşadığı dönem budalaca çıkışsızlığıyla her an patlamaya hazır bir zaman aralığıdır.

Flaubert, ilke haline getirdiği nesnel ciddiyetin üslup düzeyiyle, – bu ciddiyette 'şeyler' bizzat konuşur, değerlerine göre trajik ya da komik, hatta çoğu halde hiç dikkat çekmeden her iki kategoride de yer alarak okurdan önce kendilerini sınıflandırırlar – çağdaş temaların ele alınışındaki romantik şiddeti ve belirsizliği aşmıştır. Kimi zaman Comte'u fazlasıyla küçümseyen ifadeler kullanmasına rağmen sanat anlayışı açıkça, pozitivizmin erken döneminden unsurlar içerir. Bu nesnellik temelinde başka gelişmeler de mümkün olabilmiştir, sonraki bölümlerde değineceğiz bunlara. Ayrıca çağdaş gerçekçiliğin tasviri meselesini kavramada, sonrakilerden çok azının onun sergilediği berraklığa ve sorumluluğa sahip olduğunu belirtmek gerekir. Şu da var ki sonrakiler içinde ondan daha özgür, daha spontane, daha donanımlı kafalar var.

Kanımca modern gerçekçiliğin temellerini, bir yandan rutin gerçekliğin ciddi yaklaşımla işlenişi, daha geniş ve toplumsal hiyerarşide alttaki insan topluluklarının terfi edip sorunlar temelinde ve yaşamsal bağlamda, anlatımın teması haline gelişi; diğer yandan rasgele, sıradan kişi ve olayların güncel tarihin genel akışına, tarihsel olarak hareketli bir arkaplana yerleştirilişi oluşturuyor. O nedenle, bunca unsuru içeren bir aktarımda 'roman' türünün geniş ve esnek formunun gittikçe başat hale gelmesi doğaldı. Gördüğümüz kadarıyla XIX. Yüzyıl boyunca Fransa, modern gerçekçiliğin oluşumunda ve gelişmesinde en büyük rolü oynamıştır. Meseleyi Almanya açısından bir önceki bölümde ele almıştık. İngiltere'deki süreç temelde Fransa'dakinden farksızdı ama daha sakin ve yavaş – 1780'le 1830 arası o keskin kırılmaları yaşama-

dan – seyretmiştir. Daha erken başlamış, daha uzunca bir süre, Viktoryen döneme dek, geleneksel form ve bakış açılarını korumuştur. Fielding'in dönemindeki Fransız romanları dahi, onun sanatında gözlenen (*Tom Jones* 1749'da yayınlandı), her yönüyle yaşamın dipdiri güncel gerçekliğinin eline su dökemez. Yapıtlarda arkaplanda dönem gerçekliğinin oluşturduğu hareketlilikler az çok görülür. Ama genelde, daha ziyade ahlakçı bir bakış egemendir; sorunlar temelindeki, yaşamsal bir ciddiyetten uzaktırlar. Öte yandan kitapları 1830'larda yayınlanmaya başlayan Dickens'ın yapıtlarında, uyandırdıkları güçlü toplumsallık duygusuna ve "ortamlarının" etkileyici yoğunluğuna rağmen siyasal-tarihsel arkaplandaki değişimler hemen hiç hissedilmez. Bu arada Thackeray, *Gurur Dünyası*'nda (1847-1848) geçen olayları çok somut biçimde dönem gerçekliğine (Waterloo süreci ve izleyen yıllar) entegre ederken aslen ahlakçı, yarı satirik yarı duygusal – XVIII. Yüzyıl'da da pek farklı olmayan – bakış açısını korur. Ne yazık ki modern Rus gerçekçiliğinin oluşumundan (Gogol'un *Ölü Canlar*'ı 1842'de, 'Palto' adlı öyküsü 1835'te yayımlanmıştır) en genel imalarla dahi söz etmekten kaçınmamız gerekiyor; anadillerinde okuyamadığımız sürece yapıtlar işimize yaramayacaklar çünkü. Rus gerçekçiliğinin daha sonra yarattığı etkiyi ele almakla yetinmek zorundayız.

XIX

GERMINIE LACERTEUX

1864 yılında de Goncourt Kardeşler Edmond ve Jules, bir hizmetçinin yatak maceralarını ve yavaş yavaş mahvoluşunu anlattıkları *Germinie Lacerteux* adlı romanlarını yayımladılar. Romana şöyle bir önsöz yazmışlardı:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires: ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIX^e^ siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années

d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de Sœur Philomène, *en 1861; elles nous font publier aujourd'hui* Germinie Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité; *— il lui suffit de cette conscience: son droit est là.*

Önsözün girişinde okurlarla başlatılan şiddetli polemiğe daha sonra değinelim. İlk önce, sondaki paragraflarda (Vivant au XIX^e^ siècle ile başlayan kısımdan itibaren) ifadesini bulan, esasa ilişkin sanat meramını ele alalım. Burada hedeflenen, tam da üslup sentezi denince anladığımız şeye tekabül ediyor. Bir bakıma siyasi ve sosyolojik muhakemeye dayanıyor. Goncourtlar şunu söylüyor: Genel oy hakkı, demokrasi, liberalizm çağında yaşıyoruz (kardeşlerin, bu kurum ve olguları pek de öyle canıgönülden desteklediği söylenemez bu arada), o halde halkın alt tabaka denen kesimlerini

– hâlâ yapıldığı gibi – ciddi edebi uğraşlarda ele almamak, artık toplumun imajına uymayan, tema aristokrasizmini edebiyatta sürdürmek yersizdir. Hiçbir bahtsızlığın edebi tasvir açısından bayağı görülemeyeceği teslim edilmelidir artık. Roman sanatının bu tür tasvir için en uygun form olduğu fikrinin doğallıkla benimsendiği "avoir droit au Roman" sözleriyle ortaya konur. Sonraki bir tümcede – il nous est venu la curiosité ... – gerçekçi nitelemesini hak eden romanların klasik tragedyanın ardılı olduğuna işaret edilir. Son paragraftaysa, bu sanat tarzının modern dünyadaki işlevinin retorik açıdan coşkulu bir özeti vardır. Bu özet, Balzac'ın da değindiği ama burada daha enerjik ve belirleyici olan bilimsellik gibi özel bir motif içermektedir. Goncourt Kardeşler'in görüşünce, yaygınlaşıp önem kazanan roman sanatı, edebi incelemenin ve toplumsal araştırmaların (étude ve özellikle enquête sözcüklerine dikkat çekmek isterim) ciddi, tutkulu, canlı formudur; analizleri ve psikolojik gözlemleriyle Histoire morale contemporaine konumunda olacaktır; bilimin yöntem ve sorumluluklarını yüklenmiştir, o halde bilimin haklarına ve özgürlüğüne de sahip olması gerekir. Burada, banal olanlar da dahil her türden temanın ciddiyetle işlenmesi hakkı, stillerin radikal biçimde harmanlanması yani, bir yandan da siyasal-toplumsal ve bilimsel argümanlarla gerekçelendirilir. Roman yazımı, bilimsel uğraşla karşılaştırılır. Biyolojik, deneysel metotların göz önünde tutulduğuna hiç kuşku yok. Pozitivizmin ilk dönemidir, bilim hayranlığının etkisi güçlüdür, zihinsel faaliyet yürütenler, bilinçli bir şekilde zamana uygun yeni metotlar ve içerikler peşinde oldukları ölçüde, deneysel yöntemleri devralmaya çabalamışlardır. Goncourtlar bu süreçte başı çekerler, en ön saflarda olmak, âdeta uğraşları haline gelmiştir. Önsözün sonunda ise – ahlaka, hayırseverliğe, insancıllığa dönük – daha az modern bir yönelim gözlemlenir; bu arada kökenleri farklı bir sürü motif belirir. 'Hereux de Paris' ve 'gens du Monde'a gönderme, insanların içinde bulunduğu sefaleti hatırlatmaya yöneliktir ve Yüzyıl'ın ortasındaki duygu sosyalizminin ifadesidir. Hastalarla ilgilenen ve onları çocuklarına gösteren bir zamanların kraliçeleri, Hıristiyanlığın Ortaçağı'nı anımsatırlar. En sonda da Aydınlanma'nın dini hümanite yer alır. Bu retorik final fazlasıyla eklektik, biraz da keyfidir.

Önsözdeki farklı motifler ve aslen Goncourt Kardeşler'in meseleyi ortaya koyuş tarzı nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, haklı oldukları su götürmez. Süreç çoktan onların lehine sonuçlandı. Yüzyılın ilk büyük gerçekçilerinde, Stendhal'de, Balzac'ta, hatta Flaubert'de alt tabakalar, daha doğrusu asıl halk kesimi hemen hiç yoktur; olduğu yerlerde de kendi koşulları açısından, kendi yaşamlarıyla değil, tepeden bakılarak değerlendirilir. Flaubert'in (bu arada *Saf Bir Yürek*'in, *Germinie Lacerteux*'den on yıl sonra yayımlandığını belirtmeli; dolayısıyla bahsi geçen önsöz yazıldığında *Madame Bovary*'deki 'Comices agricoles' bölümünün ödül töreni sahnesi dışında ortada bir şey yoktur) yapıtlarındakiler bile çoğunlukla hizmetkârlardan, yan figürlerden ibarettir. Ama işte Stendhal ve Balzac'ın hayata geçirdiği gerçekçi üslup sentezinin yükselişi, siyasal ve toplumsal gelişmenin ardından gitmek zorundaydı; 'dördüncü sınıf'a gelince duramazdı. Gerçekçilik, çağdaş kültürün tüm gerçekliğini kapsama yükümlülüğündeydi. Burjuvazinin egemen olduğu bu gerçeklikte, oynadıkları rolün ve güçlerinin bilincine varan kitlelerin düzeni zorlayışı endişe verici boyutlar almaya başlamıştı. Ayaktakımı tüm unsurlarıyla, kaçınılmaz biçimde ciddi gerçekçiliğin teması haline gelecekti. Goncourtlar haklıydı, haklılıkları zamanla görüldü; gerçekçi sanatın izlediği yol ortaya koyuyor bunu.

'Dördüncü sınıf'ın gerek siyasi gerek edebi haklarının ilk savunucularının hemen hepsi burjuvazidendi, sınıfın kendi içinden değildi. Goncourt Kardeşler de öyleydi, tabii siyasi sosyalizmin uzağında olduklarını da belirtmek gerekiyor; sadece kökenleri değil, davranışları, yaşam tarzları, dünya görüşleri, kaygıları ve içgüdüleriyle de yarı aristokratik büyük burjuvaydılar. Yarı sıra doğuştan aşırı duyarlıydılar, yaşamlarını estetik ve sanatsal algıya adamışlardı; sanat çevrelerindeki bir dizi snob ve eklektik edebiyatçının tersine yetkin ve bağımsızdılar. Onları 'dördüncü sınıf'ın öncüleri rolünde görmek – bu sınıfa yalnızca edebi malzemenin kaynağı olarak baktıklarını varsaysak bile – şaşırtıcıdır. Ne buluyorlardı 'dördüncü sınıf'ın insanlarında, onların yaşamına, sorunlarına, iç dünyalarına dair ne biliyorlardı? Onları böyle bir şeyi denemeye iten salt toplumsal ve estetik adalet duygula-

rı mıydı gerçekten? Bu soruları yanıtlamak güç değil, Goncourt Kardeşler'in bibliyografyaları sunuyor yanıtı. Hemen hepsi kendi deneyim ve gözlemlerine dayanan bir dizi roman yazdılar; yapıtlarının özneleri alt sınıflardan insanlarla sınırlı değildir; büyük burjuvaziyi, büyük kentin yeraltı dünyasını, çeşitli sanat çevrelerini de konu etmişlerdir. Şu da var ki alışılmamış, sıradışı, çoğu kez patolojik temalardır işledikleri. Bunun dışında XVIII. Yüzyıl sanatını, çağdaş sanatçıları, Japon sanatını, seyahatlerini, kadınları anlattıkları eserler yazdılar; ayrıca günlükleri de yaşamlarının aynasıdır. Salt bibliyografyaları tema seçimindeki ölçütlerini ortaya koyuyor. Kardeşler, – seyrek görülen ya da alışılmamış nitelikteki – duyusal izlenim avcısı ve aktarıcısıydılar. Meslekleri itibarıyla da estetik olanı, özellikle de rutinden bıkmış güçbeğenirlerin zevkini tatmin eden marazi-estetik deneyimleri keşfeden ya da unutulmuş olanın izini süren bir konumdaydılar. Bu perspektiflerinden ötürü de alt tabakalar tema olarak cezbediyordu onları. Edmond de Goncourt'un günlüğe düştüğü 3 Aralık 1871 tarihli notunda bunu dile getirişi olağanüstüdür:

> Mais pourquoi... choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout... Pourquoi encore? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'exotique, que les voyageurs vont chercher. ...

Bu dürtüyle hareket ettikleri sürece halkı anlayabiliyorlardı, bunun dışında halkla pek bir bağları yoktu. Dolayısıyla alt tabakanın tüm önemli işlevsel yanları, çalışma yaşamı, modern toplumdaki konumu, bu tabakada yansımasını bulan siyasal, toplumsal ve ahlaki altüst oluşlar, Goncourt Kardeşler'de devre dışı kalıyordu. *Germinie Lacerteux* romanında temanın yine bir hizmetçi kız, bir anlamda burjuvazinin eklentisi etrafında dönmesi bile 'dördüncü sınıf'ın, ciddi sanat yorumunca göz önüne alınması ödevinin özünde anlaşılmadığını ve de hayata geçirile-

mediğini gösteriyor. Temanın onları cezbeden tarafı bambaşka bir şeydi: Çirkinliğin, iticiliğin, hastalıklı olanın duyusal açıdan çekiciliğiydi. Kuşkusuz bütünüyle orijinal oldukları söylenemez, ilk değillerdi, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* adlı yapıtı 1857'de yayımlanmıştı. Ama en azından bu temaları roman sanatına taşımada öncüydüler; geçkin bir hizmetçinin garip erotik serüveninde Goncourt Kardeşler'i cezbeden unsur tam da buydu. Şöyle ki hizmetçinin ölümünden sonra haberdar oldukları gerçek bir yaşamöyküsüydü söz konusu olan, romanı bu öyküden yola çıkarak inşa emişlerdir. Çirkin, itici ve patolojik olanın duyumsal açıdan resmedilmesi ihtiyacı ile alt tabakaları dikkate alma yönündeki tercihi hiç beklenmedik biçimde birleştirmişlerdir (bunu yapan sadece onlar değildir üstelik). Anılan ihtiyaç, nesnel anlamda 'gerekli', karakteristik ve temsilî olanın hayli ötesindedir. Midesini doldurmuş ama hâlâ kitlenin vasat zevkini yönlendiren idealize etme ve cilalamaya yönelik – ister klasik ister romantik kökenli olsun – seçkin stile; edebiyatı (aslen tüm sanatı) konforlu ve huzurlu bir dinlence olarak gören anlayışa karşı radikal ve amansız bir protestoyu barındırıyordu bu tercih. Bir anlamda şu 'prodesse' ve 'delectare' denen, edebiyatın güttüğü hedef olan şeyin yorumlanışında sıkı bir dönüşümü ifade ediyordu. Böylece önsözün ilk kısmına, yani okuru hedef alan polemiğe çıktı yolumuz.

Şaşırtıcı bir polemiktir bu. Belki de artık bize, 1945'in insanlarına göre bir şey değil. O günden bu yana benzer, hatta daha beter bir dolu şey duyduk yazarlardan. Fakat önceki dönemleri düşünürsek, eserin, hitap ettiği okur kitlesine böylesine bir aldırmazlıkla ağzına geleni söylemesi pek rastlanır bir şey değil. Okur kitlesi, üretici olan yazarın müşterisidir. Diğer bir açıdan bakıp bu ilişkiyi başka türlü formüle etmek de mümkün. Yazar, bir eğitmen, bir önder, örnek ve kâhince bir ses olarak görülebilir. Yanı sıra, hatta öncelikle, bu ilişkinin ekonomik anlamda tanımının da meşru bir tarafı var; Goncourt Kardeşler'in buna da itirazı yoktu, her ne kadar yazarlık faaliyetinden elde edecekleri gelire muhtaç değildilerse de – servet sahibiydiler çünkü – kitaplarının satışı ve başarısı yakından ilgilendiriyordu onları. Peki üreticinin müşterisine böyle giydirmesi olacak iş mi? Yazarların soylularca

desteklendiği ya da dışa kapalı aristokrat bir azınlığa bağımlı olduğu yüzyıllarda böylesi bir ton hayal bile edilemezdi. Geçtiğimiz yüzyılın Altmışlı yıllarındaysa bir yazar, anonim, net tanımlanamayacak bir okur kitlesine karşı böyle bir şeye cüret edebilirdi. Bu tür bir önsözün, kaçınılmaz olarak yaratacağı sansasyonu gözettiği aşikârdır. Çünkü eserini bekleyen en büyük tehlike aleyhtarlık, fesat eleştiriler, hatta resmi makamların baskı yöntemlerine başvurması dahi değildir. Bu saydıklarımız, baş ağrıtır, gecikmelere ve kişisel güçlüklere yol açar, ama aşılması zor şeyler değildir; eserin tanınmasına da katkıları olmuştur sıklıkla. Bir sanat eserinin başına gelebilecek en kötü şey ilgisizlikle karşılanmaktı.

Goncourtlar, okur kitlesinin zevkinin sahte ve yozlaşmış olduğu eleştirisini getirir, onların, çarpıtılmış amiyane zarafeti, müstehcenliği konu eden, tembel işi ve uyutucu – her şeyin tatlıya bağlandığı, okurun ciddi anlamda canını sıkmayacak – eğlencelik kitaplara yöneldiklerini söylerler. Okurları bizim 'kitsch' dediğimiz şeyi tercih etmekle suçlarlar kısacası. Onlarsa okura 'gerçek', konusunu sokaktan alan bir roman sunmaktadırlar; yapıtın ciddi ve arı içeriği aşkın patolojisini anlatmaktadır, okur kitlesinin hijyenik ortamını, ezberini bozacak bir içeriktir bu. Tüm pasaj kardeşlerin gerginliğini yansıtır. Ortalama okur kitlesinin zevkine ne kadar yabancılaştıklarının öteden beri farkında oldukları besbelli. Haklılıklarından hiç kuşku duymadıkları, ellerinden geldiğince kitlenin kendisini güvende hissettiği konforlu ortamı sarsmak istedikleri, bu arada biraz da güvenilirliklerinden ötürü, çabalarının bir sonuç getireceğine pek inanmadıkları açıktır.

Bu önsözdeki polemik bir semptom. Kitleyle hemen tüm önemli ozanlar, yazarlar ama aynı zamanda ressamlar, heykeltıraşlar, müzisyenler arasında XIX. Yüzyıl boyunca oluşan ilişkiyi yansıtması açısından karakteristiktir. En erken ve keskin biçimiyle ortaya çıktığı yer Fransa'dır, ama orayla sınırlı değildir. Az sayıda istisna dışında XIX. Yüzyıl'ın son çeyreğinin önemli sanatçılarının, kitlenin anlayışsızlığıyla, aleyhtarlığıyla ya da kayıtsızlığıyla karşılaştığını görüyoruz. Şiddetli ve uzun mücadeleler sonrasında, – bazıları ölümünden sonra, bazıları sağlıklarında sadece küçük bir topluluk nezdinde – tanınıp saygınlık elde etmişlerdir. Öte yandan

XIX. Yüzyıl boyunca, özellikle Ellilerden sonra, hatta XX. Yüzyıl başlarında, çabuk ve kolayca üne kavuşup, gerçek, kalıcı bir saygınlık elde edemeyen sanatçılardan da geçilmez – bu anlamda da istisnalar az sayıdadır. Bu deneyimden ötürü çoğu eleştirmen ve sanatçıda, böyle bir şeyin kaçınılmazlığı fikri yer etmiştir. Önemli, yeni bir yapıtın özellikle de orijinal ifade biçimini yadırgayan kitlenin, başlarda afallaması, rahatsızlık duyması, yeni biçimin diline alışmasının zaman alması olağandır onlara göre. Ama bu olgu o dönemlerde hiçbir zaman bu genellikte ve sertlikte tezahür etmemişti. Büyük sanatçıların görünürdeki saygınlıkları çoğu zaman şanssızlık ve kıskançlıklar nedeniyle azalmış; bu sanatçılar sıklıkla – bugünkü bakışımızla kendilerinin dengi olmadıkları kanısı uyandıran – karşıtlarıyla eşit mertebede görülmüşlerdir gerçi; ama şurası gerçek ki yayım tekniğinin uygun koşullarında vasat olan, kayda değer olana hemen hep yeğlenmiştir, öyle ki neredeyse tüm büyük sanatçılar vasat izleyici kitlesine mizaçlarına göre bir güceniklik ve aşağılama duygusuyla bakmış ya da onları hepten hiçe saymışlardır. Son yüzyılın alameti farikasıdır bu. Daha Romantik çağda ilk belirtileri görülmekteydi. Sonraki dönemlerde durum daha da berbat hale gelmiştir. XIX. Yüzyıl'ın sonuna doğru bazı büyük edebiyatçıların tarz ve davranışları, daha baştan tanınma ve saygınlık gibi bir dertleri olmadığının göstergesidir.

İlk akla gelen açıklama, yüzyıl başında başlayan, okur kitlesindeki aralıksız muazzam artış ve dolayısıyla beğenilerin yavanlaşması gerçeğidir. Kavrayış, duyguların zarafeti, yaşam ve ifade biçimleri güdükleşmiştir. Stendhal ta o zamandan yakınır bundan, daha önce sözünü etmiştik. Yayınevleri ile gazete sahiplerinin, devasa okuma ihtiyacını ticari amaçlarının hizmetine koşması, düzeysizliğin yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Yayıncıların çoğu (hepsi değil neyse ki) kolay kazanç yolunu seçmiş, başları ağrısın istememiş, okurun isteğine göre davranmış, hatta bazen onun isteyebileceğinden de berbat şeyler sürmüşlerdir piyasaya. Peki kimdi bu okurlar? Büyük çoğunluğunu, eğitimin yaygınlaşmasıyla okuma yazma öğrenmiş, sayıları epey artan, okumaya meraklı kentsoylular oluşturuyordu. "Bourgeois"lardı yani. Hani şu, aptallıkları, düşünme tembeli oluşları, fodullukları, ikiyüzlülük-

leri ve ödleklikleri, Romantik dönemden bu yana şairler, yazarlar, sanatçılar, eleştirmenlerce hep en sert biçimde teşhir edilmiş 'yurttaşlar'. Bu yargının altına imzamızı tereddütsüz atabilir miyiz? XIX. Yüzyıl'daki devasa performansı, ekonomik, bilimsel ve teknolojik uygarlığa dönük maceraya atılma cesaretini gösteren de burjuvazi değil miydi? O uygarlığın krizlerini, tehlikelerini, kokuşmuş odaklarını ilk teşhis eden devrimci akımların önderleri de bu çevreden çıkmadı mı? Geçtiğimiz yüzyılın ortalama burjuvası da çağın muazzam iş ve yaşam koşturmacasına katılmış; 'ancien régime'de edebi okur kitlesini oluşturan, gündelik yaşamlarında meşakkat ve zaman darlığı nedir bilmeyen, avare elitlere oranla çok daha hareketli ve zahmetli bir yaşam sürmüştür. Eskiye oranla fiziksel anlamda daha bir güvendeydi, mülkiyeti daha iyi korunmaktaydı, yükselme olanakları öncesiyle karşılaştırılamayacak kadar fazlaydı. Öte yandan mülkiyetin edinilmesi ve mülkün korunması, yükselme olanaklarının değerlendirilmesi, çabuk değişen koşullara ayak uydurma, tüm bunlar amansız bir rekabet ortamında kuvvetini ve sinirlerini eski devirlerde rastlanmayan oranda, süreklilikte yıpratmıştır. Balzac'ın, *Altın Gözlü Kız* adlı romanının girişinde, Paris'te yaşayan insanları anlattığı, gerçeğe dair gözlemlerle dolu hayli yaratıcı sayfalar ışığında burjuva monarşisinin ilk dönemlerdeki yaşamının ne denli zorlu olduğunu tahmin etmek mümkün. Bu insanların edebiyattan, aslen tüm sanat dallarından dinlenme, gevşeme, her halükârda zahmetsizce sağlanacak bir mest olma hali bekleyip talep etmelerine, tanınmış çoğu yazarın onlara reva gördüğü – Goncourtlar'ın güçlü ifadesiyle – 'triste et violente distraction'a direnmelerine şaşırmamak gerekir.

Bir şey daha eklemek gerekiyor. Dinin gücü Fransa'da başka yerlere oranla daha bir derinden sarsılmıştı; siyasi kurumlar, sürekli değişime uğramaları hasebiyle, manevi bir dayanak olmaktan çıkmışlardı. Aydınlanma'nın ve Devrim'in büyük düşünceleri şaşırtıcı bir hızla aşınmış, kavramların içi boşalmıştı. Yüz yüze kalınan şey şiddetli bir çıkar çatışmasıydı; "hür teşebbüs", toplumsal refahın ve ilerlemenin, kendi kurallarını koyan önkoşulu olarak görüldüğü için bu çatışma meşru sayılıyordu. Gelgelelim

kendi kurallarını koyma mekanizması, adalet gereksinimini karşılayacak şekilde işlemedi. Bireylerin ya da her türden zümrenin başarı ya da başarısızlığını belirleyen şey, sadece akıl ve gayret değil, aynı zamanda başlangıç koşulları, kişisel ilişkiler, şans ve çoğu hallerde de hoyrat bir vicdansızlıktır. Tarihte işler hiçbir zaman adilce yürümedi gerçi, ama artık adaletsizliği eskiden olduğu gibi alınyazısı olarak yorumlamanın ve sineye çekmenin zemini ciddi biçimde ortadan kalkmıştı. Şiddetli ahlaki huzursuzluk çok erken başgöstermişti; ne var ki ekonomik hamlelerin yarattığı coşku epey güçlüydü, salt ahlaki frenleme girişimleri bu gelişimi durduramazdı. Ekonomik büyüme arzusu ile ahlaki hoşnutsuzluk yan yanaydı. Burjuva toplumunun yapısını ve gelişmesini tehdit eden gerçek tehlikeler de ufukta belirmişti. Büyük güçlerin pazar mücadelesi, örgütlenen 'dördüncü sınıf'ın tehdit unsuru oluşturması derken, muazzam bir krizin ayak sesleri duyulur olmuştu. Patlak verişinin tanığıydık, sürüp gidişine de tanığız hâlâ. XIX. Yüzyıl'da, tehlikenin belirleyici önemdeki kaynaklarını doğru kestirecek bütünsellikte bir anlayış çok az insandan beklenebilirdi. Devlet adamlarındansa hiç beklenmezdi. Onlar, ekonomik durumu ve en temel insani halleri anlayamayacak kadar bazı düşünce, yöntem ve emellere saplanıp kalmışlardı genellikle.

Son dönemde net teşhis edilen ve sıklıkla betimlenen bu ahvali burada elverdiğince kısa dile getirdik. Amacımız, edebiyatın XIX. Yüzyıl burjuva – daha doğrusu ilk olarak Fransız – kültüründe eriştiği işlevi değerlendirebilmenin zeminini yaratmaktı. Edebiyat, bizim sonradan teşhis edebildiğimiz – belirleyici – sorunlarla ilgilenmiş ya da bu sorunları kavramış mıydı? Bu sorunlara dair bir yükümlülük hissediyor muydu? Bu sorulara, romantik kuşağın en önemli temsilcileri Victor Hugo ve Balzac açısından evet yanıtı verilmeli. Bu ikisi, gerçeklikten kaçış doğrultusundaki (bkz. s. 510) romantik eğilimin üstesinden gelmişlerdir. Onların güçlü mizacına uygun değildi bu eğilimler. Balzac'ın, çağını teşhis etmedeki sezgisi takdire şayandır. Lakin – eserleri Ellili yıllarda yayınlanmaya başlayan – bir sonraki kuşakta durum değişir. Hiçbir koşulda aktüel gelişmelere el atmayan, ahlaki, siyasi ya da insanların yaşamını şöyle ya da böyle fiili olarak etkileyen tüm

eğilimleri atlayan, tek misyonu üslubu gözetmek olan bir edebiyat tasavvuru ve ideali oluşur. Üslubun gereği, temaların – bunlar ister dışsal olgular ister yazarın duygularının ya da düş gücünün ürünleri olsun – duyusal enerji ile ortaya konabilmesidir; yeni, henüz aşınmamış, kaleme alanın ayırt edici özelliğini belli edecek biçimde hem de. Temalardaki her tür hiyerarşiyi reddeden bu anlayış temel alınarak sanatın, başka deyişle kusursuz ve orijinal ifadenin değeri mutlak kabul edilmiş, dünya görüşlerinin çatışmasına her türden katılım gözden düşmüştü. Göründüğü kadarıyla bu yaklaşım, yolu, ister istemez klişelere ve boş sözlere çıkaracaktı. Antik geleneğin kavramları olan, 'prodesse et delectare'yi işin içine katarsak, edebiyatın yararı toptan yadsınmıştı. Doğrudan pratik yarar ya da iç karartıcı didaktiklik akla geliyordu çünkü. Goncourt'un günlüğündeki 8 Şubat 1866 tarihli notta 'de demander à une œuvre d'art quelle serve à quelque chose' gülünçtür, şeklinde bir tümce var. Gelgelelim, iyi bir edebiyatçının iyi bir bowling oyuncusundan daha yararlı olmadığını söylediği rivayet edilen Malherbe'nin alçakgönüllülüğünden eser yoktu; aksine edebiyat ve sanat, resmen tartışılmaz bir değere, din gibi bir kült objesine dönüştü. Bununla da aynı zamanda – önceleri dışavurumun duyusal biçimde zevkine varılmasını anlatan – 'haz'za öyle yüksek bir mertebe tahsis edildi ki 'delectatio' ("eğlence, zevk") sözcüğü, kavramı karşılamaz oldu âdeta. Kavram, gözden düşmüş gibiydi, çünkü fazlasıyla yavan ve kolaylıkla elde edilebilen bir şeyi anlatıyordu.

Burada betimlediğimiz, bazı 'Geç Romantikler'de bile belirtileri görülen yaklaşım, 1820'lerde doğmuş kuşağı – Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, Goncourtlar – biçimlendirmiştir, ayrıca sonrasında, Yüzyıl'ın ikinci yarısında da etkilidir; üstelik doğal olarak başından itibaren – izlenimlerin estetik-hazcı şekilde derlenmesinden tutun da, kendini bu yaklaşıma ve onun sanatsal düzenlenmesine hasretmedeki yıkıcı, benliğe eziyete varan tüm aşamaları kateden – çok çeşitli dönüşümler geçirmiş olmasına rağmen. Bu tutumun kaynağı, özellikle de sıradışı yazarların çağın kültürüne ve toplumuna bir türlü ısınamamasında aranmalıdır. Dahası çaresizlikle harmanlanınca, dönemin sorun-

larına tamamen sırt çevirmeye varan bir tutumdur bu; oysa bu yazarlar da burjuva toplumunun ayrılmaz parçasıydılar sonuçta, kökenleri ve aldıkları eğitim açısından o topluma aittiler. Burjuva toplumunun kazanımı olan güvencenin ve özgürlüğün tadını çıkarıyorlardı. Belki de sadece küçük bir grup oluşturan okur ve hayranlarını da aynı toplumun içinde buluyorlardı doğal olarak. En tuhaf, en aykırı edebi yönelimlere dahi hamiler ve yayıncılar bahşeden sınırsız denebilecek girişimci ve yeniliklere açık ruh da söz konusu toplumun eseriydi. Çok sık vurgulanan "sanatçı" ile "burjuva" arasındaki karşıtlık, XIX. Yüzyıl'da edebiyat ve sanatın burjuvazinin dışında bir kaynaktan beslendiği düşüncesine sevk etmemeli asla. Başka bir zemini yoktu sanatın. 'Dördüncü sınıf'ın bu yüzyılda siyasal ve ekonomik bir kimlik kazanması çok yavaş oldu çünkü; henüz bu sınıfın estetik özerkliği gibi bir şeyden söz etmek mümkün değildi; estetik gereksinimleri küçük burjuvalara özgüydü. İçgüdüsel tiksinme ile zorunlu bulaşma arasındaki bu açmazın, aynı zamanda yaşam ve ifade biçimine ilişkin ayrıksılıkların geliştirilebileceği kaotik bir düşünce ve elverişli tema seçimi özgürlüğünün orta yerinde, piyasa işi, genelin beğenisine uygun sıra malı üretmeyecek kadar mağrur, sıradışı yetenekteki bu yazarlar, dik kafalılıklarıyla estetik ve üslup bağlamında bir yalnızlığa itilmiş, zamanın sorunlarına – eserleri vasıtasıyla – her türden fiili müdahaleden caymaya sürüklenmişlerdir.

Üslup sentezini tercih eden gerçekçilik de bu eğilimin dümen suyundadır. *Germinie Lacerteux* örneğindeki gibi toplumsal-güncel sorunların hedeflendiği iddiasında bariz biçimde görülür bu. İçerik dikkatle incelendiğindeyse meselenin toplumsal değil estetik bir itki olduğu, toplumsal yapıya ilişkin belirleyici önemde bir temadan çok ikincil ve garip, marjinal bir olgunun betimlendiği anlaşılır. Goncourtlar açısından konu, çirkin ve patolojik olanın estetik cazibesiydi. Bu söylediklerimiz *Germinie Lacerteux*'yü yazıp yayınlayan Goncourt Kardeşler'in kalkıştığı cesur deneyin değerinin yadsınması anlamına gelmiyor. Bu eserle esin kaynağı olup başkalarını da salt estetiğe takılıp kalmama yönünde yüreklendirmişlerdir. 'Dördüncü sınıf'ın ciddi gerçekçiliğe dahil edilişinin, yeni estetik gözlemler peşindeyken çirkinliğin ve hastalıklı

olanın çekiciliğini keşfedenlerce hatırı sayılır ölçüde teşvik edilmiş olması şaşırtıcıdır belki ama göz ardı edilemez. İşin bu yanı, Zola'nın ve Alman natüralistlerinin yüzyıl sonundaki yapıtlarında hâlâ belirgindir.

Edmond de Goncourt'la hemen hemen aynı yaştaki Flaubert de kendini estetik alana hapseden yazarlara dahildir. İçlerinde, dolaylı ya da dolaysız, bir stile hizmet etmediğinde, kendine ait yaşamdan çilekeşçe bir vazgeçişi uç noktaya vardıran sadece odur belki de. Bir önceki bölümde Flaubert'in mistik tefekkürü andıran sanat anlayışını betimlemeye, aynı zamanda onun özellikle de, derinliğiyle ve tavizsiz kararlılığıyla, meselelerin gerçekliğine nüfuz ettiğini, öylelikle dönemin sorunlarını – yazar olarak bunlara dair görüş açıklamamasına rağmen – görünür kıldığını ortaya koymaya çalışmıştık. Yazarlığının zirvesindeyken iyi kotarır bunu Flaubert, sonraki yılları için aynı şey söylenemez. Estetik alana hapsolmak, gerçekliği sırf edebi aktarımın teması olarak görmek, onda ve benzer yaklaşımdaki çağdaşlarında bir yerden sonra iyi sonuçlar vermemiştir. Stendhal'in, hatta Balzac'ınkiyle karşılaştırıldığında Flaubert'in ya da Goncourtlar'ın dünyası, aktarılan izlenimlerin bolluğuna rağmen küçük ve sınırlıdır. Flaubert'in yazışmaları, Goncourtlar'ın günlükleri türünden belgelerin kayda değer tarafı, sanatçı ahlakının lekesizliği ve tavizsizliği, işlenen gözlemlerin zenginliği, estetik kültürün vardığı inceliktir. Ne var ki bizler yazılanları, yirmi-otuz yıl önceki bakışımızdan farklı bir gözle gördüğümüz için, biraz daraltılıp sıkıştırılmış yanlar da buluruz bu kitaplarda. Akıl ve gerçeklik dolu yapıtlardır hepsi, ama mizah fukarasıdırlar, iç dinginlikleri yoktur. Salt edebi perspektif – sanat anlayışının en üst basamaklarında, gözlemlerdeki akıl almaz zenginliğin göbeğinde de olunsa – yargıyı daraltır, yaşamı züğürtleştirir, kimi zaman da olgulara bakışı deforme eder. Kalem oynatanlar, politikada, ekonomide olup bitenlere burun kıvırıp, yaşamı yalnızca edebi tema olmaya dönük yanıyla değerlendirirken; kibirli, küskün bir yaklaşımla fiili sorunlara sırt çevirip, her gün yeni baştan, çoğunlukla da ite kaka, çalışmaları için gereken estetik izolasyonu sağlama peşinde koşarken, bin türlü ufalanmış haliyle fiili dünya, her şeye rağmen kuşatır onları. Yayıncılar, eleş-

tırmenler baş ağrıtır; gönülleri kazanılmak istenen okurlar nefret objesi haline gelir. Bir yandan da ortak hissedip düşünmenin dayanağı noksandır. Kimi zaman para sorunları baş gösterir; gerginliğe bulanmış hassasiyet ve sağlık endişesi, neredeyse molasız sürüp gider. Sonuçta tuzu kuru bir yaşam sürdüklerinden, konforlu evlerde oturduklarından, dört dörtlük beslendiklerinden, damıtılmış dürtülerin tutsağı olduklarından; büyük sarsıntıların tehdidine maruz kalmadıklarından; tüm düşünsel kapasitelerine ve sanatsal tutarlılıklarına rağmen toplamda garip bir küçük dünya imajı yaratırlar yine de. Egsantrik, estetik konforunun üzerine titreyen, tedirgin, türlü güceniklikerden muzdarip, manik burjuvaların küçük dünyasıdır bu; bir farkla ki saplantıya burada "edebiyat" deniyor.

Emile Zola, Flaubert'in ve Goncourtlar'ın kuşağından yirmi yaş gençtir. Onlarla aynı çizgidedir, birçok ortak yönü vardır, bu yazarlardan etkilenir, omuzları üzerinde yükselir; görünen o ki o da nevrasteniden muzdariptir; ne var ki Zola yoksul bir anne babanın çocuğudur, köklü bir aileden gelmez, titiz bir duyarlıktan eser yoktur onda. Estetik gerçekçiler grubundan güçlü biçimde ayrılır haliyle. Bu söylediğimizi iyice açıklığa kavuşturmak için bir metin aktaralım yine. *Germinal*'den (1888) bir pasaj seçtik. Roman, Kuzey Fransa'da bir kömür havzasındaki yaşamı tema ediyor; pasajımız üçüncü kısmın ikinci bölümünün sonunu oluşturuyor. Temmuz ayında bir pazar akşamı, panayır zamanıdır; maden işçileri tüm öğleden sonrayı meyhane meyhane dolaşarak, içerek, bowling oynayarak, çeşitli gösterileri izleyerek geçirmişlerdir. Günün sonunda elli yaşına rağmen civelek şişman dul Désir'in içkili mekânında bir balo, 'bal du Bon-Joyeux', düzenlenmiştir. Yaşça daha olgun kadınların da sonradan küçük çocuklarıyla katıldığı balo saatlerce sürer.

> Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; et les mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus; tandis que les petits qui

marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups de reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soûle, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanlin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ça très farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. À ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminats d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Étienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

— "J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut expliqué

l'affaire de la caisse de prévoyance. Tape là-dedans, tu es un bon!

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Étienne. Il cria:

— Oui, soyons d'accord... Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le cœur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois.

Bu eser, Zola'nın, geçtiğimiz yüzyılın son otuz yılında, ilk yayımlandıklarında tiksintiye, şaşkınlığa, bir yandan da dikkate değer bir azınlıkta büyük hayranlığa yol açan kitapları arasında yer alıyor. Zola'nın yayımlanan romanlarının büyük kısmı, kısa zaman zarfında çok sayıda basılmış, bu türden bir sanatın meşruiyeti meselesinde taraf ve karşıt inisiyatifler oluşmuştur. Bu satırlar, alıntıladığımız metnin ilk paragrafı dışında Zola'nın yazdıklarını okumayacak, söylediklerimizden bihaber birinde, bir anlığına XVII. Yüzyıl'ın Flaman ve özellikle de Hollandalı ressamlarından bildiğimiz, kaba natüralizmin edebiyattaki bir örneğiyle karşılaştığı duygusu uyandırırdı. İlk bakışta Rubens, Jordaens, Brouwer ya da Ostade'de gördüğümüz türden, alt tabakaya mahsus bir dans ve içki âlemidir sanki anlatılan, tek farkla ki dans edip kafayı çekenler köylüler değil işçilerdir. Ayrıca kaba bazı ayrıntılar, özellikle dile getirildikleri ya da okundukları süre itibarıyla bir tablodaki unsurlardan daha münasebetsiz ve nahoş bir etki yaratmakla birlikte, aradaki farkların belirleyici olduğu söylenemez. Göründüğü kadarıyla Zola'nın, bir ayaktakımı âleminin "edebi tablosu"nun katıksız duyusal yanını epey önemsediği bu paragrafta, resim sanatından esinlenmişliğin izlerini dışa vurarak maharetini sergilediği eklenebilir – örneğin vücutların resmedilmesinde (...les mères...sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine...; sonrasında ... la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes); su gibi akan bira, ter kokusu, ağzı kulaklarına varan sırıtışlar da, görsel izlenimlere dönüşür; yanı sıra akustik ve diğer duyusal efektler yaratılır. Kısacası bir anlığına okkalı bir bayağı üslubun, karman çorman bir hödüklüğün tanığı olduğunuzu düşünürsünüz. Paragrafın finalindeki, üflemeli çalgıların çığrından çıkmasıyla delicesine dans edişlerin bir çiftin

düşüşünü bastırıp yutması; çadır tiyatrolarına yaraşır mizansenlere özgü grotesk bir dizginsizlik havası yaratarak hepsinin üstüne tuz biber eker.

Lakin bu kadarı Zola'nın çağdaşlarını yine de tahrik etmezdi. Onun edebi tarzını itici, iğrenç, müstehcen bulup öfkelenen karşıtları arasında kuşkusuz – en kaba ve açık saçık temsiller dahil – eski devirlerin grotesk ve komik gerçekçiliğini sükûnetle, hatta keyifli bir bakışla değerlendirenler vardı. Onları provoke eden daha ziyade Zola'nın, sanatını, "vulgar üslup" bir yana, komik tarz kategorisinde dahi görmemesiydi. Neredeyse her satırı, yazdıklarının azami ciddiyette ve ahlaki eksende yazıldığı iddiasını yansıtır. Zola'ya göre bu yapıtlar, öyle eğlencelik yahut sanatkârane oyunlar değildir, dönemin toplumunun – kendi gördüğü şekilde ve yapıtlarda benzer bakışa sahip olmaları salık verilen okurlar nazarında olduğu gibi – gerçek tablosudur.

Metnimizin ilk paragrafı okunduğunda bu söylediğimiz sezilmez henüz. En fazla, sunumun neredeyse protokol formundaki nesnelliği duraksatabilir; çağrışımlardaki tüm duyusallığa rağmen belli bir kuruluk, aşırı açıklık ve âdeta acımasızlık içeren bir nesnelliktir bu; sadece komikliği ya da groteskliği amaçlayan bir edebiyatçı bunları yazmaz. 'Jusqua'à dix heures, on resta' şeklindeki ilk tümce, grotesk hödüklüklerin orta yerinde tasavvur edilebilecek bir şey değil. Sefahat âleminin sonu neden peşinen bildirilir? Sırf komik ve grotesk bir sanatsal girişim açısından, soğuk duş etkisi yaratan bir açıklama bu. Neden o kadar erken saatte peki? Bu kadar erken sona eren âlem mi olur? Madenciler pazartesi sabahı erkenden kalkmak, bazıları sabah dörtte ayakta olmak zorundadır... Bir kez kuşkuyla yaklaşmayagörün, çok şey batar gözünüze. Ayaktakımı da düzenlese, her şey bol olmalıdır âlemde. Öyledir gerçi, ama fukara işi ve sadedir, biradan başka bir şey yoktur. Hâsılı pasaj bütünüyle, bu insanların zevklerinin ne denli perişan ve biçare olduğunu ortaya koyuyor.

Metnin asıl meramı, evlere dönüş için yola koyulmayı anlatan ikinci paragrafta ortaya konur. Maden işçisi Pierron'un kızı Lydie, körkütük sarhoş halde birahanenin önündeki sokakta uyurken bulunur. On iki yaşında bir kız çocuğudur Lydie, civar-

dan yaşıtı oğlan çocuklarıyla, Jeanlin ve Bébert'le gün boyu sağda solda dolaşıp durmuşlardır. Üçü de maden ocağında hamallık yapmaktadır. Çok erken yozlaşmış çocuklardır, özellikle de cingöz ve habis Jeanlin. O gün diğer ikisini ayartmış, panayırdaki tezgâhlardan birinden çaldıkları bir şişe jeneverin tamamını içmişlerdir; lakin Lydie için fazladır bu miktar. Babası sırtında eve taşır onu, iki oğlansa uzaktan takip ederler, trouvant cela très farce... Bu arada komşu Maheu ve Levaque aileleri sökün eder, çürüğe çıkmış maden işçileri, Bonnemort ve Mouque de onlara katılır; bu ikisi her zamanki gibi günü birlikte geçirmişlerdir. Henüz altmışına varmamışlardır ama kuşaklarının son temsilcileridirler; yıpranmış, güçten düşmüş, işletmenin atlarını idare etme dışında bir işe yaramayacak duruma gelmişlerdir. Birbirleriyle pek sohbet etmeseler de, yedikleri içtikleri ayrı gitmez. Ağır ağır sona yaklaşan bu panayır hengâmesinin içinden bir kez daha geçip, işçilerin evlerinin bulunduğu yerleşim merkezine doğru yürürler. Işıklı evlerin sırasını arkalarında bırakıp önlerinde uzanan açık alana vardıklarında, hasat zamanı gelmiş tarlalardan kahkahaların yanı sıra sıcak bir buğu yükselir. O gece birçok çocuk peydahlanır. Derken evlerine varırlar, yarı uykulu vaziyette, öğle yemeklerinden akşama sakladıkları artıkları yerler.

Bu arada daha genç yaştaki iki kişi, başka bir birahanede oturmaktadır. Araları bir kız yüzünden iyi değildir aslında, lakin o gün önemli bir şey konuşacaklardır. Etienne, greve gidildiğinde madencilerin ortada kalmaması için bir işçi kasası oluşturmayı planlamakta ve Chaval'i yanına çekmek istemektedir. Chaval hayır demez. Devrimci umutların ve alkolün yarattığı coşkuyla, aralarındaki husumeti unuturlar (kısa bir süre için elbette), burjuvaziye karşı nefretleri, onları ortak paydada buluşturur.

Gariban işi, yontulmamış hazlar; erken yaşlarda bozulan, hızlı yıpranan insan malzemesi; yozlaşmış cinsel yaşam; geçim koşullarıyla karşılaştırıldığında aşırı sayıda doğum – ne de olsa cinsel birleşme bedava tek eğlencedir; tüm bunların ardında da içlerinde en dinamik, en kafası çalışır olanlarda görülen, patlamaya hazır devrimci nefret. Metnin motifleri bunlardır işte.

Hepsi hiç çekincesiz duyusal ifadelere taşınır, pervasızca en net sözlerle ve en çirkin mizansenle aktarılır. Üslup sanatı burada, alışılagelmiş anlamda hoş efektler yaratma çabasından tamamen feragat etmiştir; nahoş, iç karartıcı, perişan gerçeğin hizmetindedir. Lakin bu gerçek aynı zamanda toplumsal reform bağlamında bir eylem çağrısı işlevi görür. Mesele Goncourtlar'daki gibi artık çirkinliğin duyusal cazibesi değil, hiç kuşkusuz dönemin toplumsal sorununun can alıcı noktasıdır, endüstriyel sermayeyle işçi sınıfı arasındaki savaşımdır. 'L'art pour l'art' düsturu miadını doldurmuştur. Zola'nın da çirkinliğin ve iticiliğin duyusal telkinini hissettiği ve kullandığı söylenebilir; kaba ve dizginsiz imgelemiyle, abartılara, akıl almaz basitleştirmelere kaçtığı, fazlasıyla materyalist bir psikolojiye meylettiği eleştirisi de getirilebilir. Ama bütün bunlar belirleyici değildir. Zola üslup sentezini hayata geçirmekte duraksamamış, kendinden önceki kuşağın salt estetik realizminin ötesine geçmiştir. Eserlerini çağın büyük sorunlarından yaratmış, yüzyılın çok az sayıdaki yazarından biridir. Bu açıdan karşılaştırılabileceği tek kişi Balzac'tır. Lakin Balzac birçok şeyin henüz gelişme aşamasında olduğu ya da Zola'nın teşhis ettiği şeylerin henüz fark edilmediği bir zaman diliminde yazmıştır eserlerini. Abartıdan söz edilecekse de meselenin can alıcılığı yönünde abartmıştır Zola. Çirkinliğe meraklıdır belki, ama bu merakını verimli kılmayı bilmiştir. *Germinal*, bugün, aradan yarım yüzyıl geçmişken dahi, üstelik son onyılların bize reva gördüğü, Zola'nın hayal dahi edemeyeceği yazgılara rağmen, dehşet verici bir kitap. Üstelik öneminden, hatta tabiri caizse güncelliğinden hiçbir şey yitirmiş değil. Klasik olarak anılmaya aday bazı pasajlar, seçkilere yaraşır nitelikte. 'Dördüncü sınıf'ın, bizim de hâlâ içinde bulunduğumuz devrin ilk evrelerindeki durumunu ve uyanışını kusursuz bir açıklık ve yalınlıkla resmeder. Aklıma hemen üçüncü kısmın üçüncü bölümünde yer alan, madenci Maheu'nün evindeki sohbet geliyor örneğin. Başta konu, banliyödeki evlerin küçüklüğü, bunun sağlık ve adabımuaşeret açısından dezavantajlarıdır, sonra sohbet şöyle devam eder:

"Dame!" répondait Maheu, "si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines."

Et la famille partait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l'air de la salle, déjà empuantie d'oignon frit. Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait la peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche, on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de se soûler ou de faire un enfant à sa femme ; encore la bière vous engraissait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.

Alors, la Maheude s'en mêlait.

"L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans... Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte."

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s'il était là, ouvrait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers.

"Faut cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est une bonne chope... Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus."

Du coup, Étienne s'animait. Comment! la réflexion serait défendue à l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure.

Burada aktarılan özel bir diyalog değil, her akşam Maheu'lerin evinde gerçekleşen, kiracıları Etienne Lantier'in ağırlığını koyduğu sayısız sohbetten biridir. 'Hikâye birleşik zaman' formunda kaleme alınmış olmasının nedeni de bu. Uyuşuk teslimiyetten, içinde bulunulan koşulların bilincine varmaya yavaşça geçiş, umut ve planların tomurcuklanması, kuşakların farklı tavır ve görüşleri, yanı sıra odadaki koku ve kasvetli sefalet, balık istifi insanlar, ağızlardan çıkan sözlerdeki yalın isabetlilik – hepsi birlikte sosyalizmin ilk evrelerindeki işçi sınıfının karakteristik suretini sunar. Bugün artık bu konunun tarihsel açıdan taşıdığı önemi yadsıyan çıkmaz herhalde. Peki böyle bir metne hangi üslup düzeyi atfedilebilir? Hiç kuşkusuz sıradışı bir tarihsel trajiklik, bayağı ile yücenin sentezidir söz konusu olan – içerikten ötürü yücelik önplandadır. Maheu'nün kurduğu türden tümceler (si l'on avait plus d'argent on aurait plus d'aise ya da Ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines), evleviyetle de karısının ifadeleri, güçlü üslup örneklerinden sayılır. Halkı sadece grotesk biçimde suratını ekşiten, en bayağı farslardan başka yerde işi olmayan bir topluluk olarak tasavvur eden Boileau'dan o günlere uzun bir yol katedilmiştir. Zola bu insanların nasıl düşünüp konuştuklarını biliyordu. Madencilik tekniklerinin tüm detaylarını da keza. Farklı işçi gruplarının ve idari mekanizmanın psikolojisine, merkezi yönetimin işleyişine, farklı kapitalist öbekler arasındaki mücadeleye, sermayenin çıkar çevrelerinin hükümet ve orduyla işbirliğine aşinadır. Yazdıkları endüstri işçilerini tema eden romanlarla sınırlı değildir bu arada. Balzac gibi o da – ama daha sistematik, daha bir titizlikle – Paris halkını, köylüleri, tiyatroyu, büyük mağazaları, borsayı ve pek çok başka şeyi, döneminin (İkinci İmparatorluk) yaşamını tüm yönleriyle ele almak istemiştir. Bir sürü alanın erbabıdır. Toplumsal yapının ve teknolojinin içyüzünü her yönüyle anlamaya çalışmıştır. 'Rougon-Macquart' serisi devasa bir düşünsel birikim ve emeğin ürünüdür. Bu türden gözlemlere bugün artık doymuş durumdayız; ne de olsa birçok ardılı var Zola'nın; Maheu'lerin evindeki sahnelerin benzerine, günümüzdeki herhangi bir röportajda rastlamak mümkün. Lakin Zola bu işin öncüsüdür; yapıtlarında benzer tür ve önemde tas-

virlerden geçilmez. Daha önce – *Meyhane*'nin ikinci bölümündeki gibi – bir toplu meskeni onun gözüyle gören çıkmış mıdır acaba? Hiç ihtimal vermiyorum. Ayrıca Zola, kendi perspektifinden bir tablo değil, Paris'e kısa süre önce taşınmış, binanın girişinde bekleyen genç bir çamaşırcı kadının gördüklerini aktarır. Bu sayfalar da klasik kategorisinde kanımca. Burada, Zola'nın antropolojik şemasındaki yanılgılar ile dehasının sınırları iyice su yüzüne çıkar. Lakin bu saptama onun sanatsal, ahlaki, her şeyden önce de tarihsel önemini sarsmaz. Yaşadığı çağa, o çağın sorunlarına mesafemiz arttıkça daha saygın bir kişilik haline geleceğini zannediyorum. Büyük Fransız gerçekçilerinin sonuncusu olması bu kanıyı güçlendiriyor. Yaşamının son on yılına denk gelen dönemde, "antinatüralist" tepki hayli güçlenmişti, dahası ondaki verimlilik, cesaret, dayanıklılık ve çağın yaşamına dair derin bilgiyle boy ölçüşebilecek kimse kalmamıştı.

XIX. Yüzyıl Fransız edebiyatı, çağın gerçekliğini kavrayıp yansıtmada, diğer Avrupa ülkelerinden fersah fersah ilerideydi. Almanya'ya, daha doğrusu, Almanca konuşulan coğrafyaya daha önce (s. 493 vd.) kısa da olsa değindik. Şöyle bir düşünürsek: Jeremias Gotthelf (d. 1797) Balzac'tan sadece iki yaş büyük, Adalbert Stifter (1805), altı yaş küçüktür; Flaubert (1821) ile Edmond de Goncourt'un (1822) Alman çağdaşları, örneğin Freytag (1816), Storm (1817), Fontane ve Keller'dir (ikisi de 1819); nispeten üne kavuşmuş, hemen hemen Zola'yla aynı yaştaki, yani aşağı yukarı 1840'da doğmuş edebiyatçılar Anzengruber ve Rosegger gibi adlardır. Sırf bu isimler dahi o sıralar Almanya'daki yaşamın anakronik, daha az "çağdaş", daha bir taşralı olduğunun göstergesidir. Alman dilinin konuşulduğu coğrafyada, bölge halkları kendi yerellikleri ekseninde bir yaşam sürüyorlardı, çağdaş yaşama, eli kulağında gelişmelere dair bilinç hiçbirinde somut bir içerik kazanmamıştı. Bu bilinç uyanışının temposu, 1871 sonrasında bile yavaştır; çağdaş gerçekliğin edebi tasvirine güçlü biçimde yansıması, her halükârda uzun zaman almıştır. Yaşam, uzun süre, bireysellik, kendine özgülük ve geleneksellik açısından bile, Fransa'ya oranla daha sabit kalmıştır. Fransa'daki gibi genel anlamda ulusal, maddi anlamda modern, tüm Avrupa'da şekillenmekte olan yazgıyı ma-

saya yatıracak bir gerçekçiliği mümkün kılacak temaları sunmaz. Hemen hepsi Fransa'daki sosyal yaşamdan beslenmiş, memleketlerindeki koşullara radikal muhalefetle öne çıkmış Alman edebiyatçıları içinde gerçekçiliği dişe dokunur bir yetenek çıkmamıştır. Çağdaş gerçekliği şekillendirme iddiasındaki önde gelen Alman yazarlarının ortak özelliği, çakılıp kaldıkları köşelerdeki tutuculuğun orta yerinde, dünyadan kopukluklarıydı. Şiirsellikleri, romantizmleri, Jean Paulculukları ya da köhnemişlikleri, sarsılmaz burjuva yanları yahut son iki unsur birlikte, Fransa'dakine benzer çok önceleri şekillenmiş radikal bir üslup sentezine uzunca zaman set çekti. Üslupları benzer radikallikte harmanlama gibi bir şey ancak XIX. Yüzyıl sonuna doğru, ciddi çatışmaların ardından kendini kabul ettirebildi. Buna karşın içlerinde kalburüstü olanlar, – Fransa'da hiç göremeyeceğiniz – yoğun bir 'hayatı kutsama' anlayışına ve insanoğlunun uğraşlarına dair katışıksız bir tasavvura sahipti. Stifter örneğin ya da Keller, okurlara, Balzac, Flaubert hatta Zola'ya oranla daha bir has, daha kesif bir haz bahşederler. Edmond de Goncourt'un, 1871 yılında kaleme aldığı günlüğünün dördüncü cildindeki bir yorumuna hak vermek güç doğrusu (şu da var ki Goncourt'un insafsızlığı, Prusya-Fransa savaşındaki gelişmelerin yarattığı travmanın kaynaklanan öfkeyle açıklanabilir): Almanların hümanizmden hiç nasibini almadığını, ne romandan ne tiyatrodan anladıklarını söyler! Öte yandan kuşkusuz tam da o dönemin en güçlü Almanca eserleri fazla tanınmıyordu, doğaları gereği Edmond de Goncourt gibi birine hitap etmeyebilirlerdi de.

Bazı veriler derli toplu bir bakış olanağı sunabilir. Kırklı yıllarla başlayalım: 1843'te dönemin önde gelen gerçekçi trajedisi, Hebbel'in *Maria Magdalena*'sı yayımlanır. Aşağı yukarı aynı zaman diliminde Stifter ortaya çıkar (*Studien* başlıklı yapıtının ilk cildi 1844'te, *Nachsommer* adlı yapıtı 1857'de yayımlanır). Yaşça biraz daha büyük Gotthelf'in tanınmış öyküleri de aynı onyıldandır. İzleyen onyıldaysa – olgunluk dönemine erişmesi hayli zaman alan – Storm (*Immense* 1852), Keller (*Yeşil Heinrich*'in ilk baskısı 1855, *Die Leute von Seldwyla*'nın ilk cildi 1856), Raabe (*Chronik der Sperlingsgasse* 1856), Freytag (*Soll und Haben*, *Der Hungerpastor* 1864) gibi yazarlar çıkar sahneye. İmparatorluğun kuruluş yıl-

larında çağdaş gerçekçilik alanında göze çarpan yeni bir şey yoktur. Ama hiç değilse modern töre romanları olarak nitelenebilecek bir tür gelişir; o dönemdeki en popüler temsilcisi – ki doksanlı yıllara dek revaçtadır – bugün artık tamamen unutulmuş olan Friedrich Spielhagen'dir. Dil, içerik ve gusto o onyıllarda erozyona uğrar. Yalnızca eski kuşaktan birkaç kişi, özellikle Keller, bir ahengi ve ağırlığı olan mensur yapıtlar vermişlerdir. 1880'den sonradır ki o sıralar altmışını geçmiş Fontane, çağın temalarını yansıtacak olgunluğa erişir. Fontane yazarlığıyla Gotthelf'ten, Stifter'den ya da Keller'den daha alt mertebedeymiş gibi gelir bana. Ama ustalıklı ve sıcakkanlı tarzıyla, dönemin toplumunun bir tablosu olan yazıları, elimizdekilerin en iyilerindendir. Dahası, Berlin'le ve Elbe'nin doğusuyla sınırlı olmalarına karşın, bu metinleri daha özgür, daha az içine kapanık, daha dünyaya açık bir gerçekçiliğe geçiş şeklinde nitelemek yanlış olmaz. Takriben 1890'larda dış etkiler dört bir yandan nüfuz eder ülkeye. Çağdaş gerçekçiliğin yansıtılması açısından bu, Almanya'da bir natüralist ekolün oluşumuna yol açar; akımın en kayda değer kişiliği oyun yazarı Hauptmann'dır. *Die Weber*, *Der Biberpelz*, *Fuhrmann Henschel* XIX. Yüzyıl'ın yapıtlarıdır. İlk büyük gerçekçi romansa – son derece özgün yapısına rağmen, üslup çizgisiyle XIX. Yüzyıl'ın Fransız gerçekçilerine tekabül eder – yeni yüzyıla aittir: Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'u 1901'de yayımlanır. Hauptmann'ın, hatta yazı serüveninin başında Thomas Mann'ın, yaşadıkları topraklarla – biri Aşağı Silezya'daki dağlık bölge'den, diğeri Lübeck'tendir – bağlarının, burada sözünü ettiğimiz Fransız yazarların çoğundan daha güçlü olduğunu vurgulamak gerekir bu arada.

Jeremias Gotthelf'ten Theodor Fontane'ye dek, 1840-1890 arasındaki yazarlardan hiçbiri, Fransız (daha doğrusu şekillenmekte olan Avrupa) gerçekçiliğini, tüm gelişimi ve birikimiyle, başka deyişle – son bölümlerdeki analizlerimizde de ortaya koyduğumuz gibi – çağdaş toplumsal gerçekliğin gündelik yaşam kesitlerini tarihsel akış zemininde ciddi bir anlayışla betimleyerek yansıtmaz. Birbirlerine hiç benzemeyen iki kişilik; nesnel, sağlam duruşlu, ruhban geleneğinin hakkını verecek şekilde hiçbir gerçeklikten ürkmeyen Gotthelf ile genç, feleğin çemberin-

den geçmiş – Marangoz Anton'la kızını tema ettiği kurşun gibi ağır trajediyi kaleme almış – karamsar Hebbel bu açıdan ortak paydaya sahiptir, betimledikleri olayların tarihsel arkaplanı devinimsizdir âdeta. Bernbiet'te köylülerin yaşadığı çiftlikler, yüzyıllardır süregelen, daha yüzyıllarca sürecekmiş izlenimi veren, tek hareketliliği mevsim geçişleri olan değişmez bir sükûnetin ortasında kalakalmışlardır sanırsınız. *Maria Magdalena*'daki, ürküntü veren köhnelikte, boğucu küçük burjuva tutuculuğu, tarihsel devinimden hiç nasibini almamış gibidir. Ayrıca Hebbel, Schiller'in *Müzisyen Miller*'de yaptığı gibi, karakterlerini halk ağzıyla konuşturmaz; kişileri yerelliğe bürümez, olayın geçtiği yer "orta büyüklükte bir kent"tir çünkü. Anlatı dili – Fr. Th. Vischer, bir yorumunda, hiçbir küçük burjuva ev kadını, hiçbir dülger böyle konuşmaz demiştir – halk ağzına özgü deyimlerin yanı sıra gereğinden fazla zorlama ve şiirsel pathos içerir; bunlar bazen öyle yapmacık buna rağmen öyle etkileyicidir ki küçük burjuvalığa uyarlanmış Seneca duygusu uyandırırlar. Ele aldığımız sorun açısından, tamamen farklı çizgideki Adalbert Stifter için de aynı şey geçerlidir; o da karakterlerinin dilini stilize eder; öyle yalın, katışıksız bir tarzda ve incelikte yapar ki bunu, kaba, hazmedilemeyecek amiyane tabirlere rastlanmaz resmen. Stifter'in dili sıradan ve gündelik yaşama ait unsurlara narince, masumca, bir parça mahcup kibarlıkla temas eder; keza onun da karakterlerini tarihsel anlamda hemen hemen hareketsiz bir dünyada var etmesi de sıkı sıkıya bununla ilintilidir. Güncel gelişmelerin hengâmesinden, modern dünyanın ahvalinden eserine nüfuz eden her şeyi – politika, ticaret, para, (tarım ya da zanaatkârlık dışındaki) mesleki uğraşlar – farklı sözlerle, sade, zarif ama bu arada son derece genel, üstü kapalı ve ihtiyatlı tümcelerle ifade eder; kendisine ve okurlarına, o çirkin ve kirli karmaşadan hiçbir şey bulaşmasın ister. Gottfried Keller daha bir politiktir, daha modern olduğu da söylenebilir; ne var ki dar bir çerçevede, İsviçre'yle sınırlı kalır. İçinde yaşadığı, bireylerin sınırlanmadan, özgürce, benliklerine yol tayin edebildikleri demokratik-liberal iyimserlik, bize eski devirlerden bir masalmış gibi geliyor. Dahası, orta seviye ciddiyetteki rotasını terk etmez. Doğrusu Keller'in

doğasının sunduğu cazibenin en güçlü tarafı o kendine has – en ters, en itici temaları dahi mülayimliğine ve ironisine meze edecek kapasitedeki – ferah neşesidir.

İmparatorluğun kurulmasıyla taçlanan kazanılmış savaşlar, manevi ve sanatsal açıdan yıkıcı sonuçlara yol açmıştı. Yerelliğin seçkin ve Dünya'nın karmaşasından uzaktaki arılığı, kamusal ve edebi yaşamda daha fazla tutunamadı. Edebiyatta kendini dayatan modernlikse Alman geleneğinin ayarında değildi, sahicilikten yoksundu, kendi yapmacıklığını ve çağın sorunlarını görmekten âcizdi. Kuşkusuz daha keskin bakışa sahip yazarlar vardı, o sıralar yaşını başını almış Vischer örneğin ya da Jacob Burckhardt – ki İsviçrelidir – her şeyden önce de Nietzsche. Bu arada Fransa'da çok daha önce görülen yazar-okur çatışması (bkz. s. 543 vd.) ilk başlarda Nietzsche'de de gözlenmiştir. Lakin Nietzsche çağın gerçekliğini gerçekçi tarzda yansıtan yazarlardan değildi. Roman ya da oyun yazarı gerçekçi edebiyatçılar içinde, 1870-1890 arasında, çağdaş yaşamın yapısına dair eserler kotarabilecek kapasitede, isim yapmış, ağırlığı olan tek kişi yok gibidir. Sadece, o sıralar ileri yaştaki Fontane'de – yine onun da 1890'dan sonra yazdığı, son ve belki de en güzel romanlarında – dönemin gerçekliğini tam anlamıyla yansıtma hamleleri görülür. Lakin güdük kalan bir eğilimdir bu, çünkü Fontane'nin seçtiği ifade tarzı latif, kısmen iyimser, kısmen yılgın, yarı ciddi bir muhabbetin ötesine geçemez. Bu yüzden ona yüklenmekse hem haksızlık hem ayıp etmek olur. Çünkü Fontane'nin, Balzac ya da Zola gibi içinde yaşadığı çağa dair esaslı eleştirel bir gerçekçi olma iddiası yoktu. Ününü aslen kuşağının somut gerçekçiliği anlamında bir şeyler söylenecek olduğunda yine de adı öne çıkan tek kişi olmasına borçludur.

Yüzyılın ikinci yarısı boyunca gerçekçilik, Batı ve Güney Avrupa'nın diğer ülkelerinde de – hatta hatırı sayılır gerçekçi roman yazarları yetiştirmiş İngiltere'de bile – Fransa'daki kadar bağımsız bir güce ve tutarlılığa erişememiştir; İngiltere'de Viktoryen dönemde kamusal yaşamdaki dingin gelişme – çoğu romanda olayların cereyan ettiği – güncel arkaplanın nispeten cüz'i hareketliliğine yansır. Geleneksel, dinsel ve ahlaki motifler denge

unsuru oluşturduklarından, gerçekçilik Fransa'daki kadar sert formlara bürünmez. Kuşkusuz, kimi zaman, özellikle de Yüzyıl'ın sonuna doğru Fransız etkisi öne çıkar.

O sıralarda, başka deyişle Seksenli yıllardan itibaren İskandinav ülkeleri, ama en başta Rusya, gerçekçi yapıtlarla Avrupa kamuoyunun ilgi odağı olur. İskandinavlar içinde en etkili kişilik dramaturg Henrik Ibsen'dir. Ibsen'in toplumcu tiyatro eserleri taraflıdır, burjuvazinin üst kesimlerinin manevi yaşamındaki katılığa, kısıtlamalara, yalan dolana başkaldırırlar. Her birinin konusu Norveç'te geçtiği ve aslen Norveç'teki koşullar işlendiği halde ele alınan sorunlar düpedüz Orta Avrupa burjuvazisini yakından ilgilendirir. Ibsen'in ustalıklı dram tekniği, eserin seyrini yönetmedeki isabetli yaklaşımı, geliştirdiği karakterlerin, özellikle de kadın figürlerin keskin anahatları seyirciyi kendinden geçirmiştir. Yarattığı etki – özellikle 1890'daki natüralist akımın onu Zola'yla birlikte usta sanatçı mertebesinde görüp yücelttiği, önde gelen tiyatroların eserlerini dört dörtlük temsillerle sahnelediği, genelde tiyatroda o sıralar vuku bulan dikkate değer değişimin onun adıyla anıldığı Almanya'da – çok büyüktür. Burjuvazinin 1914 sonrasında değişen toplumsal konumu, aslen Dünya çapındaki büyük krizin yol açtığı dönüşümler nedeniyle Ibsen'in işlediği sorunlar güncelliğini yitirdi. Bugünden bakınca sanatının ne kadar planlı, bir amaç doğrultusunda ne denli ustaca tasarlanmış olduğu daha net ayırt ediliyor. Yine de ciddi burjuva tiyatro sanatına tarz kazandırma gibi bir tarihsel başarı hiç tereddütsüz onun hanesine yazılmalıdır. XVIII. Yüzyıl'ın 'Comédie larmoyante'ından bu yana gündemde olan bu meselenin gerçek anlamda ilk üstesinden gelen odur. Burjuvazinin, o zamandan bu yana tanınmayacak hâle gelecek kadar değişmesi Ibsen'in marifetidir; ama belki de iltifatı hak eden bir marifettir.

Daha kalıcı ve önemli olansa Rusların etkisidir. Gogol'ün Avrupa'da pek adı geçmiyordu gerçi; Flaubert ve Edmond de Goncourt'un ahbabı olan Turgenyevse toplamda vermekten çok almıştır herhalde. Tolstoy ve Dostoyevski, seksenli yıllardan itibaren önplana çıkarlar. Goncourt'un günlüğünde 1887'den sonra adlarına ve onlarla ilgili tartışmalara rastlanır; buna rağmen idrak

edilmeleri, özellikle Dostoyevski'nin değerlendirilme süreci – Almancaya çevrilmesi XX. Yüzyıl'ı bulmuştur – uzun sürmüştür. Burası Rus yazarlar üzerine bir şeyler söylemenin, köklerinden, içinde bulundukları koşullardan, her birinin bizzat Rus edebiyatı için taşıdığı anlamdan söz etmenin yeri değil aslen. Belki Avrupa'nın gerçekliğe bakışı ve tasviri üzerindeki etkilerini tema edebiliriz.

Görünen o ki olağan yaşama dair şeyleri ciddi biçimde kavramak Rusların mizacında var. O yüzdendir ki sıradan olanın edebi kategorisini temelde ciddi biçimde işlemeye yanaşmayan klasisist estetiğin ayakları Rusya'da hiçbir zaman yere sağlam basmamıştır. Öte yandan parlak dönemi XIX. Yüzyıl'la hatta ikinci yarısıyla başlayan Rus gerçekçiliği incelendiğinde bu gerçekçiliğin kökeninin, – sınıfından ve konumundan bağımsız – her insanın mahlûksal onuru bulunduğu yolundaki İsevi ve geleneksel ataerkil tasavvura uzandığı gözlemi öne çıkar. Dolayısıyla Rus gerçekçiliğinin köken itibarıyla, modern Batı Avrupa'nınkinden çok, geleneksel İsevi gerçekçilikle akraba olduğu söylenebilir. Tümüyle modern kültüre, özellikle de modern gerçekçiliğe temel oluşturan, aydınlanmış, faal, ekonomik ve düşünsel anlamda egemen konuma yükselen burjuvazi, Rusya'da var olmamıştır âdeta. En azından romanlarda izine rastlanmıyor; Tolstoy ya da Dostoyevski'de de yoktur. Gerçekçi romanlarda yüksek aristokrasiye, farklı mertebede ve variyette soylu toprak sahiplerine, devlet memurlarının ve ruhban sınıfının hiyerarşisine; ayrıca küçük burjuvalara ve köylülere rastlanır; velhasıl olanca canlılığı ve renkliliğiyle halk varlık gösterir; aradakiler ama, servet sahibi büyük burjuvazi, tacirler, çoğunlukla loncalara dağılmıştır; her halükârda tam anlamıyla geleneksel ataerkil bir yaşam tarzları ve mantaliteleri vardır; Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki tacir Samsonov'u ya da *Budala*'daki Rogoşin ailesini ve evlerini hatırlayalım örneğin. Batı ve Orta Avrupa'nın aydınlanmış burjuvazisiyle uzaktan yakından ilgileri yoktur. Sayıları bir hayli kabarık olan reformcular, isyancılar, komplocular, farklı sınıflardandır; başkaldırıları tek tek vakalarda ne denli çeşitlilik gösterse de, her açıdan İsevi ve geleneksel ataerkil dünyayla iç içelik arzeder; bu dünyadan kopuşları, hayli sancılı bir zorbalık sayesinde olmuştur.

Batılı Rus edebiyatı okurlarının dikkatini çeken bir başka özgünlük, bu toprakları geniş ülkede toplumun ve yaşamın homojenliği, bir anlamda Rusluğu ifade eden her şeyin muhtemelen kendiliğinden ya da çok uzun zamandır yerleşmiş bütünlüğüdür; çoğunlukla öykünün hangi bölgede geçtiğini belirtmek gereksizdir sanki. Coğrafi panorama dahi herhangi bir Avrupa ülkesindekinden daha yeknesaktır. Bariz farklılıklar gösteren karakterleri edebi kaynaklarda açıkça ayırt edilen iki başkent Moskova ve Petersburg dışındaki kentler, beldeler, eyaletler nadiren adlarıyla anılır. Gogol'ün *Ölü Canlar*'ında ya da ünlü komedisi *Müfettiş*'te dahi olayın geçtiği yerler "bir eyaletin başkenti" ya da "taşrada bir kent"tir. Dostoyevski'nin *Ecinniler*'i ya da *Karamazov Kardeşler*'i için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Büyük toprak sahipleri, devlet memurları, tacirler, din adamları, küçük burjuvalar, köylüler âdeta her yerde, aynı tarzda "Rus olma" özellikleri sergilerler. Nadiren şivelerdeki özgünlüğe dikkat çekildiğinde ise bölgesel lehçeler değil, bireysel, sosyal (örneğin alt tabakalarda yaygın olan 'o' harfinin telaffuzu gibi) yahut salt ülkede yaşayan azınlıkların (Yahudilerin, Lehlerin, Almanların, Malorusların) karakterize edildiği konuşma biçimleri söz konusu edilir. Ülkedeki gerçek ve doğuştan ortodoks Rusların tamamı sınıf farklarına rağmen kadim tek bir pederşahi aile oluşturmuş gibidirler âdeta. Bu türden bir şey XIX. Yüzyıl'da kuşkusuz başka yerlerde de, örneğin Almanya'nın bazı bölgelerinde de görülüyordu, ne var ki hiçbir yerde böylesine güçlü değildi, her şeyden önce de hiçbir yerde böylesine muazzam bir yerleşim alanını kapsamıyordu. Bu kocaman ülkenin her köşesinde değişmez bir Rus memleket havası esiyordu âdeta.

Çağdaş Avrupa toplumundan, her şeyden önce, aydınlanmış, varlığının farkında ve programlı hareket eden bir burjuvaziden henüz yoksun oluşuyla ayrılan bu büyük, homojen halklar klanı, XIX. Yüzyıl boyunca muazzam bir iç devinim yaşamıştır. Edebiyat, bunun tartışmasız kanıtıdır. Avrupa'nın diğer ülkelerinin edebiyatında, özellikle Fransa'da kayda değer hareketlilik vardır ama içerik farklıdır. Rus gerçekçiliğinde ifadesini bulan bu iç devinimin karakteristik özelliği betimlenen insanların tutku dolu, yaşadıklarının koşulsuz ve sınırsız oluşudur. Batılı okurun ilk bakışta

dikkatini çeken en güçlü yan budur; bu izlenimi en fazla uyandıran Dostoyevski'dir ama Tolstoy ve diğerleri de yabana atılamaz elbette. Ruslar, Batı uygarlığında XIX. Yüzyıl'da artık nadiren rastlanan görüp geçirmişliğin dolaysızlığını korumuşlar belli ki. Yaşama özgü, ahlaki ya da düşünsel, güçlü bir sarsıntı, onları sezgilerinin derinliklerinde taciz eder; dengeli, sakin, bazen neredeyse vegetatif yaşamlarından bir anda – hem fiili hem ruhsal anlamda – müthiş bir ifrata sürüklenirler. Karakterlerindeki, edimlerindeki, düşünme ve hissedişlerindeki gelgitler Avrupa'nın diğer yerlerinde olduğundan daha yoğundur. Bu da yine kitabın ilk bölümlerinde açıklamaya çalışığımız İsevi gerçekçiliği anımsatır. Nefretle sevgi, gösterişsiz özveriyle okkalı gaddarlık, tutkulu hakikat sevdasıyla pespaye haz düşkünlüğü, sofuca budalalıkla acımasız siniklik arasındaki gelgitler – başta Dostoyevski'de – muazzamdır. Değişim çoğunlukla aynı insanda, neredeyse geçişsiz, şiddetli ve öngörülemeyen dalgalanmalar şeklinde tezahür eder; bu süreçte insanlar her seferinde tamamen tüketirler kendilerini, sözlerinde ve eylemlerinde – Batılı ülkelerde de bilinen ama bilimsel mesafelilik, biçim algısı ve görgü nedeniyle ifade edilemeyen – kaotik içgüdüsel derinlikler açığa vurulur. Büyük Rus yazarları, her şeyden önce de Dostoyevski, Orta ve Batı Avrupa'da tanındığında, okurun yüz yüze geldiği ruhsal kapasitenin devasa boyutu ve dolaysız dışavurumun yarattığı etki, âdeta gerçekçilikle trajikliğin sentezinin üst noktaya taşınmasının ifadesiydi.

Son bir şey eklemek gerekiyor. XIX. Yüzyıl Rus edebiyatı yapıtlarındaki karakterlerde muazzam ruhsal altüst oluşlara yol açan şey nedir sorusunun yanıtı şudur: En başta Avrupa'daki modern – özellikle Alman ve Fransız – yaşam ve düşünme biçimlerinin ülkeye nüfuz etmesi. Bu biçimler olanca şiddetleriyle, çoğu açıdan çürümüş olmakla birlikte, başına buyruk, kendine has ve her şeyden önce hazırlıksız haldeki Rus toplumuna tosladılar. Ahlaki ve pragmatik nedenlerden ötürü modern Avrupa kültürüne kafa yormak kaçınılmazdı; öte yandan Avrupa'yı eriştiği konuma hazırlayan çağlar, Rusya'da neredeyse hiç yaşanmamıştı. Temas süreci dramatik ve karmaşık bir hal aldı. Bunun Tolstoy ya da Dostoyevski'deki yansımasına bakıldığında, Avrupa kültürünün

benimsenmesi ya da reddindeki dizginsizlik, çalkantı ve tavizsizlik anlaşılır hale gelir. Gündeme alınan düşünce ve sistemlerin seçimi dahi bir parça tesadüfi ve keyfidir. Öyle ki âdeta süreç sıkılıp sadece sonuç çıkarılmış, bu sonuç örneğin başka sistem ve düşüncelerle karşılaştırılarak gözden geçirilmemiş; zengin, çok yönlü bir düşünsel yapı kapsamında şöyle ya da böyle bir katkı olarak değil, doğru ya da yanlış, parlak fikir ya da hokkabazlık olup olmadığına bakılmasızın çabucak mutlak hakikat kabul edilmiştir. Devasa kuramsal karşı sistemler, doğaçlama inşa edilmiştir. Karmaşık, tarihle yüklü oluşları nedeniyle bir sentezle ifade edilmeleri zor olgular – "Batı uygarlığı", liberalizm, sosyalizm, Katolik Kilisesi – birkaç tümceyle, genellikle de yanılgı dolu belli bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca tartışma hemen hep doğrudan "nihai" anlamda ahlaki, dini ya da toplumsal sorunlar etrafında cereyan eder. İvan Karamazov'un kurduğu ve büyük romanın ana temasını oluşturan tümce – Tanrı ve ölümsüzlük olmadan ahlak olmaz, dahası suç, her inançsızın mantıklı ve kaçınılmaz çıkış yolu olarak değerlendirilmelidir – karakteristiktir. Bu tümcede, "ya hep ya hiç" diyen radikal tutku, acemice ama aynı zamanda şaşırtıcı bir ihtişamla karışmıştır 'düşünme'ye. Şu da var ki XIX. Yüzyıl'da Rusların Avrupa kültürüyle etkileşimi, yalnızca Rusya açısından önemli sonuçlar doğurmakla kalmadı. Sıklıkla şaşkınlık, toyluk sergilemesine, yetersiz bilgi, hatalı perspektif, önyargı ve tutku gibi handikaplarına rağmen bu etkileşimin, Avrupa'nın kırılgan ve bunalıma işaret eden yanına dair sezgisi çok sağlamdı. Bu açıdan da Tolstoy'un, daha çok da Dostoyevski'nin Avrupa'daki etkisi muazzamdı. Birinci Dünya Savaşı öncesindeki onyılda gerçekçi edebiyat dahil, birçok noktada ahlaki kriz derinleşmiş, yaklaşan felakete dair önsezi benzeri şeyler kendini belli etmişse bunu büyük ölçüde Rus gerçekçilerine borçluyuz.

XX

KAHVERENGİ ÇORAP

"And even if it isn't fine tomorrow," said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, "it will be another day. And now," she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, "and now stand up, and let me measure your leg," for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for it was an admirable idea, that had flashed upon her this very second—William and Lily should marry—she took the heather-mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

"My dear, stand still," she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up—what demon possessed him, her youngest, her cherished?—and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind, the rent was precisely twopence half-penny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his libraries and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done—they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never

had time to read them. Alas! even the books that had been given her and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed"... "The happier Helen of our days"... disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said)—neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them—that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects—shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashemere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut—simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maids' bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful." She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the

blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection—how she had stood there, how the girl had said, "At home the mountains are so beautiful," and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short," she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks, people said? What was there behind it—her beauty and splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married—some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then—she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained—falsely perhaps.

("Nature has but little clay," said Mr. Bankes once, much moved by her voice on the telephone, though she was only telling him a fact about a train, "like that of which she moulded you." He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10:30 at Euston.

"But she's no more aware of her beauty than a child," said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deer-stalker's hat on her head; she ran across the lawn in galoshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy—she did not like admiration—or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let us find another picture to cut out," she said.

Bu anlatı, Virginia Woolf'un, ilk basımı 1927'de yapılan *Deniz Feneri* adlı romanının ilk kısmının beşinci bölümü. Karakterlerin içinde bulunduğu durum, metne bakınca neredeyse tamamen anlaşılıyor. Romanın başka hiçbir yerinde, sistematik bağlama oturmuş, takdim ve açıklama tarzında bu türden bir pasaj yok. Yine de bölümün girişindeki durumu kısaca özetleyip, aşağıdaki analizi anlamada okura kolaylık sağlamak, yanı sıra burada sadece kısaca ima edilen önceki bölümlerin önemli bazı motiflerine biraz daha açıklık getirmek istiyorum.

Mrs. Ramsay, Londralı saygın bir felsefe profesörünün dikkat çekici güzelliğe sahip, ama artık genç sayılamayacak karısıdır. Altı yaşındaki en küçük oğlu James'le birlikte o an bulunduğu yer,

ferah bir yazlıkta bir pencere önüdür; profesör, Hebridler'deki yazlık evi çok önceden birkaç yıllığına kiralamıştır. Ramsay çifti, sekiz çocukları ve hizmetkârlar dışında, evde oturan ya da bazen girip çıkan arkadaş çevresinden konuklar bir aradadır; bunlardan biri, yaşını başını almış tanınmış botanikçi dul William Bankes, bir diğeri ressam Lily Briscoe'dir. Bu ikisi o esnada pencerenin önünden geçmektedir. James yerde oturmuş, resimli bir katalogdan bazı kareler kesmektedir. Annesi biraz önce ona, ertesi gün hava güzel olduğu takdirde yelkenle deniz fenerine gideceklerini söylemiştir. James, bu gezintiyi uzun zamandır dört gözle beklemektedir. Deniz fenerindeki görevliler için çeşitli armağanlar düşünülmüştür, fener bekçisinin oğluna da çorap götürülecektir. Gezinti haberiyle içini bir anda kaplayan büyük sevinç, babasının sert biçimde araya girip ertesi gün havanın kötü olacağını söylemesiyle aynı büyüklükte bir şokun etkisiyle kursağında kalır. Konuklardan biri ise meteorolojik gözlemlerini aktararak oh olsun der gibi bir tavırla söyleneni desteklemiştir. Diğerleri gittikten sonra Mrs. Ramsay, James'i avutmaya çalışır. Alıntımız bu sözlerle başlıyor.

Pasajın bütünlüğü Mrs. Ramsay'le James arasındaki harici bir eylemle, çorabın uzunluğunu ölçme işiyle sağlanır. Avutucu sözlerin (yarın hava güzel olmayacaksa biz de başka gün gideriz o zaman) ardından Mrs. Ramsay, James'i ayağa kaldırır, deniz feneri bekçisinin oğluna armağan edilecek çorabı onun baldırında ölçer. Birkaç satır aşağıda James'e kıpırdamamasını söylerken düşüncelidir biraz – çünkü oğlan kıpır kıpırdır, kıskançlık onu biraz hırçınlaştırmıştır, uğradığı düş kırıklığının etkisi sürmektedir belli ki. İleriki satırlarda rahat durması yönündeki uyarı daha sert bir tonda tekrarlanır, James söyleneni yapar, annesinin kontrol ettiği çorabın boyunun henüz epey kısa olduğu ortaya çıkar bu arada. Uzun bir aradan sonra epizot, alna kondurulan öpücükle (böylelikle Mrs. Ramsay ikinci buyruğunun tonundaki sertliği telafi etmiş olur) ve katalogdan birlikte başka bir kare daha bulup kesme önerisiyle sona erer. Alıntıladığımız pasaj burada bitiyor.

Bu tamamen önemsiz olaya aralıksız olarak, akışı bozmayan, anlatılmaları olayın kendisinden daha fazla zaman alacak başka

ögeler eklenir. Çoğu iç devinimlerdir, başka deyişle karakterlerin bilincinde cereyan ederler; üstelik sadece dış süreçte yer alan şahısların değil, konuyla ilgisi olmayan, o anda orada bulunmayanların, 'people'ın, Mr. Bankes'ın bilinçleri de girer devreye. Bu bağlamda üçüncü şahısların bilincindeki hareketlerin iskeleti görevi gören, başka yer ve zamanlara ait, aslen ikincil nitelikte – telefon konuşması, inşaat çalışmaları gibi – dış süreçler, temanın akışına işlenir. Ayrıntılarıyla ele alalım.

Mrs. Ramsay'in daha ilk söz alışında, lafı iki kez yarım kalır. Önce gözüne çarpan görüntüyle – William Bankes ile Lily Briscoe pencerenin önünden geçmektedirler – ardından dış süreç hakkında birkaç şey söylemişken, geçen iki kişinin, iç dünyasında yarattığı izlenim – Lily'nin, her erkeğin fark etmediği çekik gözlerinin cazibesi – nedeniyle. Tümcesini tamamlarken bir an için kafası çorabın ölçüsünü alma işine takılır: Deniz fenerine her halükârda gideriz, çorabın uzunluğu yeterli mi, bakmam lazım. Burada birden, Lily'nin çekik gözlerini gördüğünde hazırlanmış düşünce gelir aklına (William'la Lily mutlaka evlenmeli); iyi olurdu doğrusu, çöpçatanlığa da bayılır. Gülümseyerek çorabı ölçmeye koyulur. Ne var ki annesine inatçı ve kıskanç bir sevgi duyan oğlan rahat durmaz. Çorabın istediği uzunlukta olup olmadığını nasıl anlayacaktır? Bu James'e, tekne kazıntısına, annesinin kuzusuna da ne oldu böyle? Kafasını kaldırır, odaya göz gezdirir, uzun bir parantez açılır. En büyük oğlu Andrew'un, en son, iç organlarını odaya saçıyorlar dediği eprimiş koltuklarda gezinen düşünceleri, etrafındaki nesneleri ve insanları yoklamaya uzanır. Mobilyalar eski püskü, ama burası için yeter de artar bile. Yazları burada ikamet etmek avantajlı; çocuklara da kocasına da ne kadar iyi geliyor; ne kadar da ucuz. Kullanılmış bir iki mobilya yetiyor da artıyor, tablolar ve kitaplar bir de. Kitaplar: Uzun zamandır kitap okuyacak zamanı olmuyor, hatta kendisine ithaf edilenleri dahi okumaya fırsat bulamıyor (birden deniz feneri düşüyor aklına, oraya da burada ortalığa yayılmış duran böyle bilimsel kitaplardan yollanmaz ki şimdi). Derken yeniden evi düşünüyor. Burada kalanlar biraz daha dikkatli olsalar. Ama ne yaparsın, Andrew incelemek için yengeç toplayıp getiriyor, diğer çocuklar yosun, midye, taş topluyorlar, izin

vermese olmaz; çocukların hepsi yetenekli, her biri kendince bir şeyle uğraşıyor, ama işte ev biraz da bu yüzden dökülüyor (burada parantez anlık bir kesintiye uğrar, çorabı James'in baldırına tutar); çoğu şey çürüyor. Kapılar hep açık durmasa bari, her şey eskiyip değer kaybediyor, tablonun çerçevesinin üzerinde duran kaşmir şal bile. Yine bütün kapılar açık bırakılmış. Bir an kulak kabartıyor. Evet, hepsi açık. Merdivenin sahanlığındaki pencere de açık. Kendi açmıştı. Pencereler açık, kapılar kapalı olmalı. Neden akıllarında tutmuyorlar bunu? Geceleri kızların odasına girdiğinde bakıyorsun bütün pencereler kapalı. Bir tek İsviçreli hizmetçi kızın penceresi hep açık. Temiz havasız yapamıyor çünkü. Dün pencereden bakarken gözleri doldu, bizim oranın dağları o kadar güzel ki dedi. Mrs. Ramsay'in, kızın memleketteki babasının ölüm döşeğinde olduğundan haberi var. Mrs. Ramsay yatakların nasıl yapılacağını, pencerelerin nasıl açılacağını gösteriyordu ona, hararetle konuşup duruyor, bazen azarlıyordu kızı. Sonra birden susmuştu (Gün ışığındaki uçuşundan dönen bir kuşun kapanan kanatlarıyla karşılaştırma). Susmuştu, çünkü söylenecek hiçbir şey yoktu. Gırtlak kanseriydi babası. Kız bunu söylediğinde – bizim oranın dağları o kadar güzel ki; hiç umut yok artık – nasıl kalakaldığını hatırladıkça aniden kasılıyor, bir öfke kaplıyor içini (yaşamın, devamını var gücüyle desteklemeye, savunmaya, güvence altına almaya çalıştığı yaşamın acımasız anlamsızlığı karşısındaki öfke); taşıp, dış sürece yansıyor; parantez birden kapanıyor (sadece birkaç saniye sürmüş olsa gerek, Mr. Bankes'le Lily Briscoe'nun evlenmesi düşüncesi daha demin gülümsetmişti onu) derken James'e çıkışıyor: Rahat dur. Aptallığın âlemi yok.

Bu ilk büyük parantez. İkincisi, biraz sonra, çorapların ölçülüp henüz çok kısa olduklarının görülmesinden sonra, 'never did anybody look so sad' motifiyle çerçevelenmiş paragrafla başlar.

Bu paragrafta konuşan, Mrs. Ramsay'a bakıp hiç bu kadar hüzünlü birini görmediğini düşünen, kuşkulu ve üstü kapalı tahminlerde bulunan – belki de – karanlıkta göz pınarlarına yürüyüp dökülen gözyaşı damlasından, çalkalanarak bu damlayı soğuran ve sonra durulan sudan söz eden de kim? Odada, pencere kenarında yalnızca Mrs. Ramsay ve James vardır, onlar olamaz. Keza

bir sonraki paragrafta konuşmaya başlayan 'şahıs', 'people' da. O halde yazarın kendisi muhtemelen. Ne var ki karakterlerini – burada Mrs. Ramsay'i – yakından tanıyan ve bildikleriyle onların mizacını, o sıradaki ruh hallerini nesnellikle ve kesinlikle tasvir edebilecek biri gibi dile getirmiyor düşündüklerini. Bu paragraf Virginia Woolf'a ait; lakin üçüncü bir kişinin konuşması ya da düşünceleri formunda dilbilgisel ya da tipografik imlerle donatıp sunmuş değil kafasındakileri. Paragrafın, yazarın doğrudan dile getirdiği kendi görüşlerini de içerdiğinden yola çıkılmalı. Lakin Woolf yazarlığını ve dolayısıyla karakterlerinin hallerini bilmesi gereğini pek dert etmiyor gibi görünüyor. Konuşan kişi de, her kimse artık, Mrs. Ramsay hakkında bildikleri bir izlenimden ibaretmiş gibi bir tutum sergiliyor; yüzüne bakıp öznel ve emin olmadığı bir değerlendirmeyi yansıtıyor sanki. 'Never did anybody look so sad' objektif bir saptama değil. Bu, Mrs. Ramsay'in yüzünü görüp sarsılan, gerçeküstü olana temas eden birinin değerlendirmesi daha ziyade. İzleyen satırlarda insanlar değil de "yerle gök arasındaki ruhlar" konuşur sanki; adı sanı bilinmeyen, insanın özünün derinliklerine nüfuz etmeyi bilen, o derinliklerden az çok haberdar ama oralarda olup bitene dair berrak bir bakışa kavuşamamış, öylelikle de net bilgiler veremeyen ruhlar. Sonraki pasajlardan birinde (II, 2) derin uykudaki evde geceleri usulca dolaşan şu 'questioning and wondering' 'certain airs, detached from the body of the wind'e benzetilebilir. Her neyse, burada da yine yazarın yarattığı karakterlerden biri hakkındaki objektif beyanı değil söz konusu olan. İşin doğrusunu bilen yok; her şey varsayımlardan, birinin – gizemini çözmeyi beceremeksizin – diğerine fırlattığı bakışlardan ibaret.

Bir sonraki paragrafta da durum farklı değil. Mrs. Ramsay'in yüz ifadesinin anlamına dair tahmin yürütülüyor ve tartışılıyor. İfade biçimi daha alt perdendedir, poetik-gerçeküstü olandan doğal-dünyevi olana doğru alçalır biraz; derken bir de dış ses girer devreye: people said. Onun göz alıcı güzelliğinin arkasında geçmişindeki bir talihsiz olayı anımsamasının yatıp yatmadığını sorar insanlar. Söylentiler dolaşmıştır. Yoksa doğru değil mi hiçbiri acaba? Kendisinden bir şey öğrenmek olanaksız. Sohbetlerde böy-

le şeylerden söz açıldığında suskunlaşıyor. Hiç böyle şeyler yaşamamış da olsa, olup biten her şeyden haberi var, tecrübe etmesi gerekmiyor. Yalın ve sağduyulu mizacıyla meselelerdeki hakikati ıskalamıyor; bu da – yerindeliği tartışmalı – bir haz, bir rahatlama, bir deva etkisi gösteriyor.

Burada konuşan hâlâ mı people? İnsanın pek inanası gelmiyor, son sözler fazlasıyla kişisel ve rasgele insanların lakırdısı olamayacak kadar düşünülüp taşınılmış sanki. Ayrıca hemen ardından hiç beklenmedik biçimde yeni bir dış ses, yeni bir sahne ve başka bir zaman dilimi devreye girer. Mr. Bankes'i telefonun başında, bir tren yolculuğuna ilişkin aktarma konusunda bilgi vermek için kendisini arayan Mrs. Ramsay'le konuşurken buluruz. Birlikte planladıkları bir seyahate ilişkindir belli ki. Gözyaşını anlatan paragraf bizi, Mrs. Ramsay'le James'in pencere kenarında oturdukları odadan uzaklaştırıp teşhis edilmesi zor, gerçeküstü bir mekâna götürmüştü. İnsanların dedikodusundan söz edilen paragraftaki mekân somut, dünyada bir yerlerdedir ama tam neresi olduğu belirtilmemiştir. Şimdi ise açıkça belli bir yerde, ama yazlıktan çok uzakta, Londra'da Mr. Bankes'in evindeyizdir. Zaman bildirilmez ("once"), ancak anlaşılan telefon görüşmesi çok önceki bir tarihte, belki de adadaki evde ikametten yıllar önce gerçekleşmiştir. Mr. Bankes'in telefonda söyledikleriyse tam da son paragrafın devamıdır; aynı zamanda da daha önce olan bitenin, İsviçreli kızla olan sahnenin, Mrs. Ramsay'in hoş yüzünde saklı hüznün, insanların ona ve uyandırdığı izlenime dair düşüncelerinin (ama objektif değildir, belli bir insanın belli bir anına ilişkin izlenim şeklindedir yine) muhasebesidir: Tabiat ananın kendisinde, onun hamurunda kullandığı malzemeden pek az var. Mr. Bankes telefonda gerçekten böyle mi söylemişti ona? Mrs. Ramsay'in onu derinden etkileyen sesini duyduğu sırada bir Yunan tanrıçasını andıran bu eşsiz kadınla telefonda konuşmanın ne denli tuhaf olduğunu ayırt edip içinden mi geçirmişti bunu yoksa? Sözler tırnak içinde, o halde gerçekten ağızdan çıktığını varsayabiliriz. Lakin emin olmak zor, sonraki monoloğunun ilk sözleri de tırnak içinde çünkü. Her halükârda çabuk toparlıyor kendini, nötr bir ses tonuyla yanıt veriyor: 10.30'da Euston durağında binecektir trene.

Lakin ruhundaki dalgalanma öyle hemen durulmaz. Ahizeyi yerine koyduğunda ve evinin karşısında devam eden inşaattaki ilerlemeyi gözlemlemek amacıyla pencereye yöneldiğinde de – belli ki ona has, alışık olduğu, gevşemek ve kafasını dağıtmak için başvurduğu bir davranıştır – Mrs. Ramsay zihnini meşgul etmeye devam eder. Bu kadında, (tıpkı deminki telefonlaşma gibi) güzelliğiyle bağdaşmayan tuhaf bir şeyler var daima. Güzelliğinden bihaber resmen ya da en fazla bir çocuğun ayırdına varabileceği kadar haberdar; giysileri ve davranışları ele veriyor bunu bazen. Yüzünün ahengine ihanet ederek yaşamın gerçekliğine bulaşıyor sürekli. Kendi metodik yaklaşımıyla onun yapısındaki uyumsuzluğu açıklamaya çalışıyor; birtakım kanaatler oluşuyor oluşmasına, ama yargıya varması zor – bir anlığına karşıdaki inşaatta süren çalışmaya ilişkin gözlemleri sıkışıyor araya. Derken pes ediyor; sistemli ve bilimsel bir şekilde iş gören bir adamın biraz tezcanlı, kararlı nesnelliğiyle silkinip, çözümü güç "Mrs. Ramsay" sorunundan sıyrılıyor. Herhangi bir çözüm gelmiyor aklına ('he did not know' ifadesinin tekrarı sabırsız silkinme jestini simgeliyor). İşine gitmek zorunda.

Burada ikinci uzun kesinti son buluyor ve yeniden Mrs. Ramsay'le James'in bulunduğu odaya dönüyoruz. Dış süreç, James'in alnına kondurulan öpücükle ve katalogdan resim kesip çıkarmaya yeniden el atılmasıyla tamamlanıyor. Fakat yine bu da görünüşte bir değişimdir. Daha önce terk edilmiş bir mekân yeniden devreye girer, hem de öyle beklenmedik, hazırlıksız biçimde ki, hiç oradan ayrılınmadı sanırsınız; verilen uzun ara – birinin (kimin?) oradan çıkarıp zamanın derinliklerine koyduğu – bir göz atıştır sanki. Temaysa (Mrs. Ramsay, güzelliği, doğasındaki gizem, mutlaklığı, bu mutlaklığın her şeye rağmen hep göreli, kuşkulu, güzelliğine yakışmayan yaşamın içinde oyalanması) kesintinin son safhasından, yani Mr. Bankes'ın sonuçsuz kalan usavurmalarından, doğrudan Mrs. Ramsay'in içinde bulunduğu, yeniden karşımıza çıkan duruma taşınır – with her head outlined absurdly, by the gilt frame vb. Yine ona uymayan, something incongruous, bir şeylerle çevrilidir. Küçük oğlunun alnına kondurduğu öpücük, ona söylediği, katışıksız, James'in de en doğal, en

sade gerçeklik olarak algıladığı sözler, hayatın lütfudur gerçi ama çözülmemiş bir gizemin ağırlığı vardır üzerlerinde.

Anlatının bu kesitinde analizimizle birlikte belirginleşen bazı üslup özelliklerini söze dökmeyi deneyelim.

Yazar, nesnel durumların anlatıcısı sıfatıyla neredeyse tamamen geri planda duruyor. Söylenen hemen her şey romandaki karakterlerin bilincinin yansımasıdır âdeta. Yazlık evin ya da İsviçreli hizmetçi kızın konusu geçtiğinde, Virginia Woolf'un yaratıcı imgeleminin onlarla ilgili objektif bilgisi değil, Mrs. Ramsay'in belli bir anda düşündükleri ve hissettikleri aktarılır. Yine Woolf'un Mrs. Ramsay'in kişiliğine dair ne bildiği de iletilmez bize. Onun doğasının, romanın çeşitli karakterleri – bir gözyaşı hakkında tahminler yürüten "isimsiz ruhlar", gizemini çözmeye çalışan kişiler ve Mr. Bankes – üzerindeki yansısını ve etkilerini okuruz bunun yerine. Ele aldığımız paragrafta öyle bir noktaya varır ki bu, roman dışında – insanların ve anlatıdaki olayların gözlemlenebileceği – bir görüş açısı yoktur âdeta. Yine objektif, roman kişiliklerinin bilinç içeriklerinden farklı bir gerçeklik de yok gibidir. Bu gerçeklikten kırıntılara en iyi olasılıkla, çerçeve görevi gören – "said Mrs. Ramsay, raising her eyes..." ya da "said Mr. Bankes once, hearing her voice" gibi – dış süreçlere dair kısa verilerde rastlanır. Son paragraf da (Knitting her reddish-brown hairy stocking...) bunlara dahil edilebilirmiş gibi duruyor, fakat tartışılır doğrusu. Süreç objektif betimlenir; ama yorumlanışındaki ifade biçiminden yazarın Mrs. Ramsay'den emin olmadığı, ona kuşkulu gözlerle baktığı anlaşılıyor. Romandaki herhangi bir karakter de Mrs. Ramsay'i betimlenen durumda görse aynı sözleri sarf ederdi herhalde.

Roman figürlerinin bilinç içeriğini yansıtmak için burada kullanılan, başka çağdaş yazarların da benimsediği yöntemler sentaktik açıdan analiz edilip betimlenmiştir. Bazılarına 'serbest dolaylı söylem' ya da 'iç monolog' gibi adlar verilmiştir. Ne var ki bu üslup tarzları, özellikle de 'serbest dolaylı söylem' edebiyatta, aynı sanatsal amaçla olmasa da daha önceleri de kullanılmıştır. Bunların dışında, objektif, yazarın tam hâkimiyetindeki gerçekliği muğlaklaştırmak, hatta yok etmek için sentaktik olarak kavranması güç

başka seçenekler de var. Biçimsellikte değil, ifadede ve içeriklerin kontekstinde yatan seçenekler bunlar. Bizim alıntımızda, yazarın kimi yerde kendini de soru soran ve arayış içinde biriymiş, yarattığı karakterlere ilişkin hakikat hakkında bu karakterlerden ya da okurdan daha fazla şey bilmiyormuş duygusunu uyandırması gibi örneğin. Özetle mesele, betimlediği dünyanın gerçekliğine yazarın nasıl yaklaştığıdır. Roman kişilerinin faaliyetlerini, durumlarını ve karakterlerini objektif bir kesinlikle yorumlayan – eskiden olan buydu – yazarların genel duruşundan farklı bir yaklaşımdır bu. Goethe ya da Keller, Dickens ya da Meredith, Balzac ya da Zola, yarattıkları figürlerin neler yaptığını, bu sırada ne düşünüp ne hissettiğini, davranış ve düşüncelerinin nasıl yorumlanması gerektiğini, hepsi hakkındaki kesin bilgilerden hareketle aktarmışlardır bize. Yarattıkları karakterler hakkında her şeyi bilirlerdi. Kuşkusuz bir romandaki ya da öyküdeki kişilerin öznel görüşleri eskiden de – bazen 'serbest dolaylı söylem' formunda, sık sık monologlarla ve elbette çoğunlukla "...gibi gelmişti ona" ya da "o anda şunları hissetti..." benzeri ek açıklamalarla – sıkça aktarılırdı. Lakin o gibi durumlarda, oluşan izlenimlerdeki değişimlerin yön verip sürüklediği bilincin başıboş dolanmalarını ya da oyunlarını yansıtmak – burada alıntıladığımız metinde Mrs. Ramsay ve Mr. Bankes örneğinde olduğu gibi – pek başvurulmayan bir yöntemdi. İletilen bilinç içerikleri rasyonel bir şekilde, sadece o anda anlatılan bir vakaya ya da betimlenen bir duruma ilişkindi – 526. sayfada yorumladığımız, *Madam Bovary*'den naklettiğimiz pasajda olduğu gibi. Daha da önemlisi: Objektif bir gerçeğe dair bilgisiyle yetkili ve yöneten merci rolündeki yazarın konumu korunur. Ayrıca özellikle bütünde hayli bireysel, öznel, sıklıkla eksantrik bir anormallik taşıyan bir gerçeklik izlenimi yansıtmaya çalışan ve görünüşe bakılırsa gerçeklikten genelgeçer ya da objektif bir şeyler aktarma gayreti ya da becerisinden yoksun edebi yapıtlar eskiden de – özellikle XIX. Yüzyıl'ın sonlarına doğru artmıştır – vardı. Bazıları anlatıcının ağzından yazılmıştır. Bazı yapıtlardaysa bu yöntem kullanılmamıştır, Huysmans'ın *Tersine* adlı romanı bu kategoridendir örneğin. Ama bu yapıt da, Virginia Woolf'un metninde betimlenen modern usülden – her ne kadar ona kaynaklık

etmişse de – temelde farklıdır. Virginia Woolf tarzı tekniğin esasını oluşturan şey şudur: Sadece bir öznenin bilincine yansıyan izlenimler aktarılmaz; sık değişen birçok özne söz konusudur; metnimizde bunlar Mrs. Ramsay, people, Mr. Bankes, arada kısa bir süreliğine James, geçmişi anımsamasıyla İsviçreli hizmetçi kız ve gözyaşı hakkında tahmin yürüten isimsizlerdir. Öznelerin çokluğuna rağmen yine de meramın, objektif gerçekliği araştırmak – burada metinde "gerçek" Mrs. Ramsay – olduğu anlaşılıyor. Mrs. Ramsay bir muammadır gerçi ve temelde öyle de kalır, lakin (kendininki de dahil) bilinçlere yansıyan, hepsi kendisine yönelik farklı içeriklerce kuşatılır âdeta. İnsani kavrayış ve ifade olanaklarının elverdiği ölçüde, birçok yönden yaklaşılmaya çalışılır Mrs. Ramsay'e. Burada masaya yatırdığımız modern yöntem açısından, farklı birçok karakterin (hem de farklı zamanlardaki) öznel izlenimleri üzerinden 'sahici' objektif gerçekliğe yaklaşma fikri önemlidir. Bu bakımdan bu yöntem, tek ve genelde epey tuhaf bir insana söz hakkı tanınan, sadece onun gerçekliğe bakışının para ettiği tek kişilikli öznelcilikten temelde ayrılır. Edebiyat tarihi açısından tek karakterli öznel tasvirle çokkarakterli, senteze yönelik bilinç tasviri arasında sıkı ilişkiler vardır kuşkusuz. Biri diğerinden doğmuştur; iki yöntemin çakıştığı yapıtlar vardır ayrıca, o sayede oluşumu gözlemlemek mümkündür. En başta da Marcel Proust'un büyük romanında vaka budur. Konuya yeniden döneceğiz.

Metnimizde gözlemlenen, sözünü ettiğimiz "çokşahıslı bilinç tasviri"yle bağlantısı – hem yakın hem zorunlu – olan bir başka üslup özgünlüğü ise zamanın işlenişiyle ilgilidir. Modern anlatılarda bu özgünlüğün özel bir yerinin olduğu çoktan fark edildi, konu hakkında çeşitli araştırmalar yayımlandı. Özellikle de meseleye dair fenomenlerle çağdaş felsefi öğretiler ve akımlar arasında bağ kurulmaya çalışıldı. Meşru yaklaşımlardır kuşkusuz, ortak yanları gözeten bir anlayış yararınadırlar ayrıca. Çoğu çağdaşımızın ilgi ve uğraşlarındaki içsel amaç, bu anlayışı oluşturmaya yöneliktir. Öncelikle yöntemi bir örnekle tanımlamaya çalışalım. Yukarıda demiştik ki çorabın uzunluğunu ölçme eylemi ve bu bağlamdaki sözler, hiçbir şeyi kaçırmak istemeyen dikkatli bir okurun pasajı

okurken harcadığından çok daha kısa zamanda gerçekleşmiş olabilir. Ölçme işiyle, tatlıya bağlama amaçlı alna kondurulan öpücük arasında kısa bir ara olduğunu varsaysak dahi öyledir. Lakin anlatıma ayrılan vakit yalnızca – hayli kısa aktarılan – sürecin kendisi için değil, fasılalar için de kullanılır. İki uzun arasöz girer devreye, bu arasözlerin çerçeveyi oluşturan süreçle zamansal ilişkileri ise farklı gibidir. Mrs. Ramsay'in çorabı ölçerken (daha doğrusu ilki dalgın, sonraki sert, James'e rahat durması yönündeki iki uyarı arasında geçen zamanda) içinden geçenlerin aktarımı olan ilk arasöz zamansal açıdan, çatı olarak kurgulanan vakaya dahildir. Ölçme işinden daha fazla saniyeye, hatta dakikaya mal olan şey sadece anlatımıdır. Bilincin koyulduğu yol kimi zaman dilin yansıtabildiklerinden daha çabuk sürede katedilir; tabii üçüncü bir şahısça anlaşılır olmayı istemek koşuluyla. Burada hedeflenen de budur işte. Mrs. Ramsay'in içinden geçenler başlı başına gizem içermez, neredeyse olağan denebilecek, gündelik yaşamdan kaynaklanan imgelerdir. Gizem daha alttadır; yalnızca, açık pencerelerden İsviçreli kızın sözlerine sıçrandığında sır perdesini bir parça aralayan bir şey olur. Ama bütünde bilincin aksettirilişi, benzer hallerde başka yazarlarda (örneğin James Joyce'ta) gördüğümüzden çok daha kolay anlaşılır yapıdadır. Öte yandan Mrs. Ramsay'in bilincinde yükselen düşünce silsilesi, basit ve sıradan olmakla birlikte çarpıcı önemdedir; eşsiz güzelliğinin saplanıp kaldığı – kendini hem sergilediği hem sakladığı – insan ilişkilerinin sentezini sunar. Kuşkusuz önceki dönemlerin yazarları da belli bir zaman diliminde karakterlerinin akıllarından geçenleri okura aktarmak için zaman harcayıp, tümceler kotarmışlardır. Lakin Mrs. Ramsay'in kafasını kaldırıp bakması – bu arada gözleri gayrıihtiyari mobilyalara takılır – gibi gelişigüzel bir vesileden yararlanarak böylesi bir hedefe varmak hiçbirinin aklına gelmezdi. Yine hiçbiri bilincin süregiden iç seyrini doğal ve amaçsız özgürlüğüyle yansıtmayı düşünmezdi. Dahası zamansal açıdan – kımıldamaması için James'e yapılan çifte uyarı türünden – böylesine bitişik iki dış sürecin arasına tüm iç süreci sıkıştırmazlardı. Uyarılar, Mrs. Ramsay bitmemiş çorabı oğlunun baldırına tutmak üzereyken gelir; öyle ki önceki dönemlerde pek rastlanmayan şa-

şırtıcı bir tarzda, harici vakanın gerçekleştiği kısa zaman aralığıyla bir yaşamın yörüngesini boydan boya kateden bilinç süreçlerinin rüyayı andıran zenginliği arasındaki karşıtlık keskin bir profil kazanır. Bilinç süreçlerini harekete geçiren tesadüfî vesile; bu süreçlerin hiçbir gayeyle sınırlanmamış ve düşünmenin belli hiçbir teması tarafından yönetilmeyen özgür haliyle doğal, hatta deyim yerindeyse natüralist tasviri; "dıştaki" ve "içteki" zaman karşıtlığının işlenip önplana çıkarılması; işte yöntemin karakteristik ve yeni unsurları bunlardır. Yazarın tavrını ele vermeleri itibarıyla, saydığımız üç nokta bir ortak özelliğe sahiptir; yazar daha önceki gerçekçi yapıtlarda görülenin çok ötesinde rastlantısal gerçekliklerden herhangi birisine bırakmıştır kendini; her ne kadar – olması gereken şekilde – gerçekliğin malzemesini gözden geçirip stilize ediyorsa da bunu rasyonel bir yaklaşımla ve bir dış olay örgüsünü planlı biçimde sona erdirme asli niyetiyle yapmaz. Virginia Woolf'ta dış süreçler egemenliklerini yitirmişlerdir, iç devinimlerin tetiklenmesine ve yorumlanmasına hizmet ederler. Oysa ondan önce – ve bugün hâlâ – iç devinimlerin görevi, ağırlıklı olarak dış süreçleri hazırlamak ve gerekçelendirmektir. Bu da yine çok daha önemli olan iç süreci harekete geçiren dış vesilenin (James ayağını oynatmayı sürdürdüğü için kaldırılan kafa) gelişigüzelliği ve tesadüfiliğinde açığa vurur kendini.

İkinci arasözle, çerçeveyi oluşturan süreç arasında başka türden bir zamansal ilişki var. İçeriği (gözyaşına ilişkin paragraf, insanların Mrs. Ramsay hakkındaki düşünceleri, Mr. Bankes'le telefon görüşmesi ve onun otel inşaatını seyrederken daldığı düşünceler) gerek mekânsal gerek zamansal açıdan sürecin parçası değildir; başka zaman kesitleri ve yerler vardır devrede, kitabımızın birinci bölümünde ele aldığımız, Odysseus'un yara izinin öyküsü türünden, ama yapısal olarak farklılıklar arzeden bir çeşit geçmişe yolculuktur. Homeros'un metninde arasöz, Eurykleia'nın elleriyle dokunduğu yara iziyle bağlantılıdır; temas anında gerilim yüksek ve dramatiktir; buna rağmen duru ve aydınlık başka bir güncellik girer devreye; bu dramatik gerilimi sona erdirmeye, tüm ayak yıkama sahnesini bir süreliğine unutturmaya yöneliktir âdeta. Burada, Virgina Woolf'un paragrafındaysa gerilim söz ko-

nusu değil; dramatik anlamda önemli bir şey olmaz, konu çorabın boyudur. Arasöz Mrs. Ramsay'in yüz ifadesinden yola çıkar: Never did anybody look so sad. Birden fazla, daha doğrusu üç arasöz bağlanır buna, zamanları ve mekânları farklıdır; yine zamanın ve mekânın belirliliği açısından da farklar vardır; birinci arasöz bütünüyle müphemdir, ikinci daha açıktır, üçüncüsüyse nispeten net biçimde belirlenmiştir. Lakin hiçbiri, Odysseus'un gençlik öyküsündeki birbirini izleyen üç epizot gibi zamansal açıdan tam bir netlikle yansıtılmaz. Telefon konuşmasının ne zaman gerçekleştiği dahi tam olarak belirtilmez. Böylelikle pencere kenarından ayrılış, yara izi epizodundaki mekân ve zaman değişikliğine oranla daha bir fark ettirmeden ve yavaşça kotarılır. Gözyaşı üzerine olan paragrafta ise okurun herhangi bir şeyin değişip değişmediği noktasında kuşkuya düşmesi mümkündür; söz alan isimsizler odaya girmiş – ve gözlerini Mrs. Ramsay'in yüzüne dikmiş – olabilirler. Bunun mümkün olmadığı ikinci paragrafta konuşmaları aktarılan şahıslar, hâlâ Mrs. Ramsay'in yüzüne – o sırada ve orada yazlık evin penceresi önünde değil ama hâlâ aynı ifadeyi taşıyan aynı yüze – bakmaktadırlar. Mrs. Ramsay'in artık o anda bakışlara maruz kalmadığı (çünkü Mr. Bankes Mrs. Ramsay'le telefonda konuşmaktadır) üçüncü kısımda dahi bu yüz, okurun iç gözünün önünden gitmez; öyle ki tema (Mrs. Ramsay'in yorumlanması) bir an bile, hatta sorunun ortaya konduğu anda bile (çorabın boyunu ölçtüğü sıradaki yüz ifadesi) okurun belleğini terk etmez. Harici süreç olma özellikleriyle arasözü oluşturan üç ayrı kısmın birbirleriyle ilişkisi yoktur. Yara izinin oluşmasından hareketle anlatılan Odysseus'un gençliğinin epizotları gibi ortak ve harici düzlemde birbirlerine bağlı seyretmezler. Mrs. Ramsay'e, göz alıcı güzelliğinin ardındaki akıl sır ermez hüzünlü ifadesiyle çorabın henüz çok kısa olduğunu saptayan o Mrs. Ramsay'e ortak bakıştır sadece aralarındaki bağlantı. Arasözün çok farklı üç bölümü, sadece bu ortak doğrultuda birbirleriyle ilişkilidirler. Ne var ki onları – yara izi epizodunda gördüğümüz – bağımsız güncellikten edecek kadar da güçlü bir bağlantıdır bu. Arasözün üç bölümü de 'never did anybody look so sad'i yorumlama çabasından başka bir şey değildir; temayı devam ettirirler; tema arasözden sonra da de-

vam eder bu arada – hiç değişmez. Oysa Eurykleia'nın Odysseus'u tanıdığı sahne, yara izinin oluşmasını anlatan parantezle kesilip ikiye bölünür. İki dış süreç arasındaki ve iki şimdiki zaman arasındaki o türden net bir ayrım Woolf'un yapıtında yoktur. Dıştaki, çerçeveyi oluşturan vaka (çorabın ölçülmesi) ne denli önemsizse de çıkış noktası bu vaka olan Mrs. Ramsay'in yüzünün görüntüsü tüm parantez boyunca mevcudiyetini sürdürür. Parantez, âdeta zamanın derinliğine açıldığı izlenimi veren bu görüntünün arkaplanıdır sadece; Mrs. Ramsay'in odadaki mobilyaya istemdışı bakışıyla başlayan, görüntünün bilincin kuytu köşelerine açılması niteliğindeki ilk arasözden farksızdır.

Özetle iki arasöz, ilk bakışta öyle gözükmemekle birlikte pek de farklı değiller. Birincinin zaman (ve mekân) açısından aynı çerçevede cereyan etmesinin, ikincininse başka zamanları ve mekânları hatırlatmasının pek önemi yok. İkincinin zamanları ve mekânları birbirinden bağımsız değildir; hepsi sadece onu harekete geçiren görüntünün çoksesli işlenişine hizmet ederler, daha doğrusu yarattıkları etki, tıpkı ilk arasözün iç zamanı gibi, herhangi bir (elbette adı belirtilmeyen) gözlemcinin – betimlenen zaman diliminde Mrs. Ramsay'i görecek ve onun kişiliğinin çözülemeyen gizemine kafa yoruşu, üçüncü şahısların (people, Mr Bankes) ona ilişkin söylediklerini ya da düşündüklerini içerecek bir gözlemcinin – bilincindeki süreçten farksızdır. İki arasözde de asıl olan, daha derinde yatan, hatta daha gerçek gerçekliği keşfetme çabasıdır – bu arada ikisini de tetikleyen süreç tesadüfidir sanki, ayrıca içeriği zayıftır; arasözlerde kullanılan salt bilinç içeriği midir, başka deyişle iç zaman mıdır yoksa dıştaki zaman değişikliği mi, bunun da pek önemi yoktur yine. Sonuçta ilk arasözün bilinç seyrinde de birden fazla zaman ve mekân değişikliği vardır, en başta da İsviçreli hizmetçi kızın bulunduğu sahnede böyledir. İşin önemli yanı, önemsiz bir dış sürecin bazı düşünceleri ve bir düşünce silsilesini tetiklemiş olmasıdır – bunlar dış sürecin zaman diliminden kopup zamanın derinliklerine doğru serbestçe yol alırlar. Görünüşte basit bir metnin ilk olarak yorumlanışı sırasında ya da şöyle diyelim, yalın bir müzik temasının asıl içeriğini ilk olarak icra edilirken sergilemesine benzer bu. Bu arada

zamanın ele alınışıyla daha önce sözü edilen "çokşahıslı bilinç tasviri" arasındaki sıkı ilişki de iyice görülür. Bilinç tasavvurları, onları harekete geçiren dış vakanın gerçekleştiği şimdiki zamana bağlı değildir. Metnimizde de gördüğümüz gibi, Virginia Woolf'a özgü yöntemde, yazarın doğrudan aktardığı ve kesin olgu görünümündeki – hep şimdiki zamana ait – dış, nesnel gerçeklik, yani çorabın ölçülmesi (tesadüfi olmamakla birlikte) salt vesile işlevi görür. Tüm ağırlık bu vesilenin tetiklediği şeyin, doğrudan değil dolaylı, yansımayla görülen, onu tetikleyen çerçeve vakanın şimdiki zamanına bağlı olmayan şeyin üzerine biner.

Bu kısmın Marcel Proust'un yapıtını anımsatması ise gayet doğal. Böyle bir şeyi sebatla deneyen ilk kişi oydu. Proust'un yöntemi her açıdan, kaybolmuş bir gerçekliği bellekte yeniden bulmayla sıkı sıkıya ilişkilidir; görünüşte önemsiz ve belli ki rastlantısal bir olayla harekete geçilir. Süreç birkaç kez betimlenir; tüm ayrıntılarıyla ve buradan türeyen sanat teorisiyle ele alınışı *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ikinci cildindedir ancak; ama ilk kez ve buna rağmen hayli etkileyici tarzda konu edilişi *Swannlar'ın Tarafı*'nın ilk bölümünde, sevimsiz bir kış akşamında çaya batırılan bir bisküvinin (petite Madeleine) tadının, anlatıcıda muhteşem, ama ilk anda belirsiz bir haz yaratışıyla olur. Anlatıcının masif bir çabayla tekrar tekrar deneyerek, niteliğini ve kaynağını ortaya çıkarmaya çalıştığı bu hazzın temelinde bir 'yeniden bulma'nın yattığı anlaşılır. Çocukluğunda, eski bir taşra kasabası olan Combray'de, yaz aylarında anne babasıyla evinde kaldıkları, yatağından pek çıkmayan halasının – odasına günaydın demek için uğradığında – kendisine ikram ettiği, o çaya batırılan 'petite madeleine'lerin tadıyla yeniden kucaklaşmadır bu. İşte yeniden keşfedilen bu anıdan – yaşanmakta olan her türlü güncellikten daha sahici, daha somut, tasvirlik bir şekilde – çocukluğunun dünyası gün ışığına çıkar; yazar anlatmaya başlar. Proust'ta hep bir anlatıcı ben vardır; dıştan gözlemleyen yazar olarak değil elbette, aksine olayın akışına dahil ve gelişmelere mizacının özgün çeşnisini katan özne olarak. İnsanın, onun romanını demin sözünü ettiğimiz 'tek kişilik' öznelciliğin ürünlerine dahil edesi geliyor haliyle. Bu türden bir sınıflandırmaya yanlış denemez, lakin yetersiz kalırdı. Proust'un

romanının yapısını tam olarak kapsamazdı çünkü. Yapıt, örneğin (temelde tamamen farklı ama meselemiz açısından benzer nitelikteki) Huysmans'ın *Tersine*'si ya da Knut Hamsun'un *Pan*'ı gibi bütünlüklü tek kişilik bakışı sergilemez. Proust, olan bitenin objektifliğini ve özünü hedefler; güncel olmayan, anımsayan bilincinin kılavuzluğuna güvenerek hedefine varmaya çabalar. Olup bittiği sırada hapsolduğu koşulları çoktan terk etmiş geçmiş gerçekliğin, anımsayan bilinçten yükselişini kendince görür ve tasnif eder; yöntemi salt bireysel ve öznel olandan hayli farklıdır. Eskinin değişken tutukluklarından sıyrılmış bilinç, kendi geçmiş katmanlarını içerikleriyle ve perspektivist bir bakışla görür, onları birbiriyle sürekli yüzleştirir, gerek zamansal dış süreçten gerek daha dar, güncelliğe bağlı – her seferinde görünüşte sahip oldukları – anlamdan kurtarır. Aynı anda iç zamana dair modern tasavvur, nesnenin asıl prototipinin sanatçının ruhunda yattığı yönündeki Yeni Platoncu anlayışla birleşir – söz konusu sanatçı bizzat nesnenin içindeki konumuyla gözlemci olarak nesneden sıyrılır ve kendi geçmişinin karşısına dikilir.

Söylediğimi somutlaştırmak için Proust'un romanından – birinci ciltten, birinci bölümün sonundan – kısa bir paragrafı, anlatıcının çocukluğundan bir anı buraya almak istiyorum. Anımsayan bilincin katmanlı yapısı açısından fazlasıyla iyi, gereğinden fazla net bir örnek kuşkusuz. Bu yapıyı, romanın her yerinde bu yalınlıkta bulmak mümkün değil. Diğer kısımlarda yapının iyice belirginleşmesi için malzemenin düzenlenişini; karakterlerin konuya dahil edilişini, ortadan kaybolup tekrar ortaya çıkışlarını; farklı güncelliklerin ve bilinç içeriklerinin kesişmesini analiz etmek gerekiyor. Şu da var ki her Proust okuru, örneğimizden, tüm yapıtın yorumsuz ve analizsiz teşhis edilebilecek yöntemle yazılmış olduğunu teslim edecektir. Durumu şöyle tanımlayabiliriz: Anlatıcı, çocukluğunda bir akşam, annesinin her zamanki iyi geceler öpücüğü olmadan uykuya dalamaz. Yatağa girdiği sırada annesi yanına gelememiştir, akşam yemeğine konuğu vardır çünkü. Telaşlı gerginliğiyle uyumamaya, konuğu yolcu ettikten sonra uyumaya odasına çekilecek olan annesini kapıda yakalamaya karar verir. Ağır bir cürümdür bu. Ebeveyni, onun hassasiyetini

bu türden reaksiyonları bastırarak ıslah etme sevdasındadır. Ağır bir cezaya, belki de evden uzaklaştırılıp bir yatılı okula gönderilmeye hazırlıklı olmalıdır. Lakin o anki tatmin gereksinimi başına geleceklere dair korkusundan baskındır. Hiç beklenmedik bir şey olur; normalde daha katı, tavizsiz, otoriter, öte yandan daha az tutarlı olan babası, annesinin ardından merdivenlerden çıkarken çocuğun çaresiz yüz ifadesini görüp anneye, sakinleşmesi için o gece küçüğün odasında uyumasını salık verir. Devamı şöyledir:

> On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donné M. Swann, disant à Hagar qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées, donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

Zaman algısı, burada, anımsayan bilinçte sabitlenmiş vakanın sembolik zamandışılığından bir şeyler çağrıştırır. James Joyce'un *Ulysses*'indeki sembolik referanslar daha bariz, daha sistematik

ve kuşkusuz daha bir esrarengizdir; çok yönlü bilinç yansımaları, çeşitli zamanların istiflenmesi tekniği belki de en radikal tarzda kullanılır. Kitap "herhangi biri" temasının sembolik sentezini hedefler açıkça; çıkış noktası tamı tamına belirlenmiş bir zaman dilimi (Dublin, 16 Haziran 1904) ve hayli özgün bireyler olmasına rağmen Avrupa uygarlık tarihinin tüm önemli temaları vardır yapıtta. Hassas okurlar üzerinde güçlü ve âni bir etki yaratabilecek niteliktedir. Yapıtı anlamak kolay değildir her halükârda; temaların aralıksız karılıp çırpılması, söz ve kavram çeşitliliği, yine bu söz ve kavramlarla oynanan çağrışım ve ima zengini oyun, görünürdeki bunca keyfiliğin ardında sonuçta nasıl bir sistemin yattığına dair ikide bir tahrik edilen, hiç yatıştırılmayan şüphe, okurun bilgi birikimini ve sabrını zorlar.

Bilinç yansımaları ve zamanların istiflenmesi yöntemini, sözü geçenler kadar tutarlı biçimde hayata geçiren çok az yazar vardır. Yöntemin etki ve izleri ise hemen her yerde, hatta son dönemde, güç beğenir okurlarca ciddiye alınmamayı âdet haline getirmiş yazarlarda bile görülür. Bazı yazarlar kendi yöntemlerini geliştirerek, konu ettikleri gerçekliği değişik açılardan aydınlatılmış ve değişik şekilde inşa edilmiş halleriyle sergileyebilme ya da daha zengin bir perspektife sahip olma uğruna konumlarını – bu ister görünüşte objektif ister büsbütün öznel betimlemenin bakış açısı olsun – terk etmek için girişimlerde bulunmuşlardır. Aralarında ileri yaşlarda, özgünlükleri çoktan biçimlenmiş olanlar da var; her biri, Birinci Dünya Savaşı'na da denk gelen Onlu yıllardaki olgunlaşma dönemlerinde, bahsettiğimiz akıma kapılıp, kendi tarzında dış gerçekliğin gevşetilmesi ve çözülmesi üzerinden bu gerçekliğin daha zengin ve köklü yorumuna erişmeye çalışmıştı. Thomas Mann örneğin, *Büyülü Dağ*'dan bu yana üslup düzeyini zerrece değiştirmeksizin (anlatan, yorum yapan, nesnelleştiren, okura seslenen yazarın varlığı hiç eksik olmaz) giderek artan oranda farklı zaman algılarına ve vakada sembolik zamandışılığa yönelir oldu. Yine – tamamen farklı bir örnek – André Gide *Kalpazanlar*'da katmanlı süreçlerin izlenebildiği gözlem noktasını sürekli değiştirir, hatta o kadar ileri gider ki roman ve yapıtın yazılış öyküsü, romantik ve ironik bir tarzda iç içe geçer. Bir başka – yine tamamen

farklı, çok daha yalın – örnek Knut Hamsun'dur; *Toprağın Bereketi* adlı yapıtında, roman karakterlerinin dolaysız söylem ya da 'serbest dolaylı söylem' formunda dile getirdiği görüşlerle, kendi aktardıkları arasındaki sınırı, seçtiği üslup düzeyiyle bulanıklaştırır; öylelikle duyduğunuz sesin yazara ait olup olmadığından emin olamazsınız. Tümceler vakadaki figürlerden birilerine ya da o sırada yoldan geçerken olan biteni gözlemleyen birine aittir sanki. Son olarak içeriklerin türüne dair özelliklerden söz etmek gerekiyor; modern romanların çoğunda tema, yazgıları bir bütünde izlenen bir ya da birkaç insan değildir; noksansız işlenmiş birbiriyle bağlantılı olaylar dizisine de pek rastlanmaz. Çok sayıda karakter ya da çok sayıda olay kesiti, gevşek bağlantılarla bir araya getirilir; dolayısıyla olan bitene dair belli ipuçlarını okur aralıksız elinde tutamaz. Bazı romanlarda sürekli değişen, yer yer yeniden karşımıza çıkan karakterler eşliğinde, bir dolu olay kırıntısından bir atmosfer oluşturulmaya çalışılır; bu kastettiğimiz durumda, yazarın, romanda, sinemanın sunduğu kurgu avantajlarından yararlanmayı hedeflediğini düşünmeden edemiyor insan. Bunun doğru bir seçim olduğu söylenemez; sinemanın üstesinden gelebildiği türden – birkaç saniyelik karelerde, birçok mahale dağılmış insan kümesinin, bir büyük kentin, bir ordunun, savaşın, ülkenin vb. ahvalini sunabilme gibi – bir zaman ve mekân yoğunluğuna konuşulan ya da okunan sözlerle erişmek asla mümkün olamaz. Epik tür, zaman ve mekâna hükmetmede sinema öncesindeki tiyatrodan daha geniş özgürlüğe sahiptir – tiyatro, katı üç birlik kuralına bağlı kalmasa dahi epikle bu açıdan boy ölçüşemez. Roman türü, bu geniş özgürlüğü, son birkaç onyılda, edebiyatın eski evrelerinde örneği görülmemiş bir tarzda değerlendirdi. Belki en fazla Romantik Dönem'de, üstelik de – gerçekliğin malzemesine de bağlı kalmayan – Alman Romantizmi'nde bu yönde atılan bazı adımlardan söz edilebilir. Ama roman aynı zamanda sinemadan ötürü, hiç olmadığı kadar bariz biçimde, gereci olan dil tarafından çizilen, zaman ve mekân düzlemindeki özgürlüklerinin sınırlarına toslamıştır. Dolayısıyla durum tersine döndü; beyazperdenin dram sanatı, temaların zamansal-mekânsal düzenlenişinde romandan katbekat fazla olanaklara sahiptir.

Gerçekçi romanın, burada saptadığımız, iki Dünya Savaşı arası zaman dilimine denk düşen, hepsi birbirine bağlı, ayrıştırması zor karakteristik özelliklerinde – 'çokşahıslı' bilinç tasvirleri, zamanların istiflenmesi, dış süreçlerde örgünün gevşetilmesi, farklı bakış açılarındaki geçişler – gerek yazarların gerek okur kitlesinin belli bazı çabaları, eğilimleri ve gereksinimleri görülür sanki. Sayısı az olmamakla ve kısmen birbirleriyle çelişmekle birlikte öylesine bir bütün oluştururlar ki bunlar, analitik bir betimlemede farkında olmadan birinden diğerine kayma tehlikesi vardır hep.

Virginia Woolf metninde özellikle göze çarpan; önemsiz, silik, rasgele seçilmiş süreçlere tutunma şeklinde tezahür eden dürtüyle başlayalım: Çorabın ölçüsünün alınması, hizmetçi kızla diyalogdan bir kesit, bir telefon görüşmesi. Büyük değişimler, yaşama dair harici dönüm noktaları yoktur ya da felaketler vuku bulmaz; roman bütününde, bu boyutta şeylerden söz ediş, ön hazırlık yapılmaksızın, bir bağlama oturtmaksızın, geçiştirircesine, sadece bilgilendirme amacıyla ve hızlıcadır. Aynı yönelim birbirinden epey farklı – Proust ve Hamsun gibi – başka yazarlarda da görülür. Örneğin Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'unda romanın çatısı, Buddenbrook ailesine ilişkin önemli harici olguların kronolojik ardışıklığından oluşmaktadır henüz. Birçok açıdan öncü Flaubert ise öyküyü ilerletmeyen önemsiz vakalarda ve sıradan durumlarda genelde uzun süre oyalansa da *Madame Bovary*'de (peki *Bouvard ve Pécuchet*'de ne olurdu dersiniz?) her şeye rağmen aralıksız bir kronolojiyle, önce kısmi krizlere, derken noktayı koyan felakete adım adım yaklaşma hali hep hissedilir; yapıtın şemasına da hâkimdir bu ayrıca. Oysa şimdilerde bir vurgu kayması yaşanıyor. Çoğu yazar, dönüm noktası olmaları bağlamında önemsiz, küçük çaptaki harici vakaları hiç neden yokken – daha doğrusu bazı motifleri geliştirmenin ve perspektivist bir tefekkürün vesilesi olarak – bir ortama ya da bir bilince yahut zamansal bir arkaplana yerleştiriyor. Bu yazarlar, karakterlerinin öykülerini, haricen eksiksiz ve kronolojik ardışıklığı gözeterek, önemli harici dönüm noktalarını vurgulayarak anlatmaktan vazgeçmişlerdir. James Joyce'un, Dublin'in, İrlanda'nın, aynı zamanda binlerce yıllık geçmişiyle Avrupa'nın aynası niteliğindeki, ansiklopedik bir

yapıt olan muazzam romanının çerçevesi, bir lise öğretmeninin ve bir ilan simsarının haricen önemsiz, tek bir gününün seyridir. Bu iki insanın yaşamlarının yirmi dört saatten daha kısa bir kesitini kapsar. Bu yönüyle, aralarında uzun bir zaman dilimi bulunan iki günden kesitler anlatan Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'ne benzer. Bu arada Dante'nin *Komedya*'sı ile olan benzerliği de saptamadan geçemeyiz. Proust, farklı devirlerden tek tek gün ve saatleri anlatır, lakin bu arada roman karakterlerini sarsan harici dönüm noktalarından nadiren ya da retrospektif bir bakışla yahut önseziyle bahseder; bunların hiçbiri anlatının hedefini barındırmaz; çoğu kez okur tarafından tamamlanmaları gerekir. Yukarıda alıntıladığımız metinde, ölen babadan söz etme tarzı – yani sırası gelmişken, üstü örtük şekilde, sezinlemiş gibi – buna iyi örnektir. Ağırlığın başka tarafa kayışı, bir tür, beklentide eksen değişikliği anlamına gelir. Önemli harici dönüm noktalarına, yaşanan trajedilere daha az değer biçilir, tema hakkında belirleyici bilgiler verebileceklerine dair beklenti azdır. Buna karşın yaşamöykülerinin rasgele seçilmiş parçalarının her daim yazgının tüm envanterini barındırdığına, bu envanterin resmedilebileceğine inanç tamdır. Temayı başından sonuna izleyen, önemli harici hiçbir şeyi ıskalamamaya özen gösteren, vakanın seyrindeki sıradışı dönüm noktalarını eklem misali tüm konturlarıyla öne çıkaran, kronolojik anlamda iyi düzenlenmiş topyekûn kurgudansa herhangi bir gündelik sürecin didik didik edilmesiyle elde edilmiş sentezlere daha bir güvenilir. Çağdaş yazarların bu yaklaşımı, *Hamlet*, *Phèdre* ya da *Faust*'tan birkaç pasajın yorumlanmasıyla Shakespeare, Racine ya da Goethe ve onların yaşadığı devirler hakkında – sistematik ve kronolojik olarak bu yazarların yaşamlarıyla yapıtlarını mercek altına alan analizlerden – daha fazlasına ve daha can alıcı noktalara erişilebileceğini düşünen bazı çağdaş filologların yöntemiyle karşılaştırılabilir. Hatta elinizde tuttuğunuz bu araştırma da örnek verilebilir. Avrupa gerçekçiliğinin tarihi gibi bir şeyi asla yazamazdım; konuya dair materyalin içinde boğulurdum; farklı dönemlerin birbirinden ayırt edilmesi, çeşitli yazarların bu dönemlerle eşleştirilmeleri, her şeyden önce de gerçekçilik kavramının tanımı üzerine sonu gelmez tartışmalara dahil olmam gerekirdi. Dahası

bir şeyleri eksik bırakmama uğruna, derme çatma bildiğim olgularla haşır neşir olmak zorunda kalır ve haklarında bilgi sahibi olma yolunu üstünkörü bir şeyler okumada görürdüm, ki kanımca bu, bilgiyi edinmenin ve değerlendirmenin en çarpık yöntemidir. Beni bu çalışmaya iten, araştırmama kılavuzluk eden dürtü ise herkesçe bilinen, elkitaplarında rastlayabileceğiniz bilgi yığını altında tamamen kaybolup giderdi. Buna karşılık, zaman içinde yavaş yavaş ve bir çıkar ya da hedef gözetmeden oluşturduğum motiflerin kılavuzluğuyla hareket etmek; dilbilimcilik uğraşım sırasında içli dışlı olduğum, âdeta canlı birer metin haline gelmiş bir dizi eser aracılığıyla bu motifleri sınamak hem verimli hem akla yatkın bir yöntem kanımca. Gerçekliğin tasviri tarihinin o temel motiflerinin – gördüğüm kadarıyla – gerçekçi herhangi bir metin aracılığıyla ortaya konabileceğine inancım tam çünkü. Yeniden çağdaş yazarlara dönersek: Birkaç saati ya da günü alan, gündelik hayattan rasgele süreçleri enikonu değerlendirmeyi, harici bir seyrin tamamının eksiksiz ve kronolojik tasvirine yeğliyorlarsa da sonuçta onlara da yön veren, harici kurgu bütünlüğü kapsamında gerçekten bütün eksikleri kapatma ve asıl olanı tüm hatlarıyla görünür kılma şansının olmadığı yolundaki yaklaşımdır. Hep işledikleri tema olan hayata, onun barındırmadığı bir düzeni dayatmayı onlar da göze alamazdı. Bir insanın yaşamının tüm seyrini ya da uzun zaman dilimlerini kapsayan bir olay bütünlüğünü baştan sona resmetmek, keyfi biçimde kırpmayı ve izole etmeyi de beraberinde getirir. Yaşam her an çoktan başlamıştır; yine her an akıp gitmeye devam eder; yazarın anlattığı insanların başına, anlatabilmeyi umduğundan daha çok şey gelir. Oysa az sayıda kişinin birkaç dakika ya da saatte, en fazla birkaç gün zarfında karşılaştığı şeyleri az buçuk noksansız aktarabilme olasılığı vardır. İşte bu noktada yaşamın bağrında yeşeren, başka deyişle tek tek her bireyde oluşan düzenle ve yorumla karşılaşılır. Bu düzen ve yorum her bireyin bilincinde, düşüncelerinde, daha üstü örtük biçimde de sözlerinde ve davranışlarında ortaya çıkar; içimizde kesintisiz bir şekillendirme ve yorumlama süreci gerçekleşir; sürecin teması da bizzat bizleriz. Tüm geçmişimiz, şimdiki zamanımız ve geleceğimizle, hiç durmadan varlığımızı,

çevremizi, içinde bulunduğumuz ortamı yorumlayıp düzenleme peşindeyizdir; bu sayede, nazarımızda bütünlüklü bir biçim alan yaşam, doğaldır ki kendini dayatan yeni deneyimleri soğurma zorunluluğumuza, eğilimimize ve becerimize bağlı olarak, az ya da çok, hızlı ve radikal, daima değişir. Burada ele aldığımız çağdaş yazarların bağlamına ve yerine göre kavramaya çalıştığı düzen ve yorumlar bunlar; sayıları az değil, gerek farklı karakterlere gerek farklı anlarda aynı karaktere ilişkinler; böylece örtüşme, tamamlama ve çelişmenin oluşturduğu bir tür bireşimsel dünya görüşü ya da en azından okurun bireşimsel yorumlama arzusu için bir ödev çıkar ortaya.

Çok yönlü bilinç yansımaları konusuna yeniden döndük. Bu türden bir yöntemin süreç içinde yavaşça belirginleşmiş ve Birinci Dünya Savaşı'nı çevreleyen yıllarda oluşmuş olması anlaşılır bir şey. XVI. Yüzyıl'da deneyim, bilgi, düşünce ve yaşam biçimi seçeneklerinin zenginleşmesiyle başlayan, insanoğlunun ufkunun genişlemesi süreci, XIX. Yüzyıl'da daha da hızlanmış, XX. Yüzyıl'la birlikte ise ileriye doğru muazzam bir ivme kazanmıştır. Bu sürecin, senteze dayalı objektif yorum girişimlerini üretmediği, öte yandan bu girişimleri ezip geçmediği tek bir gün yok gibidir. Değişimler, bütünüyle çapraşık oldukları için muazzam tempolarıyla epey bir kafa karışıklığı yaratmışlardır; bilimin, tekniğin ve ekonominin çeşitli alanlarında vuku buldukları için de – bu alanların herhangi birinde söz sahibi konumda olanlar dahil – hiç kimse tüm süreçte baş gösteren koşullarda önünü görecek ya da bir değerlendirme yapabilecek durumda değildi. Dahası değişimler her yerde aynı sonuçlara yol açmadığından, aynı toplumun değişik sınıfları arasındaki ve çeşitli toplumlar arasındaki düzey farkları – her ne kadar bazı yerlerde büyümese de – iyice hissedilir hale geldi. Kamusallığın yaygınlaşması ve küçülen gezegende insanların kitleselleşmesi; kişisel konumlar ve dünya görüşlerindeki farklılıklara dair bilinci biledi ve yeni dönüşümler sayesinde gerek teşvik gerek tehdit edilen çıkarları ve yaşam biçimlerini harekete geçirdi. Dünya'nın her yerinde çığ gibi büyüyen uyum krizleri baş gösterdi ve sıklaştı. Tüm bunlar hâlâ atlatamadığımız sarsıntılara yol açtı. Alabildiğince heterojen yaşam biçimlerinin ve çabaların

bu sert çarpışmasıyla, daha önceki tüm sarsıntılara rağmen, ahestе seyreden adaptasyon ve dönüşüm sayesinde otoritesini hatırı sayılır ölçüde korumayı başarmış, kadim mirasa ait dinî, felsefi, ahlaki ve iktisadi görüşler sarsıldı; yine XVIII. Yüzyıl'da ve XIX. Yüzyıl'ın ilk yarısında devrimci sayılan Aydınlanma, demokrasi, liberalizm düşünceleri sendeledi, bununla da bitmedi, gelişmiş kapitalizmin orta yerinde oluşan sosyalizmin yeni devrimci güçleri tökezledi. Bu güçler bölünme ve sapır sapır dökülme tehlikesiyle karşı karşıya kaldılar, birbiriyle çatışma halindeki çok sayıda grup ve belli öbeklerin sosyalizm dışı düşüncelerle kurduğu tuhaf bağlantılar, çoğunun Birinci Dünya Savaşı sırasındaki ruhsal teslimiyeti, son olarak da bazı mangalda kül bırakmayan müritlerin en radikal karşıtlarının safına geçmekte beis görmemesi yüzünden bütünlüklerini ve berraklıklarını yitirdiler. Bunun ötesinde – kimi zaman önemli ozanların, filozofların, bilginlerin etrafında oluşan ve çoğu hallerde bilimselliği göstermelik, senkretik, ilkel – gruplaşmalar da arttı. Tek bir reçeteyle tüm sorunları çözen, telkine dayalı iç şiddetle kendi taifesinin birliğinde ısrar eden, uyum ve itaat göstermeyen her şeyi dışlayan bir tarikata gözü kapalı güven o denli ayartıcıydı ki, küçük tarikatleri de soğurarak Avrupa kültürünün beşiği olan ülkelerde yayılan faşizm, çoğu insanı, fiili şiddet uygulamaya hacet kalmadan yanına çekti.

On Dokuzuncu Yüzyıl'da ve XX. Yüzyıl'ın başında dahi bu ülkelerde öylesine netlikle ifade edilebilen ve kabul gören bir düşünce ve duygu ortaklığı egemendi ki gerçekliği betimleyen bir yazarın elinde onu düzenlemesine yarayacak güvenilir kıstaslar vardı; en azından yaşadığı çağın durulmayan arkaplanı kapsamında, belli akımları ayırt etmeyi, bağdaşmayan anlayışları ve yaşam tarzlarını birbirlerine karıştırmadan az buçuk net biçimde tanımlamayı becerebiliyordu. Öte yandan bunu yapmak artık gitgide zorlaşmaya başlamıştı; (temayı gerçekçi yazarlarla sınırlayacak olursak) Flaubert bile uğraşına geçerli dayanaklar bulma sıkıntısı çekiyordu. Sonradan artan, pervasız öznelci perspektiflere eğilimse diğer bir semptom. Birinci Dünya Savaşı sırasındaki ve sonrasındaki yıllarda, istikrarsız düşünce yığını ve yaşam biçimi bolluğu içinde yüzen, büyük belalara gebe, belirsizlik içindeki

Avrupa'da altıncı hisleri ve sağgörüleriyle sivrilmiş bazı yazarlar, yeni yöntem denemeleriyle gerçekliği çok yönlü ve anlamlı bilinç yansımalarına ayrıştırdılar. O zaman diliminde böyle bir yöntemin oluşması anlaşılır bir şey.

Lakin bu yöntem sırf kafa karışıklığı ve çaresizliğin semptomlarından biri olarak algılanamaz ya da sırf Dünya'da yaşanan çöküntünün bir aynası olarak görülemez. Her ne kadar böyle düşünmeyi gerektirecek birçok neden varsa da. Sözünü ettiğimiz tüm yapıtların üstüne devasa bir tür karamsarlık sinmiştir. Özellikle de *Ulysses*; alaycılığı, nefretle karışık sevginin esiniyle Avrupa geleneğini hallaç pamuğu gibi atması, göze çok batan sancılı sinizmi, yorumu zor sembolizmiyle bu havayı yansıtır – sonuçta titiz bir analiz bile en fazla motiflerin katmerli birbirine dolanmışlıklarını kavramaya götürecek, yapıtın amaç ve anlamına dairse ipucu sunmayacaktır. Bilinci çok yönlü yansıtma metodunu kullanan diğer çoğu roman da okurda bir yeis yaratır; bir tür kafa karışıklığı doğuran, puslu, bir yönüyle betimledikleri gerçeklikle çatışan şeyler çıkar karşımıza sıklıkla. Fiili yaşama arzusuna sırtını dönme ya da bu arzunun en çiğ hallerinin tasvirinden alınan keyif hiç de seyrek değildir. Kültürün yarattığı en incelikli üslup araçlarıyla dile getirilir kültür düşmanlığı; kimi zaman bağnaz ve radikal bir tahrip etme dürtüsü gözlemleriz. Hemen hepsinin ortak noktası, içerdikleri anlamın bulanıklığı, tanımlanamaz oluşudur; hani şu, çağın öbür sanat türlerinde de genelde görülen yorumlaması zor sembolizmdir.

Fakat burada tamamen farklı bir şey daha vardır. Yeniden çıkış noktamız olan metne dönelim. Bu pasajın her yanı üstü örtük, çaresiz bir hüzünle kaplıdır. Mrs. Ramsay, gerçekte ne durumdadır öğrenemeyiz. Yalnızca güzelliğindeki ve canlılığındaki keder ve nafilelik bu gizemden sıyrılır. Romanın tümünü okuduğumuzda da: Deniz fenerine yolculuğun planlanmasıyla yıllar sonra hayata geçirilmesi arasında kurulacak bağın ne anlama geldiği söze dökülmez, gizem kalır, sadece sezgiye yol açıktır. Yine romanın sonunda, Lily Briscoe'nun – başladığı tabloyu tek bir fırça darbesiyle bitirmesini sağlayan – zihninde canlanan şeyin anlamı karanlıkta kalır. İyi ve sahici aşkla dolu yapıtlar arasında Woolf'unki, az sayı-

da güçlü metinden biridir. Bir kadına özgü yaklaşımıyla ironiden, biçimlenememiş melankoliden, yaşama kuşkuyla bakıştan da nasibini almıştır. Öte yandan her bir vakanın gerçekliği – çorabın denenmesi örnektir – roman boyunca nasıl da derinlik kazanır! Süreçlerin, daha önce hiç tahmin edilmeyen, görülmemiş ve gözlenmemiş – ama buna rağmen gerçek yaşamımız için belirleyici öneme sahip – boyutları, başka süreçlerle bağları ortaya çıkar. *Deniz Feneri*'nde anlatılanların benzeri, bu türden yapıtların hepsinde denenmiştir ama çok azında böylesi bir içgörü ve ustalıkla işlenmiştir. Vurgu gelişigüzel bir vakaya yüklenir; vaka, tasarlanmış bir seyrin hizmetine koşulmayıp kendi içinde değerlendirilir; bu arada yepyeni ve birincil bir şey – bilincine varmaksızın kendimizi akışına bıraktığımız her anın yoğun gerçekliği, yaşamın derinliği – açığa çıkar okuduklarımızda. Romanda geçenler – ister iç ister dış süreçlerden söz edilsin – anlatıdaki karakterleri ilgilendiren, büsbütün kişisel içerikler olmasına rağmen yine bu sayede temel ve ortak insan halleriyle ilişkilidir. Tam da gelişigüzel dediğimiz zaman kesitleri, insanların gerek uğruna mücadele ettikleri gerek kendilerini umutsuzluğa iten tartışmalı ve yalpalayan paradigmalardan belli ölçüde bağımsızdır; altüst alta gündelik yaşam olarak akıp giderler. O gelişigüzel zaman dilimlerini değerlendirmeye tabi tuttuğumuz oranda yaşamımızın asal, ortak yanı gün ışığına çıkar; bu anların teması olarak ne denli çok, ne denli farklı, ne denli yalın insan boy gösterirse, ortak yanlar o denli kaçınılmaz biçimde belirginleşip ışıldar. Sözünü ettiğimiz bu rasgele ve derine inen yaklaşımdan, yüzeydeki çatışmalar sürerken, yaşam ve düşünme biçimleri arasında diplerdeki farkların artık ne kadar azaldığının görülmesi gerekir. Toplumsal tabakalar ve onların farklı yaşam biçimleri birbirine karışmıştır, artık egzotik halkların varlığından söz edilemez. Bundan yüz yıl önce Korsikalılar ya da İspanyollar (örneğin Mérimée'nin eserlerinde) egzotik sayılıyordu; bugünse bu sözcük Pearl S. Buck'ın kitaplarındaki Çinli köylülere bile yakıştırılamaz. Kavgalar paralelinde, ayrıca bu kavgalar yüzünden de ekonomik ve kültürel bir dengelenme süreci vuku buluyor. Yeryüzü'ndeki insanların ortak bir yaşam kurmasına uzanan yol hayli uzun. Buna rağmen ufukta hatları belirmeye başladı.

En görünür, en somut biçimdeyse farklı insanların yaşamlarındaki rasgele anların peşin hükümsüz, titiz, içsel ve dışsal tasvirinde tezahür ediyor. Dolayısıyla dışsal seyrin lime lime olmasına, bilinç yansımalarına ve zamanların katmanlaşmasına yol açan karmaşık çözülme süreci, çok basit bir çözümün peşindeymiş gibi görünüyor. Tüm tehlike ve felaketlerine rağmen sunduğu yaşamın renkleri ve eşsiz tarihsel konum nedeniyle çağımızı hayranlık duyarak sevenler açısından fazlasıyla basit bir çözüm olacak bu belki de. Ne var ki bu insanların sayısı çok az; ayrıca büyük olasılıkla, ufukta gözüken standartlaşma ve basitleşmenin ilk belirtilerine tanık olacaklar sadece.

SONSÖZ

Bu çalışmanın konusunu oluşturan, gerçekliğin edebi tasviri ya da "temsil"le yorumu, zihnimi öteden beri meşgul etmiştir. Platon'un *Devlet*'in 10. kitabındaki tartışma temasından – Dante'nin *Komedya*'da asıl gerçekliği yansıttığı iddiasıyla da ilişkilendirdiğim, 'mimesis'in hakikatten sonra üçüncü sırada görüldüğü iddiasından – yola çıktım aslen. Avrupa edebiyatında insan hallerinin farklı yorumlanış yöntemlerini inceleme sürecinde, ilgi alanım daralıp belli bir noktaya yoğunlaşarak somutlaştı. Bazı fikirler rehberim oldu, onların izini takip etmeye çalıştım.

Fikirlerden ilki, edebi tasvirde Antikçağ'ın – ve sonrasında her türden klasisist akımın yeniden gündemine aldığı – üslup düzeyi öğretisine ilişkin. XIX. Yüzyıl başı Fransası'nda biçimlendiği haliyle modern gerçekçiliğin, estetik bir fenomen olarak sözünü ettiğim öğretiden tam anlamıyla kopuşu hayata geçirdiği kafamda netleşmişti. Bu kopuş, yaşamın edebi temsiline yönelik sonraki formlar açısından, çağdaş romantiklerin deklare ettiği, yücelik ile groteskliğin karmasından daha bir komple, daha bir anlamlıydı. Stendhal ve Balzac, gündelik yaşamdan rasgele karakterleri alıp, halihazırdaki koşullarca sınırlanmışlıklarıyla ciddi, karmaşık, hatta trajik tasvirlerin teması yaparak üslup düzeyi ayrımına dair – sıradanın, fiili realitenin, sadece alt ya da orta düzeyde biçemler çerçevesinde, başka deyişle ya grotesklik ve komiklik ya da rahat, hafif, renkli ve zarif eğlence olarak edebiyatta kendine yer bulabileceği şeklindeki – klasik kuralı yerle bir etmişlerdir. Zemini çoktan hazır (töre romanlarından, XVIII. Yüzyıl'ın 'Comédie larmoyante'ından, daha belirgin olarak da "Sturm und Drang" akımından ve erken Romantik dönemden itibaren baş gösteren) bir gelişmeye son şeklini vermişlerdir böylelikle. Dahası, sürekli değişen ve genişleyen yaşam gerçekliğimize uygun olarak, o günden bu yana gittikçe zenginleşen biçimler alarak gelişen modern gerçekçiliğin yolunu açmışlardır.

Meseleyi böylesi bir yaklaşımla değerlendirirken, bir yandan da üslup düzeylerine dair klasik öğretiyi hedef alan XIX. Yüzyıl başındaki devrimin, türünün tek örneği olamayacağı yargısı biçimlendi kafamda. Romantiklerin ve realistlerin o sıralar yıktığı bariyerler, Antikçağ edebiyatına öykünmenin tavizsiz savunucularınca XVI. Yüzyıl sonu ve XVII. Yüzyıl başında inşa edilmişti ancak. Öncesinde hem Ortaçağ boyunca hem Rönesans döneminde ciddi bir gerçekçilik varlık göstermiştir. Gerçekliğin en sıradan vakalarını, ciddi ve anlamlı bir bağlamda edebiyatta ve güzel sanatlarda betimlemek mümkündü. Üslup düzeyi kuramı yaygınlık kazanmamıştı. Ortaçağ realizmi, modern versiyonundan hayli farklı olsa da, bu temel bakış açısıyla değerlendirildiğinde iki akım örtüşür. Uzun yıllar öncesinde de Ortaçağ'daki bu sanat anlayışının nasıl oluştuğuna, klasik teorideki ilk gediğin nasıl ve neden ortaya çıktığına dair varsayımlarda bulunmuştum. Sıradan gerçeklikle en üst düzey, en yüce trajikliğin insafsızca harmanlandığı İsa'nın öyküsüydü Antikçağ'ın üslup kuralını alt eden.

Üslup düzeyi öğretisine karşı çıkan bu iki atak kıyaslandığında, ne denli farklı koşullarda gerçekleştikleri ve ne kadar farklı sonuçlara yol açtıkları hemen görülür. Geç Antik dönemin ve Ortaçağ'ın İsevi yapıtlarında dile getirilen gerçeklik anlayışı, modern realizminkinden bütünüyle farklıdır. Eski İsevi bakış açısının kendine özgülüğünü, kapsamındaki tüm olguları içerip işin özünü önplana çıkaracak şekilde ifade edebilmek hiç kolay değil. Beni tatmin eden çözümü, 'figura' sözcüğünün anlambilimsel tarihini araştırırken buldum. Geç Antik dönem ve Ortaçağ İsevi gerçeklik anlayışına 'figural' nitelemesini uygun görüyorum. Kavramı bu kitapta birkaç kez açıkladım (s. 92'de örneğin). En kapsamlı tanımsa 'figura' üzerine araştırmamda yer alıyor (bu çalışma Bern'de yeniden basıldı, *Neue Dantestudien, Istanbuler Schriften* (*Yeni Dante Araştırmaları, İstanbul Yazıları*) Nr. 5, 1944). Bu tasavvura göre Yeryüzü'nde vuku bulan herhangi bir şey, somut gerçeklik gücünün realitesine halel gelmeksizin, kendi anlamıyla sınırlı kalmaz; kehanette bulunduğu ya da doğrulayarak tekrar ettiği başka bir vaka anlamına da gelir. Ayrıca vakalar arasındaki ilişki çoğu kez zamansal ve nedensel bir gelişme şeklinde de gö-

rülmez. Aksine, ilahi senaryo dahilinde bir bütünlük olarak değerlendirilir. Var olan tüm süreçler, bu senaryonun unsurlarından ve yansımalarından oluşur; aralarındaki dolaysız dünyevi bağlantı cüz'i önemdedir; çoğu zaman, yorum açısından kavranmaları gereksizdir.

İnceleme, sorunun orijinal halini şekillendiren, bir yandan da kuşkusuz dar sınırlar içine hapseden, birbirleriyle sıkı sıkıya ilişkili bu üç düşünce üzerine kurulu. İşlenen bir dolu tarihsel olgu çerçevesinde belirginleşen başka birçok motif ve sorunu da barındırdığına hiç şüphe yok, ama bütün bunlar genelde şöyle ya da böyle sözünü ettiğim düşüncelerle bağlantılıdır; her halükârda o düşüncelere tekrar tekrar el atılmıştır.

Metot hakkında daha önce bir vesileyle görüş belirttim (s. 591-593). Gerçekçiliğin sistematik ve noksansız tarihini vermek, mümkün olmaması bir yana güttüğüm amaca hizmet eden bir şey de değil. Çünkü ana fikir dolayısıyla tema çok özel bir şekilde sınırlanmıştı. Konu, artık gerçekçilik olmaktan çıkmış, gerçekçi temaların ele alınışındaki ciddiyetin, sorunsallığın, trajikliğin ölçüsü ve işleniş tarzı olmuştu aslen. Bu suretle salt komik ve tartışmasız alt seviye üslup kategorisindeki yapıtlar elendi; sadece bazen karşı örnek vermek gerektiğinde dikkate aldım bu tür yapıtları; seçkin üslubun bazı örneklerine de gerçekçi olmadıkları için benzer şekilde nadiren atıf yaptım. "Ciddi üslup ve karakterdeki gerçekçi yapıtlar" kategorisini – ki hiç bu vasıfla ele alınmamış, dahası nitelenmemişlerdir bile – kuramsal açıdan işleyip saydamlaştırmaktan ve sistematik olarak betimlemekten kaçındım. İncelemenin daha başında, zahmetli ve okuru yoracak bir tanımlama uğraşına yol açardı bu (ne de olsa "gerçekçi" dahi net bir ifade değil) ve alışılmamış, engebeli bir terminolojinin yardımı olmaksızın işin içinden çıkamazdım belki de. Seçtiğim metot, her çağdan üzerlerinde kafa yormayı amaçladığım belli sayıda metni aktarıp, doğrudan, okurun kendisine reva görülecek bir kuramdan önce, konunun neyin etrafında döndüğünü aşağı yukarı görebilmesini sağlamaya yönelik.

Metin analizi metodu, yorumcuya değerlendirmeleri için az çok hareket özgürlüğü bahşeder. Dilediği seçimi yapabilir, vurgu-

larını istediği gibi şekillendirebilir. İddia ettiği şeylerin metinde bulunması gerekir ne de olsa. Yorumlarım belli bir amaca hizmet ediyor hiç kuşkusuz. Öte yandan bu amaç metinle haşır neşir oldukça, zamanla şekillendi. Büyük ölçüde metnin kılavuzluğunu kabullendim. Ayrıca alıntı yaptığım pasajların çoğunun seçimi, planlı olmaktan uzak, gelişigüzel, tesadüfi keşif ve eğilimlerin sonucu. Bu türden araştırmalarda işler yasalarla değil – çeşitli şekillerde kesişen ve birbirini tamamlayan – yönelim ve temayüllerle yürür. Sadece, dar anlamda amacıma hizmet edecek şeyler sunmak tercih edebileceğim bir şey değildi. Aksine çeşitliliği gözetmeye ve ifadelerime esneklik kazandırmaya gayret ettim.

Bölümlerin her biri, bazen yarım yüzyıl gibi nispeten kısa, bazen daha uzun, farklı bir dönemi ele alıyor; aralarda çoğunlukla boşluklar, başka deyişle irdelenmeden kalan evreler var. Sadece giriş kısmında yararlandığım İlkçağ ya da günümüze sınırlı sayıda dokümanı ulaşan Erken Ortaçağ örneğin. Yapıta, sonradan, İngiliz, Alman, İspanyol dillerindeki metinleri konu eden başka bölümler de eklenebilirdi. Siglo de Oro'yu daha ayrıntılı ele almak isterdim örneğin. XVII. Yüzyıl Alman Realizmi'ne özel bir bölüm ayırmayı da çok arzu etmiştim. Ne var ki zorluklar hayli fazlaydı, üç ayrı bin yıldan eserlerle haşır neşir olmam da cabası. Çoğu kez kendi alanımı, Roman dilleri literatürünü terk etmek zorundaydım. Dahası bu inceleme savaş yıllarında İstanbul'da kaleme alındı. Avrupa'ya ilişkin araştırmalar konusunda yararlanılacak donanımlı bir kütüphane yok burada. Uluslararası iletişim kanalları kapalıydı. Neredeyse hiçbir dergiye, çoğu yeni araştırmaya ulaşamadım; hatta eserde incelediğim metinlerin güvenilir eleştirel edisyonlarına dahi erişemedim. O yüzden dikkate almam gereken bazı şeyleri kaçırmış olmam olası, hatta büyük olasılıkla öyle. Ayrıca ileri sürdüğüm bazı düşünceler, son araştırmalarla çürütüldü ya da değişikliğe uğradı. Bu yanılgılar içinde, argümanlarımın can alıcı noktalarını etkileyecek nitelikte olanlar yoktur umarım. Kitapta dipnotların olmayışı, başvuru kaynaklarının ve süreli yayınların kıtlığıyla bağlantılı. Pasajlar dışında nispeten az alıntı yaptım; bu az sayıdaki atıf da sunuma dahil olmada pürüz çıkarmadı. Bu kitap varlığını uzmanlık alanında bir kütüphane-

nin eksikliğine borçlu belki de. Tüm bu temalara ilişkin çalışmalarla ilgili her tür bilgiyi toplamaya kalkışsaydım yazmaya vakit kalmayacaktı muhtemelen.

Okurlara gereken her şeyi söylediğimi düşünüyorum böylece. Geriye bir tek onları bulmak kalıyor. Dilerim incelemem, gerek eski arkadaşlarıma gerek kitabın adresi olarak öngörülen diğer insanlara ulaşır ve Batı tarihine tutkusunu berraklığına halel gelmeden koruyan herkesi yeniden bir araya getirmeye bir nebze katkıda bulunur.

YAYINEVİNİN EKİ*

XII. Bölüm

Montaigne

(s. 329)

Doğamın evrimini sunmayı, her parçanın başlangıçtan gelen haliyle görülebilmesini istiyorum. Daha erken başlamış olsaydım, değişimlerimin gerçekleşme tarzını gözlemlemekten zevk almış olurdum... *Denemeler*'i yazmaya başladığımdan beri yedi ya da sekiz yaş ihtiyarladım. Bu arada yeni şeyler de kazandım. Yıllarla birlikte türlü sancılarla tanıştım; ticaret ve bununla uzun süre içli dışlı olma bu tarzda birkaç meyve üretmeden hemen hemen hiç geçmez. (2, 37)

(s. 329-330)

Dahası aklımızın böylesine başıboş gidişini izlemek, onun içsel ışık geçirmez katlarının derinliklerine girmek, uçuşan bunca görüntüsel küçük parçacıkları çalkantıları içinde seçmek göründüğünden de hassas bir girişimdir. Bu, vakit geçirmenin yeni ve olağanüstü yoludur; bizi bu dünyanın önemsiz işlerinden, hatta aralarında en önemlilerinden koparır. Yıllar var ki düşüncelerimin tek konusu kendim oldum; sadece kendimi sınayıp inceliyorum. (2, 6)

(s. 330)

Kendi kendime doğrulayamadığım bir konuda başkasına zorlukla yanıt verirdim... Buradakiler benim düşüncelerimdir; bunların aracılığıyla olguları değil, ancak kendimi tanıtmaya çalışıyorum. (2, 10)

(s. 330)

Her şeyin binbir yüzü vardır ve ben... birini seçerim... Oraya neşterimi genişlemesine değil, ama mümkün olduğunca derinlemesine daldırırım... amaçsız ve umut vermekten uzak örneklerle, bir sözcük şuraya, bir sözcük oraya serperek iyi bir iş yapma görevini üstlenmiyorum; değişiklik hoşuma gitmezse de kendimi konuya bağlıyorum ve kuşkuya ve belirsizliğe, bende hakim olan bilgisizliğe teslim ediyorum. (1, 50)

---

* Her bir pasajın başında elinizdeki baskının sayfa numarası verilmiştir.

(s. 331)

Kendini en yalın biçimde doğaya bırakmak, kendini ona en bilge biçimde emanet etmektir. Ah! bilgisizlik ve ilgisizlik kadar, iyi donatılmış sağlıklı bir kafanın dinlenmesi için yumuşak, rahat ve sağlıklı bir yastık var mıdır? (3, 13)

(s. 331)

... Bu evrenselliğin içinde, hiçbir şey bilmeden ve umursamaz bir şekilde dünyanın genel yasasına bırakıyorum. Etkilerini hissedince bu yasayı iyice öğreneceğim. (3, 13)

(s. 331)

Girişim aradığı şeyin niteliğinin kokusunu taşır; zira, aynı şeyin büyük bir parçasıdır ve onunla aynı doğadadır. (1, 20)

(s. 331)

Kendini dinliyorsa, içinde kendine özgü, egemen biçimden sıyrılmayan, kendisine ters olan öğrenime ve baskılar fırtınasına karşı mücadele etmeyen hiç kimse yoktur (3, 2)

(s. 331)

Zira en sağlam ve en genel düşüncelerim, benimle birlikte doğmuş olanlardır denilebilir; bunlar doğamdan ileri gelip, gerçekten de kendimindir. (2, 17)

(s. 333)

Eğer başkaları içerik ve biçim olarak bunu daha iyi yapmışsa ben amacıma ulaştım sayılır. (1, 40)

(s. 335)

Sezar'ın hayatında kendi yaşantımızdaki kadar ders alınacak örnekler yoktur; bu, ister bir imparatorun, isterse bir halktan birinin yaşamı olsun, tüm insani kazaların yer aldığı bir yaşamdır. Sadece yaşamımıza kulak verelim. (3, 13)

(s. 335)

Korkak ve zalim misiniz ya da dürüst ve özverili misiniz bunu ancak siz bilebilirsiniz. Başkaları sizi göremez. Onlar belirsiz tahminlerde bulunabilirler. (3, 2)

(s. 337)

... olayları bir kenara bırakıp, bunlardaki nedenleri aramakla oyalanıyorlar. Şakacı gevezeler! Nedenleri sadece olayları yönlendirenler bilir; olayların ceremesini çeken bizler değil; doğamız gereği, kökenine ve özüne nüfuz etmeden olayları dolu dolu yaşarız... Genelde şöyle başlanır: "Bu nasıl oluyor?". Aslında "oluyor mu?" diye sormak gerekir. (3, 11)

(s. 337)

Eski çağda bu yolu benimsemiş iki üç yazar bilinir; ama onların da bizimle bütünüyle benzer olup olmadıklarını söyleyemeyiz, çünkü onların yalnızca adlarını biliyoruz. Onların izinden kimse yürümedi... (2, 6)

(s. 339)

Kendilerini tanımayı sonuçlandıramayan, yine de sürekli gözlerinin önünde olsa da koşulunu tanımayıp... bilmeyen... bu kişilere... Nil sularının gelgitlerinin nedeni konusunda nasıl güvenebilecektim? (2, 17)

(s. 340)

İyi yazarların bile bizden sağlam ve değişmez bir yapı oluşturmakta diretmeleri bana hata gibi geliyor. (2, 1)

(s. 340)

İşte bu nedenle, bir insanı yargılamak için onun izini uzun süre ve özenli bir biçimde sürmek gerekir. (2, 1)

(s. 340)

...bu yüzyıla geçmiş yüzyıl olarak kabul eden biri olarak, Aurle-Gelle ve Macrobe kadar kendi dostlarımı, onların yazdıkları kadar kendi gördüklerimi kanıt olarak öne sürerdim. (3, 13)

(s. 340)

İçinde mizaçlarımızın ve duygularımızın bulunduğu, ele aldığım konularda kullanılmış olan öyküler, tanıklıklarda gerçek olarak kabul edilirler. Roma'da ya da Paris'de geçmiş, ya da geçmemiş olsun, Jean'ın ya da Pierre'in başına gelmiş ya da gelmemiş olsun... her zaman insanların karşılaşabileceği bir örnektir. (1, 21)

(s. 341)

Kendimi incelerken harcadığım bu uzun çaba, beni başkalarını az çok yar-

gılamaya da alıştırdı... Çocukluktan beri yaşamının başka yaşamlara nasıl yansıdığına baktığım için bu konuda hayli beceri kazandım. (3, 13)

(s. 342)

Bu nazik incelikler tam vaazlara göredir; bizi öteki dünyaya semer vurulmuş olarak göndermeyi isteyen söylemlerdir. Yaşam maddi ve bedensel bir hareket, özü gereği kusurlu ve düzensiz bir eylemdir; ben de ona istediği gibi hizmet ediyorum. (3, 9)

(s. 342)

Ama karışık ve kaba biri olan ben... kendimi tamamen safça insani ve ortak yasanın bana tanıttığı zihinsel zevklere bırakıyorum. (3, 13)

(s. 342)

Platon acı ve hazza duyulan şiddetli bağlılıklardan korkar, çünkü (ona göre) bu bağlanma ruhu bedene aşırı derecede güdümlü kılar. Ben ise, aksine, bunun bağı gevşeteceğini ve çözeceğini düşünüyorum. (1, 40)

(s. 343)

Beden tüm oluşumuz içinde büyük bir rol oynayıp, orada önemli bir yer tutar. O halde, bedenin yapısı ve düzenlemesi dikkate alınmayı hak eder. Bu başlıca iki kurumsal ögemizi ayırmayı isteyenler ve birbirinden ayrı yanlarda tutmak isteyenler hatalıdır; aksine bunları bir araya getirmek ve birleştirmek gerekir. Ruha kendi içine kapanmamasını, kendi başına yaşamamasını, bedeni küçümseyip terk etmemesini (ruh, zaten takınılmış olan birkaç maskaralığın ötesinde buna ulaşmayı başaramazdı) buyurmak gerekiyor; ama aksine, ona bağlanmalı, onu kucaklamalı... birlikteki eylemlerinin pek farklı ve pek ters gibi değil iyice uyumlu ve tek tip görünmesi için, koca hizmeti görmek üzere onunla evlenmelidir. Hıristiyanlar bu bağ hakkında özel bir bilgiye sahiptir; zira onlar bilir ki bu ortaklığı, bedenle ruhun bilinen bu tür bir araya gelişini tanrısal hukuk, bedeni sonsuz ödülleri kabul etmeye yatkın kılarak kendinin yapar. Hıristiyanlar Tanrı'nın insana tümüyle baktığını ve insanın bütünüyle liyakatlerine göre bir cezayı ya da ödülü almasını istediğini de bilir. (2, 17)

(s. 343)

Tüm felsefi okulların en insanca olanı Peripatetikçilik (gezimcilik) okulu, bilgeliğe bu iki birleşik bölüme ortak biçimde iyiliklerini sunma ve sağlama ödevini yükler. Bu okul, bu şekilde, diğer okulların bu birlikteliği hesaba katmaya yeterince bağlanmamış olduklarından, aynı hatayı yapa-

rak birinin bedenden, diğerinin ruhtan yana tavır aldıklarını, böylece insan olan gerçek konudan ve genelde Doğa diye tanıdıkları rehberlerinden uzaklaşmış olduklarını gösterir. (2, 17)

(s. 344)

Şu halde, bölümleri aralarında pek sıkıca ve pek kardeşçe dokunmuş bir yapıyı hangi amaçla ayırıp yok etmeye çalışıyoruz? Aksine, onu yardımlaşmayla kalkındıralım. Ruh, bedenin ağırlığını uyandırıp canlandırsın, beden ruhun hafifliğini engelleyip, onu bir yere bağlasın. *"Qui velut summum bonum laudat animæ naturam, et tanquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit et carnem carnaliter fugit, quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina."* ["Her kim ki ruhu egemen iyilik olarak yüceltir ve teni kötü bir şey gibi aşağılarsa; kuşkusuz ruhu tensel biçimde kucaklar ve tenden tensel olarak kaçar; çünkü o, tanrısal gerçeğe göre değil, insanın boşluğuna göre yargılıyor." (Saint Augustinus, *Tanrı'nın Kenti*, XIV, V)]. Tanrı'nın bize yaptığı bu bağışta özenimizi hak etmeyen bir yan yoktur; bunu bir saç kılına kadar hesaba katmalıyız. Bu, insan insanca yönetmek insana laf olsun diye verilmiş bir ödev olmayıp, kesin, doğal ve temel ödevdir; çünkü Yaradan onu bize ciddiyetle ve kesinlikle emanet etti.... kendilerinin dışına çıkmayı ve bu şekilde insandan kaçıp kurtulmayı istiyorlar. Çılgınlık bu: Onlar, melekler haline dönüşmek yerine, hayvanlar olarak değişiyorlar; yükselecekleri yerde alçalıyorlar. Bu üstün davranışlar, yüksek ve erişilmez yerler olarak beni ürkütüyor. (3, 13)

(s. 345)

Kitabımın bana yaptığından daha fazlasını yapmadım. Yazarıyla aynı cevherden bir kitaptır bu; sadece benimle ilgilenir, yaşamıma katılır, tüm öteki kitaplar gibi başka dışsal bir hedefi, bir amacı yoktur. (2, 18)

Montaigne, *Denemeler*, çev. Engin Sunar, Say Yayınları, 2019.

XIII. Bölüm

Shakespeare

(s. 351)

Prens: İnan olsun çok bitkinim.

Poins: Gerçekten mi? Soylular bitkin düşmez sanırdım.

Prens: Kabul etmek utanç verici olsa bile itiraf ediyorum, bitkinim. Canımın hafif bira çekmesi de bana hiç yakışmıyor, öyle değil mi?

Poins: Bir prensin tabiatı bu kadar hafif bir bileşimi sevecek kadar gevşek olmamalı.

Prens: Belki de benim damak zevkim prenslere yaraşır bir zevk değildir, çünkü yemin ederim ki aklımdan hafif bira o zavallı şey çıkmıyor. Ama böyle sıradan şeyleri düşünmek beni asaletimden uzaklaştırıyor. Mesela, senin adını hatırlıyor olmam benim için ne büyük bir utanç kaynağı! Ya da yarın seni görünce tanıyacak olmam! Ya da kaç çift ipek çorabın olduğunu bilmem – bir şu giydiklerin var, bir de koyu pembe renkte olanlar var! Veya gömleklerinin sayısını biliyor olmam –bir de yedeğin var, bir de giydiğin!

Shakespeare, *IV. Henry* -2-, çev. Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

(s. 358)

Bu noktada Yunan ve Elizabeth dönemi tiyatrosu arasındaki büyük farka geliyoruz: Yunan oyunlarında, kahramanların belirleyici bir rolünün olmadığı, düzenlenmiş bir türdür trajedi. Kahramanlara düşen eylemek ve ölmektir. Elizabeth dönemi oyunlarındaki trajedi ise insanların yüreğinden kopar doğrudan. Hamlet Hamlet'tir, kaprisli bir tanrı onu trajik bir sona sürüklediğinden değil, farklı bir tarzda hareket etmesinin önüne geçen içindeki ona özgü cevher yüzünden öyledir.

Çev. S. Aylar

(s. 365-366)

Bu sözlerim seni uyarmak için sadece:
Ötesini sen düşün, kendin yorumla.
Benim dediğim şu yalnız:
Bu işlerin içinde bir iş var gibi.
Macbeth babacan Duncan'a yandı;
Nasıl yanmasın? Adam öldü gitti.
Yiğit Banquo da fazla gecikti karanlıkta.
Oğlu öldürdü diyelim; kaçtı çünkü.
O kadar geç kalmamalı insan dışarda.
Malcolm'la Donalbain'in yaptıklarıysa
Herkesin canavarca bulacağı bir şey:
O canım babayı öldürmek, olur melunluk değil!
Macbeth az mı yandı bu işe?
Yürekten gelen bir öfkeyle

Hemen delik deşik etmedi mi
O üçü de sarhoş, uykulu katilleri?
Yiğitçe bir davranış değil mi bu? Akıllıca hem de:
Çünkü herifler yaptıklarını inkâr edip
Milleti çileden çıkaracaklardı...

(s. 366)

Seyton: Kraliçe, efendimiz, kraliçe ölmüş.
Macbeth: Er geç ölecekti kraliçe:
Er geç bir gün söylenecekti bu söz.
Yarın, yarından sonra bir yarın, bir yarın daha
Sürüp gidiyor günden güne küçük adımlarla;
Geçmiş günlerimiz ise nice sersemlere ışık tutmuş
Ölüm yolunda, toz toprak olmazdan önce.
Sön, cılız kandil, sön! Hayat dediğin ne ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
Bir daha da duyulmayacak artık sesi.
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu. (Bir haberci girer.)
Dilini kullanmaya geldin, belli, hadi anlat, çabuk!

Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

(s. 368)

Daha önce söylediğim gibi,
Bu oyuncuların hepsi cin taifesindendi
Ve sırra kadem bastı,
İncecik havaya karıştılar;
Tıpkı bu hayallerin temelsiz dokusu gibi,
Bir gün gelecek, bulutlarla kucaklaşan kuleler,
Şatafatlı saraylar, o heybetli tapınaklar
Ve hatta yerkürenin tamamı da
Üstündekilerle yok olup gidecek,
Demin uçup giden hayali gösteri gibi,
Geriye zerresi bile kalmayacak.
Biz, düşlerin mayasından yaratılmışız
Ve uykuyla çevrelenmiştir kısacık hayatımız.

Shakespeare, *Fırtına*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

XV. Bölüm
La Bruyère

(s. 403)
Gömlekleri çok nazik kumaşlardandır ve onları gizlemeye dikkat eder. Nefsini mahrum etmediğini de açıklamaz o; aslında ikiyüzlü bir kişidir ama dindar gözükmek sevdasındadır; perhiz yaptığında, kendini sıkıya soktuğuna inandırır herkesi.

(s. 403-404)
"O, sözünü geçirebilecek zengin bir adama rastlamaya görsün; büyük yardımlar göreceğini anlar anlamaz, hemen adamın karısına yüz vermez olur; ne yanına uğrar ne de sevgisini açıklar; eğer kadına fazla güveni varsa, paltosunu bırakıp oradan kaçacaktır. O, kadınları pohpohlamak için sofu bir dil de kullanmaz; herhangi bir insana, içten gelerek, tabii şekilde konuşmaz; niyet edip tasarladığı bir şey için, yararı olacağını bildiği bir şey için konuşur; gülünç olacağını anlayınca da susar.

...Ölümünden sonra da miras bırakarak ne kimsenin malından faydalanmasını ne de kimseye bağış yapmayı düşünür; hele meşru varisi, öz oğlunu mirastan mahrum etmeye gelince hiç düşünmez. Dindar kişinin hasis, hiddetli olmaması, haksızlığı sevmemesi, çıkar düşünmemesi gerekir; oysa Onuphre dindar değildir ama dindar görünmek ister: Mükemmel ama yalancı bir sofuluk içinde sinsice çıkarına bakar. O, asla bir işi doğrudan doğruya, açıkça görmez; ne çehizlenecek bir kıza yardım eder, ne de elinden tutulacak bir dost oğluna yanaşır; önüne geçilmeyen gerekli haklardan, güç görevlerden kaçar o; zira bu işlerin gizli kalmayacağını bilir, çekinir; Prens'in kulağına gitmeden bu gibi işlerin olmayacağından ve kendisinin ne mal olduğu ortaya çıkıp, Prens tarafından öğrenilmesinden korkar. O, işini hep ikinci planda kalarak görür; böyle davranınca saldırılar daha az sakıncalı olacaktır. Kızlı erkekli tüm yeğenler ondan yılmışlardır; o, zengin amcaların dalkavuğudur, dostudur; ve kendisini, yaşlı olup da çocuksuz ölen kişilerin meşru vârisi kılar..."

La Bruyère, *Karakterler*, çev. Bedia Kösemihal, Alaz Yayınları, 1982.

Boileau

(s. 406)

Sarayı araştır, şehri öğren; ikisi de örneklerle doludur her daim. Molière yapıtlarını böyle parlatarak halka daha az meyletse, bilgi ve deneyim dolu tasvirlerinde asık suratlar çizmeseydi; maskaralık uğruna hoşa giden, ince şeyleri gözden çıkarmasa, Terence ile Tabarin'i utanmazca yan yana getirmeseydi, sanatının mükâfatını alırdı. Scapin'in kuşandığı saçma pelerinde, *Mizantrop*'un yazarını teşhis edemiyorum. İç çekmelerin ve gözyaşlarının düşmanı olan komedi, trajik yakınmalara yer vermez dizelerinde; vazifesi, meydanlara çıkıp ayaktakımını iğrenç ve adi esprilerle eğlendirmek de değildir. Komedi aktörleri bayağılaşmadan gevezelik ederler...

İngilizceden çeviren S. Aylar

Molière

(s. 407)

Günümüzde "marki" komedinin maskarasıdır; nasıl ki eski komedilerin hepsinde izleyenleri güldüren bir soytarı ya da uşak varsa, şimdilerde bizim oyunlarımızda da topluluğu oyalayacak salak saçma bir marki bulunmaktadır.

Çev. S. Aylar

La Bruyère

(s. 409)

"Dişili erkekli, tarlalara yayılmış, güneşten kapkara olmuş, morarmış, kazıp sürdükleri toprağa sonsuz bir gayretle kendilerini adayan yabani yaratıklar görürsünüz. Oysa onların, konuşabilen bir dili, doğrulup ayağa kalkınca da insana benzeyen bir yüzleri vardır ve gerçekten birer insandır onlar. Geceleyin inlerine çekilirler; kara ekmek, su, ot kökleriyle karınlarını doyururlar. Onlar, öteki insanları, toprağı sürüp ekmek, hasat yapmak gibi zahmetlerden korurlar; böylece de yetiştirdikleri ekmekten biraz olsun kendilerine düşen payı almaya, hak kazanabilirler."

La Bruyère, *Karakterler*, çev. Bedia Kösemihal, Alaz Yayınları, 1982.

Molière

(s. 410)
Başımızdaki dertler onu aklı başında biri haline getirdi, prensine hizmet için cesaret gösterdi o da...
Çev. S. Aylar

(s. 412)
İnsanların çoğu böyle bir soru karşısında tereddüt etmez beyefendi. Söz konusu kelimeyi çok kolay kullanırlar, telaffuz etmekten çekinmezler. Hatta günümüzde asalet unvanlarını çalmak âdet haline geldi. Kendi adıma, bu konuda daha hassas düşüncelere sahip olduğumu itiraf etmeliyim. Bence, ne olursa olsun sahtekârlık dürüst bir insana yakışmaz. Tanrı'nın dünyaya gelirken taşımamızı istediği ismi gizlemek, çalıntı bir isimle insanların karşısına çıkmak, olmadığımız biri gibi görünmeye çalışmak korkaklıkur. Ben saygıdeğer mevkilerde bulunmuş bir ailenin çocuğuyum şüphesiz. Altı yıl boyunca orduya hizmet etme şerefine eriştim. Bu dünyada belli bir mevkiye sahibim. Yerimde bir başkası olsa, sıfatını abartırdı, ama ben böyle bir şey yapmak istemiyorum. O yüzden size dürüstçe diyorum ki, ben bir asilzade değilim.

Molière, *Kibarlık Budalası*, çev. Berna Günen, İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Racine

(s. 414)
Bu odaların görkemi Arsace, görüyorum ki, gözlerine yabancı. Bu ihtişamlı ve üçra oda, Titus'un sırdaşıdır nicedir. Maiyetinden kurtulmak için buraya sığınır bazen... (*Bérénice*)

(s. 414)
Paulin, sizi kendimizle baş başa bırakalım. (*Bérénice*, 2, 1)

(s. 415)
Yalnız kalmak istiyoruz. (*Bérénice*, 4, 3)

(s. 415)
Titus: Kommagene Kralı'na mesajım ulaştırıldı mı? Kendisini beklediğimi biliyor mu? Paulin: ...Emirlerinizden haberdar edileceğini söyledim. Titus: Kâfi. (*Bérénice*, 2, 1)

(s. 415)
Siz ki, Prens, yalnızca dostlukla bağlısınız [Bérénice'in] adımlarına, mut-

suzluğunda bir başına bırakmayın onu; peşi sıra varışınızı görsün Doğu; bir kaçış değil, bir zafer olsun bu; böylesine hoş bir dostluğun bağları ebedileşsin; sohbetlerinizde anılsın daima adım. Ülkelerinizi yakınlaştırmak için, Fırat, imparatorluklarınıza sınır olacak. Biliyorum ki, adınızı dillerden düşürmeyen Meclis, bir ağızdan kabul edecektir bu armağanımı. Komagene krallığınıza katıyorum Kilikya'yı... (*Bérénice*)

(s. 415)
Titus, büyüklüğüyle mahcup ediyor beni; Roma'daki her şey, ihtişamının yanında sönük kalıyor. Doğu onun [Titus'un] hatıralarıyla dolu olsa da, Bérénice zaferimin izlerini görecektir orada. (*Bérénice*, 3, 1 ve 2)

(s. 416)
Köleleri Hindistan'dan Ege'ye koşup geldi: Mısır'ın kızları çağrıya uyup Susa'da arz-ı endam etti; Part ülkesinin ve boyunduruk bilmeyen İskitya'nın kızları bile güzellik asasını kapmak için oyunlar çevirdiler. (*Esther*)

(s. 416)
Kasvetli bir sükûnetle uzun uzun baktı bana; rüzgârın yönünü bana çeviren Tanrı, etkiledi yüreğini bütün bu süre boyunca, şüphesiz. Nihayet, inceliğin tahrı kurduğu gözleriyle "Kraliçesin" dedi... (*Esther*)

(s. 416-417)
Ahasuerus: Emrim olmadan buraya gelen biri! Hangi küstah fani bu ölümüne susayan? Muhafızlar!.. Esther, sen misin? Ne! Böyle beklenmeden? Esther: Nedimelerim, endişeli kraliçenizi cesaretlendirdi... (Bayılır.) Ahasuerus: Kudretli tanrılar! Ne tuhaf bir solgunluk kapladı çehresini! Esther, nedir seni böylesine korkutan? Kardeşin değil miyim? Senin için mi bu katı kurallar? Yaşa: Şu elin tuttuğu altın asa, merhametin teminatıdır senin için... Esther: Efendim, alnımızdaki yücelik mührüne korkuyla baktım daima; öfkeyle çatılan kaşlarınızın tasalı ruhuma nasıl dehşet saçacağını düşünün: Yıldırımlarla kuşatılmış o mukaddes tahtta, beni toza toprağa dönüştürmeye hazır olduğunuz geçti aklımdan. Ah! Gözlerinizdeki şimşeklere titremeden tahammül edebilecek cüretkâr bir yürek var mıdır? Tanrı'nın gazabı da böyle gürler... Ahasuerus:... Telaşlanmayın, ey Kraliçem, üstünüze çöken korkuyu yatıştırın. Ahasuerus'un kalbinin yüce sahibesi, onun sımsıcak dostluğunu hissedin sadece. Hemen şimdi sereyim ister misiniz ayaklarınıza Ülkemin yarısını? (*Esther*)

(s. 417)
Sanıyor musunuz ki bir tek sizsiniz telaşa kapılan; Epirus nehri akan gözyaşlarımı görmedi mi sanıyorsunuz? (*Andromaque*, 2, 2)

(s. 418)
Roma şehri şahit, hanımefendi, onunla birlikte varışınıza. *Doğu'nun çöllerinde ne hallere düşmedi ki bahtsızlığım!* Nice zaman dolanıp durdum Caesarea'da, gönlümün size taptığı hoş beldelerde, terk edilmiş topraklarınıza yakardım geri versin diye sizi; ağlayarak aradım adımlarınızın izini... (*Bérénice*, 1, 4)

(s. 418)
Yardım et, edebilirsen, acizimi yeneyim, her daim gözlerimden kaçıp kurtulan gözyaşlarıma set çekeyim; yahut madem ki söz geçiremiyoruz gözyaşlarımıza, gururumuz mâni olsun acılarımıza; şahit olsun dünya gözyaşlarına bir kral ve kraliçenin. (*Bérénice*, 4, 5)

(s. 418)
Tanrım! Ne biçim sözler! Durunuz! Prens, tasam gözlerinizden gizlenebilecek gibi değil: Bu önünüzdeki, endişeli bir kraliçe; yüreğinde ölüm, birkaç kelime etmektir sizden dileği... (*Bérénice*, 3, 3)

(s. 419)
Neredeyim böyle! Ah ihanet! Ah bahtsız kraliçe! Silahlar ve düşmanlarla çevrili bu ece! (*Bérénice*, 5, 5)

(s. 419)
Söyleyin bana:
Kaderin eliyle meçhule doğmuş olsa da, kendisini gören dünyanın onun şahsında efendisini tanıyacağını tıpkı benim gibi düşünmeksizin bakabilen olur mu ona? (*Bérénice*)

(s. 420)
Alexander: ... Yasalarınıza amade ordum, adımı ve adımızı yan yana tutmalı, ilerleyeceğim ve dünyanın ucuna dek, meçhul halkları üne kavuşturacağım savaşın şaşaasıyla, yabani ellerinin tanrılardan esirgediği sunaklar sizin için dikilecek topraklarında. Cleophile: Doğru, zaferi esir edip sürükleyeceksiniz peşiniz sıra, ama bilmem ki aşk takip eder mi sizi orada. Aramızda onca ülke, onca deniz, çok sürmez unuttururlar beni size. Dalgalanan Okyanus bir gün taşıp dünyayı fethettiğinizi gördüğünde, kralların dizlerinize kapandığını gördüğünüzde, dünya titreyip sustuğunda önünüzde, hatırlayacak mısınız Efendim, genç bir prensesin, ülkesinde bir üçrada her daim hasretinizi çektiğini, o büyük fatihin tutkusunu yürekten dile getirdiği tatlı anları gönlünden geçirdiğini? Alexander: Ne! Böyle nadir bir güzelliği buralarda bırakacak kadar insanlıktan çıktığımı sanıyorsunuz demek ki? Size sunduğum Asya tahtından feragati istemez misiniz böyle olacağına? (*Alexandre le Grande*, 3, 6)

(s. 421)
Lakin, sizi hoşnut kılmak için atıldığım bunca tehlikenin ortasında, biraz daha yumuşak bir bakışı esirgeyecek misiniz? (*Andromaque*, 1, 4)

(s. 421)
Truva'nın başına ne belalar açtıysam ben de yaşayacağım hepsini: Fethedileceğim, zincirlere vurulacağım; pişmanlık yiyip bitirecek, tutuşturduğum ateşlerden daha büyüğü yakacak beni... Heyhat! Zalimlikte senin kadar ileri gittim mi hiç? (*Andromaque*)

(s. 421)
Nihayet size geliyor ve görüyorum ki, benden kaçan ölümü gözlerinizde aramaya koyulmuşum...

Hanımefendi, bu kurbanı kabul etmek size düştü, öyle bir kurban ki, İskitlerden biri sizin kadar zalim olsaydı, önünüzden kapardı. (*Andromaque*, 2, 2)

(s. 421)
...Böyle güzel eller, insan krallığını, kendilerine vermenizi istiyora benzer... (*Bérénice*, 2, 2)

(s. 422)
Ne derler onun için çektiğim ahlara? (*Bérénice*)

(s. 422)
Upuzun üç yıl, Roma'ya mükemmel bir imparator vadetmeyen ne söyledi, ne yaptı? Üç yıllık dikkatli yönetimi boyunca, konsüller devrinin döndüğüne inandı Roma, bir baba gibi hükmetti Roma'ya... (*Britannicus*, 1, 1)

(s. 422)
Mutsuz binlerin mutluluğunu üstlendim; cömertliğimin dört bir yana pay edildiği görüldü... (*Bérénice*, 2, 2)

(s. 423)
Beklentilere yol açtığım o mutlu günler nerede! Kuruttuğum onca gözyaşı! Hayırlarımın meyvesini kaç hoşnut gözden tattım! Kaderinin değiştiğini gördü mü Dünya! (*Bérénice*, 4, 4)

(s. 423)
Erdemiyle her yerde üstün gelen muzaffer bir krala hayran olurum: Lakin bilge bir kral, bir kral ki adaletsizlikten nefret eder, zorba zenginlerin yasası altında inlemesine izin vermez fakirlerin, işte o göklerin en güzel armağanıdır. Dullar ona emanettir. Yetimlerin babasıdır. Ve dürüst insan-

ların, onun yardımını arayan gözyaşları, kıymetlidir katında. (*Esther*, 3, 3)

(s. 423)
Mutlak gücün zehri akmaz damarlarında, insana yakışmayacak övgülerin sesine kapılmazsın. Söyleyecekler sana, yakındır: En kutsal yasalar - ki sahibesidir aşağılık insanların - krallara itaat eder; boyunduruk nedir bilmez bir kral, meğerki iradesi olsun; yüceliği uğruna her şeyi kurban eder... (*Athalie*, 4, 3)

(s. 424)
'Ezeli' ismidir, Dünya onun eseridir; alçakgönüllülerin ahını işitir isyan ettiklerinde, her faniyi eşit yasalarla yargılar ve kurulduğu tahtında, sorguya çeker kralları... (*Esther*, 3, 4)

(s. 425)
Bir kralın sorduğu işitildi: Saat kaç?

Racine

(s. 426)
"Onun [Phèdre'in], eskilerin tragedyalarındaki kadar rahatsız edici olmamasına dikkat ettim; orada Hippolytus'u suçlamayı aklına koyar. Normalde onun gibi asil ve erdemli hislere sahip bir prensesin ağzına yakışmayacak, karanlık ve basit bir şey olduğunu düşündüm iftiranın. Bu basitlik, tabiatı itibarıyla köle ruhlu bir hemşireye daha uygun düşer gibi geldi bana. (Önsöz.)

Corneille

(s. 426)
Bu hoşnutsuzluk bağlamında, sahnelerimizin pürüpaklığını tebrik etmem gerek, zira görüyorum ki, Aziz Ambrosius'un ikinci kitabını en güzel şekilde süsleyen şey, burada hoş karşılanamayacak kadar ahlâka mugayir. Ben de Kilise'nin büyük âlimi gibi, bakireyi utanç verici bir konumda sergileseydim, insanlar ne derdi...

(s. 427)
Ona daha yakından, kendisini (model olarak) seçtiğim andan daha rahat bir şekilde bakınca elimde olmadan sarsıldım. Anladım ki, o uzak çağlarda mucize yerine geçen şey, çağımızda korkunç görülebilir, o bahtsız prensin gözlerini nasıl oyduğuna dair zarif ve eksiksiz tasvir, o oyulmuş gözlerden ibaret manzara, yanaklardan süzülen kanlar, emsalsiz eskilerin eserlerinde

beşinci perdeyi bütünüyle kaplayan bu sahne, hanımefendilerimizi müşkülpesendliğe itebilir... Bu aksaklıkları gidermeye çalıştım.

Racine

(s. 427)
Kanla beslenen, savaşa aç bu kalp, yılların yüküne ve boğucu kadere rağmen, kendisini Monimia'ya bağlayan sevgiyi nereye olsa götürür. (*Mithridate*, 2, 3)

(s. 427-428)
Euripides'te ve Seneca'da, Hippolytus gerçekten annesinin ırzına geçmekle suçlanır: "Ona zorla sahip oldu." Oysa burada bu niyeti dolayısıyla pek suçlanmamaktadır. Theseus'u, seyirci nezdinde daha az uygun kılacak bir çapraşıklıktan sakınmak istedim. (Önsöz.)

(s. 429)
Bir süsü olmaksızın güzel, en sade kıyafetiyle.
Henüz uykusundan edilmiş bir güzelliğin. (*Britannicus*, 2, 2)

(s. 429)
Lakin her şey uykuda, ordugâh, rüzgâr ve Neptune. (*Iphigénie*)
Çev. S. Aylar

Bossuet

(s. 435)
Böylelikle, bir şairin bütün tasarısı, emeklerinin bütün amacı, bizim, tıpkı kahramanı gibi, güzel kadınlara âşık olmamız, birer ilahe imişlercesine onlara hizmet etmemiz, hülâsa neyimiz varsa onlara feda etmemizdir; belki bir tek onurumuz dışında ki, onura yönelik sevgi, güzelliğe yönelik sevgiden daha tehlikelidir.

XVI. Bölüm

(s. 437)
Akşam yemeğine oturmuştuk. Hayli neşeli bir halde kuruldum masaya; ancak aramızdaki mumun ışığında, sevgilimin yüzünde ve gözlerinde bir hüzün görür gibi oldum. Bu düşünce beni de hüzünlendirdi. Alışılmadık bir şekilde gözlerini bana diktiğini fark ettim. Her ne kadar merhametli ve zayıf bir his gibi geldiyse de sevgi miydi gözlerindeki yoksa tutku

mu, anlayamadım. Ben de ona aynı dikkatle baktım; gönlümden geçeni anlamakta yaşadığı güçlüğün benimkinden aşağı kalır yanı yoktu belki. Konuşmak da gelmemişti aklımıza yemek de. Güzel gözlerinden süzülen birkaç damla yaşı gördüm nihayet: Ah o hain gözyaşları!

"Tanrım" dedim, "ağlıyorsunuz, sevgili Manon; ağlayacak kadar mahzunsunuz ve bana tek kelimeyle olsun bahsetmiyorsunuz acılarınızdan!" Beni daha da endişelendiren bir iki iç çekişle cevap verdi. Titreyerek kalktım; aşkın bütün ısrarıyla yalvardım neden gözyaşı döktüğünü açıklaması için; gözlerini silerken ben de ağladım; hayatta değildim de ölmüştüm adeta. Korkularımın ve acılarımın bu kanıtları, canavar ruhlu birini bile dize getirirdi. Bu şekilde onun içinde bulduğu duruma kendimi kaptırmışken, merdivenlerde birkaç kişinin ayak sesini işittim. Kapı yavaşça tıklatıldı. Manon bir öpücük bağışladı bana ve kollarımdan sıyrılıp koşarak yandaki odaya kapattı kendini. Kıyafeti biraz özensiz olduğu için yabancı gözlere görünmek istemediğini düşündüm. Kapıya yöneldim ve biraz araladığım anda üç kişi tarafından kıskıvrak yakalanmış halde buldum kendimi, gelenler babamın uşaklarıydı... (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*)

Çev. S. Aylar

(s. 441)

"Erdem nedir bilir, hatta haz da alır erdemden, yine de en utanç verici davranışları sergiler. Şövalye des Grieux'yu olağanüstü bir tutkuyla sevmektedir; fakat bolluk içinde bir hayat sürme ve sivrilme arzusuyla, Şövalye'ye yönelik hislerine ihanet edip, zengin bir bankeri tercih eder.

Okurun ilgisini çekip, bu kötü yola düşmüş kızın başına gelen korkunç rezillikler konusunda merhamet duygusu uyandırmak için ne ustalıklar gerekmez ki!

Çev. S. Aylar

(s. 443)

Londra Borsası'na, şu birçok saraydan daha saygıdeğer yere bir girin; her milletten temsilcinin orada insanlığın faydası uğruna bir araya geldiğini göreceksiniz. Yahudisi, Müslümanı, Hıristiyanı, sanki aynı dindenmiş gibi birlikte hareket eder ve bir tek iflas edenlere kâfir der; Presbiteryen Anabaptist'e itimat eder, Anglikan Kuveykır'ın vaadini kabul eder. Bu huzurlu ve özgür topluluklardan ayrılınca, kimi sinagogun yolunu tutar, kimi içmeye gider; biri Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına vaftiz olmaya gider; diğeri oğlunu sünnet ettirip, kulağına anlamadığı İbranice sözcükler fısıldar; daha başkaları kiliselerine gidip, şapkaları kafalarında, Tanrı'dan bir esin bekler; hepsi pek memnundur halinden.

Çev. S. Aylar

(s. 446-447)

Lutece'e bir hayli yaklaşmıştı ki, Charenton sınırında bir koruda, alımlı Marton'a rastladı, sapsarı saçları bir kurdelayla bağlı. Endamı yerinde, kısa eteğinden, görünüyor bir parça ince beyaz bacağı. Yaklaşır Robert: Görür ki cennetteki azizleri ayartacak bir yüz, güller ve zambaklardan bir demet, kaymaktaşından iki elma arasında, hayran olmadan bakamaz kimse; ama teninin rengi yanında, soluk kalıyordu o bile. Uzatmayalım, bu genç mucizevi güzellik, kucağında bir sepet taşıyordu, ve tüm çekiciliğiyle pazara gidiyordu, tereyağ ve yumurta satmaya. Sir Robert, dinden imandan edecek bir arzuyla, bir sıçrayışta inip atından, candan kucakladı onu. Dedi ki: "Çantamda yirmi ekü var, bütün servetim bu, kalbimi tepin, ne varsa sizin." "Bu şeref fazla," dedi Marton.

Çev. S. Aylar

(s. 449)

Tanrı, Bulgarları bizim güzel şatomuz Thunder-ten-tronckh'a gönderdiğinde yatağımda derin bir uykudaydım. Babamın ve kardeşimin boğazını kestiler, annemi doğradılar. Bu gösteri sırasında bilincimi kaybettiğimi gören iki metre boyunda iri bir Bulgar ırzıma geçti. Bu beni kendime getirdi. Bağırdım, çağırdım, ısırdım, tırmaladım ve babamın şatosuna gelen tüm bu talihsizliklerin bir amacı olduğunu bilmeksizin bu iri Bulgar'ın gözlerini oymak istedim. Gaddar herif sol yanıma hâlâ taşıdığım bir bıçak yarası açtı. "Eyvah! Yaranızı yakından görmek isterdim," dedi saf Candide. "Göreceksiniz," dedi Cunigunde, "ama şimdilik anlatmaya devam edeyim." "Devam edin," dedi Candide.

(s. 450-451)

... Saygıdeğer Barones'in hizmetçisi şirin Paquette'i tanıyorsunuz. Ben onun kollarında cennetin zevklerini –ki bana apaçık gösterdiğiniz üzere bunlar cehennem azabıydı- tattım. O da bu azapla lekelenmişti, belki de bu yüzden ölmüştür. Paquette bu hediyeyi -işi kaynağına kadar takip eden- çok bilge bir Fransisken rahibinden kapmıştı, rahip bunu yaşlı bir kontese, kontes bir süvariye, süvari bir markize, markiz bir uşağa, uşak da bir Cizvit'e borçluydu ki, o da henüz bir rahip adayıyken doğrudan Kristof Kolomb'un bir yoldaşından almıştı..."

Voltaire, *Candide*, çev. İpek Ortaer Montanari, Ithaki Yayınları, 2018. (Küçük değişikliklerle.)

(s. 452-453)

Madame Necker'e, Ferney, 19 Haziran 1770

"Köyümdeki insanlar, Pigalle'in, sanatını icra ederken kullandığı bazı aletleri hazırladığını görünce, 'Şuraya bakın,' dediler, 'teşrih masasına yatacak; ilginç olacak bu iş.' Evet öyle, Madame, malumunuz, insanoğluna nümayiş olsun yeter ki; bir kukla gösterisine de, bir yaz dönümü şenliğine, ayine, cenazeye de aynı kayıtsızlıkla gider insanlar. Heykelim birkaç filozofu tebessüm ettirecek, bazı ikiyüzlü alçakların ya da ahlâksız yazar bozuntularının deneyimli kaşları çatılacak: Hepsi gösteriş!

Ama her şey gösteriş değil; dostlarım, her şeyden önce de sizin için duyduğum samimi şükran hissi, Madame, gösteriş değil.

Monseigneur Necker'e içten hürmetler.

(s. 458-459)

Resmî elbisesini giymiş Madame uluyarak geldi, bunları niye yaptığını bilmiyordu, kucakladığı herkesi gözyaşlarına gark etti, şatoyu haykırışlar nöbetinin bir yenisiyle inletti ve gecelikleriyle dolanan bir kadın kalabalığının ortasında, neredeyse bir maskeli balo kostümüyle feryat figan etmek için, gecenin bir yarısı, yeniden saray kıyafetlerine bürünmüş alışılmadık bir prenses manzarası sergiledi.

İngilizceden çeviren Erkal Ünal

(s. 460)

...Güçlü, cesur, sapına kadar Alman, açıksözlü, dürüst, iyi ve yardımsever, tüm davranışlarında asil ve muhteşem; kendisinden kaynaklanan şeylerle ilgili olarak her konuda son derece mütevazıydı. Hanesindeki kısa süreli buluşmalar haricinde, merdümgirizdi, odasına kapanıp yazardı daima; diğer zamanlarda, hanımlarıyla baş başaydı; katı, kaba, tiksindirici şeyler tasavvur ederdi kolayca; kimi zaman ve önüne her çıkana saldırması dolayısıyla korkulasıydı; yumuşakbaşlılığın zerresi yoktu onda, zekâ inceliğinin de – zekâdan nasibini almıştı gerçi; zerre esneklik de yoktu; anlatılanlara bakılırsa, kendisini ilgilendiren her konuda, son derece bayağı biçimde kıskanç; İsviçre muhafızı suratlı ve hoyrat, lakin şefkatli ve bozulmaz dostluklar kurmaya muktedir...

Çev. Erkal Ünal

(s. 464-465)

De Lorge düşesi, Chamillart'ın üçüncü kızı, yirmi sekiz yaşındayken, mayısın sonunda, Corpus Christi gününde, ikinci oğlunun loğusa dönemindeyken Paris'te öldü. Hayli iri, heybetli biriydi, hoş bir yüzü vardı, zekiydi ve öyle basit, sahici ve her şeyin üzerinde süzülen bir mizacı vardı ki bü-

yüleyici kılıyordu onu; dünya üzerindeki en iyi kadın ve tüm zevklerin, bilhassa da yüksek bahislerin peşinden koşan en deli kadın. Nazır çocuklarındaki o ahmakça şan şöhret arayışının ve kibrin zerresi yoktu onda; ama diğer tüm şeylere ise tam mânâsıyla sahipti. Babasına peşkeş çekilmiş bir saray tarafından gençliğinin ilk yıllarından itibaren şımartılan, mektep görmemiş bir annesi olan düşes, Fransa'nın ya da Kral'ın, babası olmadan yapabileceğini asla düşünmedi. Vazife nedir bilmezdi, hatta edep adap da bilmezdi. Babasının düşüşü de onun bunlardan nasiplenmesini sağlamamış, kumar ve zevk tutkusunu köreltmemişti. Bu durumu olup olabilecek en büyük içtenlikle kabul etmiş ve kendine gem vuramadığını ilave etmişti. Kendisiyle ilgilenmemede üstüne yoktu, onun kadar çapaçul birini bulmak olanaksızdı: Saçlar dağınık, kıyafetler oradan buradan sarkmış, diğer şeyler de benzer durumda, ama tüm bunlarda her şeyi telafi eden bir zarafet. Sıhhatini hiç önemsemezdi. Harcamalarına gelecek olursak, her zaman sırtını dayayabileceği birileri olduğunu düşünürdü. Narindi ve göğsü günden güne kötüleşmişti. Ona öyle söylenmişti; bunu hissediyordu; lakin, kendisine herhangi bir şeyde gem vurma konusunda elinden bir şey gelmiyordu. Kumar oynayarak, koşuşturup durarak ve son hamileliği esnasında, geceleri geç saatlere kadar uyanık kalarak kendini kırılma noktasına sürükledi nihayet. Her gece binek arabasında çaprazlama uzanarak gelirdi eve. Bir keresinde yine bu haldeyken, ne gibi bir zevk aldığını sormuştu birisi; güçlükle işitilebilen cılız bir sesle, pek çok zevk yaşadığı cevabını vermişti. Çok geçmeden onun için her şey bitmişti. Madame la Dauphine'le araları çok iyiydi ve pek çok konuda Madame ona itimat ederdi. İkimiz çok iyi anlaşırdık; fakat hiçbir koşulda onun kocası olmayı istemeyeceğimi söylerdim ona daima. Pek nazikti, onunla işi olmayan herkese karşı son derece cana yakındı. Babası ve annesi bundan çok mustaripti.

Çev. Erkal Ünal

(s. 466-467)

Kafaca ve bedenen çeliktendi, davranışları da öyle, mizacı acımasız ve nobrandı... son derece sahtekâr, düzenbazdı, dolaplar çevirir, binbir takla atar, meydanlarda korku salıp her şeyi talep eder, hiçbir şey vermez, yerine getirmesinin artık önem taşımadığı en aleni sözleri zerrece umursamaz ve kendisine verilen sözlerin peşinden öfkeyle giderdi. Berbat bir adamdı.... Herhangi bir şeyle bir an bile hiç kesilmeyen bu öfkede şaşırtıcı olan, hiçbir şeyi asla kendine yansıtmaması, ne akrabası ne dostu olması, yardımsever olmanın verdiği zevklerden hiç nasiplenmeksizin kötücül doğmuş olması, ayaktakımından geldiğini hiç saklamaması, en bilge Cizvitleri ürkütecek kadar haşin olmasıydı.... Dış görünüşü de karakterinden aşağı kalmıyor, vadettiğini sunuyordu; bir ağaçlığın köşesinde korku uyandırır-

dı. Fizyonomisi iç karartıcılığını, aldatıcılığını, berbatlığını ele veriyordu; gözleri ateş saçıyordu, habisti, gözlerini olabildiğince kısarak bakardı; onu gördüğünde çarpılmışa dönerdi insan

(s. 467)
İki mumun ışığında yüz yüze geldim onunla, aramızda masa dışında bir şey yoktu. Başka bir yerde onun korkunç fizyonomisinden bahsetmiştim. Görüp duyduklarımla birden afallamıştım; o konuşurken, bir Cizvitin ne olduğunu; şahsi ve aşikâr hiçliği yüzünden, ailesi, içinde bulunduğu durumu ve verdiği sözler yüzündense kendisi için hiçbir şey umamayacak, başkalarına kıyasla fazladan bir elma ya da tek bir kadeh içki bile bekleyemeyecek; yaşı yüzünden, Tanrı'ya hesap verme ânına yaklaşmış ve bile isteye, büyük bir desiseyle, Devlet'i ve dini çok büyük bir kargaşanın içine itecek ve kendisi için hiçbir şey ifade etmeyen ve yalnızca Molina okullarının şerefini etkileyen meseleler yüzünden en dehşetengiz eziyetleri başlatacak biri olduğunu kavrayıvermiştim. İç derinliği, bana gösterdiği şiddetli tepkiler, bütün hepsi öyle bir vecde sürüklemişti ki beni, birdenbire sözünü kesip şunu söylerken buldum kendimi: "Peder, kaç yaşındasın?" Gözlerimi belerterek ona bakmakta olduğumdan dolayı duyduğu, bütün yüzünü kaplayan aşırı şaşkınlık, beni kendime getirdi...
Çev. Erkal Ünal

(s. 468-469)
Humières Dükü Orléans Dükü'ne teşekkür etmek üzere, sabah kendisini Versailles'a götürmemi istedi. Giyinmek üzereyken bulduk onu, gardroba dönüştürdüğü bodrumundaydı hâlâ. Hizmetkârlarının ve iki-üç baş görevlisinin ortasında, portatif tuvaletinin üzerindeydi. Bu beni dehşete düşürmüştü. Başını önüne eğmiş, mora çalan kızarmış yüzüyle boş boş bakan, yaklaştığımın bile farkına varmayan bir adam gördüm. Bunu ona uşakları söyledi. Başını neredeyse hiç kaldırmadan yüzünü yavaşça çevirip boğuk bir sesle, beni oraya hangi rüzgârın attığını sordu. Ona anlattım. Humières Dükü'nü bekletmemek için, giyindiği yere gelmesini söylemeye gitmiştim oraya; fakat şaşkınlıktan kalakaldım. Yatak odasının baş efendisi Simiane'ı pencerenin yanına çekip, Orléans Dükü'nü içinde bulduğum hal karşısında duyduğum şaşkınlığı ve endişeyi ifade ettim. Simiane, onun bir süredir sabahları böyle olduğu, o sabah da alışılmadık bir şey olmadığı, şaşkınlığımın onu o saatlerde hiç görmemiş olmaktan ileri geldiği, toparlanıp giyindikten sonra bu durumdan pek eser kalmadığı yanıtını verdi. Gelgelelim, giyinmeye geldiğinde bu durum hâlâ epey belli oluyordu. Humières Dükü'nün teşekkürünü, sıkıntılı bir eda ve şaşkınlıkla karşıladı; herkese karşı daima zarif ve kibar davranan, münasip ve isabetli biçimde

nasıl konuşulacağını gayet iyi bilen dük onu hiç yanıtlamadı.... Orléans Dükü'nün hali beni birçok düşünceye sürükledi... Akşamları yiyip içtiklerinin meyvesiydi bu...

Çev. Erkal Ünal

XVIII. Bölüm

Stendhal

(s. 495-496)

Bir sabah, Julien kütüphanede rahip Pirard ile birlikte Frilair'in davası üzerinde çalışıyordu.

Julien aniden, "Efendim..." dedi. "Her akşam markiz ile birlikte yemek yemem, benim vazifem mi, yoksa bana karşı gösterilen bir lütufkârlık mı?"

Bu soruya çok şaşıran rahip, "Bu bir şereftir!" dedi. "On beş yıldan beri şu akademi üyesi Mösyö N..., ne kadar yaransa da yeğeni Tanbeau için bunu elde edemedi."

"Bence efendim, işimin en sevimsiz yanı bu. Okulda bile daha az sıkılırdım. Eve gelen davetlilerin hallerine alışmış olan Matmazel de La Mole'ün bile bazen esnediğini görüyorum. Uyuyakalacağım diye akhm çıkıyor. Ne olursunuz, herhangi bir karanlık handa kırk meteliğe yemek yiyebilme iznini koparın benim için."

Sonradan görme biri olan papaz, asil sınıfından birinin sofrasına oturmayı bir şeref sayıyordu. Bu duyguyu Julien'e zorla kabul ettirmeye çalıştığı sırada, hafif bir gürültü olunca başlarını çevirdiler. Julien, Matmazel de La Mole'ün onları dinlemekte olduğunu gördü. Kıpkırmızı kesildi. Bir kitap almaya gelmiş ve her şeyi duymuştu. Julien'i takdir etti. "Bu, şu yaşlı rahip gibi itaat etmek için yaratılmamış" diye düşündü. "Tanrım, nasıl da çirkin."

Akşam yemeğinde, Julien Matmazel de La Mole'e bakmaya cesaret edemiyordu. Ancak genç kız onunla konuşma lütfunda bulundu. O gün çok sayıda kişinin gelmesi bekleniyordu. Julien'in de kalmasını istedi...

Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, çev. Çiğdem Büyükataman Gueatta

Balzac

(s. 512)

Sabah yedi sularında Madam Vauquer'in kedisi hanımından önce içeri girerek, büfelerin üzerine sıçrayıp, üstleri tabakla örtülü çanaklardaki sütü kokladığı, ilk mırıltılarına başladığı sırada bu oda göz alıcı bir parlaklık

içindedir. Biraz sonra, başında tül başlığı, Madam Vauquer görünür. Taranmış saçları başlığın altından dışarı fırlamıştır. Derisi çatlamış terliklerini sürüye sürüye yürür. Kocaman tombul yüzü, gaga burnu, tombalak elleri, bir kilise faresini andıran semiz vücudu, yalpa vuran dolgun göğsü bu salona - her yerinden felaket sızan bu hayaller sığınağına - pek yakışır. Madam Vauquer buranın pis, sıcak havasını içi hiç bulanmadan solur. Güzün ilk ayazlarını andıran soğuk yüzü, oyunculara özgü gülümsemeden senet kıran sarrafın kaşlarını çatarak acı acı bakışına geçen buruşuk gözleri; kısacası, bütün kişiliği pansiyonu anlatır; pansiyon da onun kişiliğinin ifadesi gibidir. Hapishane gardiyansız olmaz, birini düşünürken öteki aklımıza gelir. Nasıl ki tifüs bir hastanenin havaya yayılan pis kokularından doğarsa bu ufak tefek kadının solgun semizliği de bu hayatın bir sonucudur. Üstünde yün örgüsü bir iç eteklik vardır ki eski bir elbiseden bozma asıl eteklik bir karış aşar, akmış yerlerinden de içinin pamukları fırlamıştır. Onun bu kıyafeti salonu, yemek odasını, o küçük bahçeyi anlatır, mutfağın halini haber verir, pansiyonda kalanların kimler olabileceğini bizlere sezdirir.

Kendisi salonda bulunduğu zaman manzara tamamdır. Madam Vauquer elli yaşlarındadır, *felaket görmüş bütün kadınlara* benzer. Gözleri donuktur. Fazla para sızdırmak için birden dikleşen, muhabbet tellalı bir kadının masum hali vardır; yalnız, Georges'u ya da Pichegru'yü yakalayıp resmî makamlara teslim etmek hâlâ mümkün olsa, yaşayışını düzeltmek için bunu yapmaktan da geri kalmaz. Bununla birlikte Madam Vauquer'in'de kendileri gibi inlediğini, öksürdüğünü işittikçe pansiyonda kalanlar onu da kendileri gibi parasız sanırlar, *aslında iyi bir kadın*, derler.

Kocası nasıl bir adamdı acaba? Madam Vauquer, ölmüş kocası hakkında hiçbir şey anlatmazdı. Adam servetini nasıl kaybetmişti? Bunu soranlara kadın; "Felaketler silip süpürdü," derdi. Kocası ona kötü davranmıştı; ona ancak gözyaşı dökmek için iki göz, başını sokmak için bir ev, hiçbir felaket karşısında acı duymama hakkını bırakmıştı. Çünkü, Madam Vauquer'in kendisine sorarsanız, *yeryüzünde çekmediği acı kalmamıştı*.

Balzac, *Goriot Baba*, çev. Şerif Hulûsi, İletişim Yayınları, 2019.

(s. 517)

Yaratıcı, bütün organizmalarda bir ve aynı modeli kullanmıştır. Hayvan, dışsal formunu, daha isabetli söylemek gerekirse, bu formun farklılıklarını, evrileceği çevreden alan bir ilkedir...

Toplum, insanı, faaliyetlerinin gerçekleştiği çevreye göre - zoolojideki türler gibi - çok sayıda farklı insana dönüştürmez mi?

Çev. S. Aylar

(s. 521)
İnsan, yaşadığı dönemlerin etkisinde kalır. Bu iki kişi herkesçe kabul görmüş bu bilginin doğruluğunu, yüzlerine, söylemlerine, fikirlerine ve giysilerine damgasını vurmuş tarihsel renklerin karşıtlığıyla kanıtlıyorlardı.

Balzac, *Evde Kalmış Kız*, çev. Yaşar Avunç. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

(s. 521-522)
Tuvalet kadınların nasıl süsüyse mutluluk da şiirdir. – [Bilgiyle aşk...] birbirine hiç kavuşmayan çizgilerdir. - Erkeğin yüreğinde kendiliğinden doğan duygu, zayıf bir varlığa karşı her an gösterilen korumanın verdiği gurur değil midir? – İnsan Paris'i tanıyınca bilir ki orada söylenen hiçbir şeye inanılmaz; orada yapılan hiçbir şey söylenmez. – Duygu bir düşünce içine sıkıştırılmış dünya değil midir?

Balzac, *Goriot Baba*, çev. Şerif Hulûsi, İletişim Yayınları, 2019.

(s. 522)
Töreler üzerine incelemeler, yaşamdaki tek bir durumu bile ihmal etmeksizin - bir fizyonomi, bir adam ya da kadının karakteri, yaşam tarzı, meslek, toplumsal kesim, Fransa'nın bir kısmı ya da savaşa, yasalara, politikaya, olgunluğa, ihtiyarlığa, çocukluğa dair herhangi bir şey - bütün toplumsal hususları sunacaktır.

Bu yapıldıktan, insan yüreğinin tarihi santim santim katedildikten sonra, toplumsal tarih bütün kısımlarıyla kaydedilecektir; işte temel budur. Bunlar hayal mahsulü olgular değil, her yerde meydana gelen şeyler olacaktır.

Çev. S. Aylar

(s. 526)
Akşamla birlikte, ruhunun derinliklerinden de başka birtakım yavanlıklardan nem sızan, döşemesi ıslakmış gibi duran küçük yemek odasında tahammülü son haddine geliyordu. Hayatın bütün acılığı tabağının içinde kendisine sunulmuştu sanki, haşlama etin dumanıyla birlikte, ruhun derinliklerinden de başka birtakım yavanlıkların dumanları çıkıyordu sanki. Charles çok ağır yemek yiyordu: Emma ise ya birkaç fındık yiyor ya da dirseğiyle masaya dayanarak bıçağının ucuyla muşambanın üzerine birtakım çizgiler çizip oyalanıyordu.

G. Flaubert, *Madam Bovary*, çev. Sâmih Tiryakioğlu, İletişim Yayınları, 2019.

XIX. Bölüm

(s. 537-538)

Bu kitabı eline verdiğimiz için okuyucudan af dilemeli ve içinde neler bulacağından kendisini haberdar etmeliyiz.

Okuyucu, uydurma romanlardan hoşlanıyor, bu roman gerçeğe dayanan bir romandır.

Okuyucu kibar âlemine gider gibi görünen kitaplardan hoşlanıyor, bu kitap, sokaktan geliyor.

Okuyucu, edepsizce yazılmış eser bozuntularını, orospu hâtıralarını, gizli itirafları, aşkın kirli çamaşırlarını, kitapçı camekânlarında, bir kapak resminde etek sıvayan o rezilliği seviyor: ona sıkıntılı bir vakit geçirtecek olan bu acı kitap itiyatlarını bozacak ve sıhhatine zarar verecek mahiyettedir.

Öyle ise bu kitabı niye yazdık? Sadece okuyucunun betine gitsin ve zevklerini incitsin diye mi?

Hayır.

19'uncu yüzyılda bütün vatandaşların seçim hakkına sahip oldukları bir demokrasi, bir liberalizm devrinde yaşadığımıza göre 'aşağı tabaka' insanlarının romana girmek hakları olup olmadığını, kibarlar âlemi altındaki bu âlemin, halkın, edebiyatın yasak tehdidi altında kalmakta devam edip etmeyeceği, halkın da sahip olabileceği kalp ve ruhtan şimdiye kadar söz etmemiş olan yazarların dudak bükmelerine lâyık olup olmadığı suallerini kendi kendimize sorduk.

Yaşadığımız bu eşitlik yıllarında, hem yazar hem de okuyucu bakımından, daha, aşağı sınıflar, aşağılık felâketler, çok bozuk ağızla anlatılmış, yeter derecede kibar olmayan facialar bulunup bulunmayacağı suallerini kendi kendimize sorduk. Tragedyanın, tarihe karışmış bir cemiyetin, unutulmuş bir edebiyatın bu basmakalıp nev'inin tamamıyla ölüp ölmediğini, kanunca tanınmış zadegânı bulunmayan sınıfsız bir memlekette küçük insanların, fakirlerin sefaletlerinin, büyüklerin, zenginlerin sefaletleri kadar alâka, heyecan, merhamet uyandırıp uyandırmayacağını, bir kelime ile, aşağıda dökülen göz yaşlarının yukarıda dökülenler kadar ağlatıp ağlatamayacağını merak ettik.

Bu düşünceler 1861'de, bize o mütevazı *Soeur Philomène* romanını yazmak cesaretini vermişti, bugün de *Germinie Lacerteux*'yü ortaya koyduruyor.

Şimdi, bu romana istendiği kadar çamur atılsın, onun umurunda bile değildir. Bugün ki, roman genişlemeye ve büyümeye, cemiyet araştırmalarının, edebî tetkikin, ağırbaşlı, canlı, ateşli, büyük bir nev'i haline gelmeye, tahlil ve psikoloji kurcalamalarıyla zamanının ahlak tarihi olmaya

başlamıştır, bugün ki, roman, ilmin araştırmalarını ve vazifelerini kendine vazife edinmiştir, ilmin hürriyetine ve imtiyazlarına da hak iddia edebilir. Ve, roman, sanat ve hakikat peşinde koşsun; Paris'in mesut insanlarına unutulmamaya değer sefaletleri göstersin; hayırsever bayanların görmeye cesaret ettikleri, eski kraliçelerin hastane ziyaretlerinde çocuklarına göz ucuyla baktırdıkları, insana, hemcinslerine merhameti öğretmeye yarayan o gerçek ve dipdiri beşer ıstırabını kişizadelerin gözleri önüne sersin; geçen yüzyılın o geniş ve engin isimle *insanlık* dediği dine sarılsın. Bu şuuru edinmek ona yeter; haklarını o yönden elde edebilir.

Goncourt Kardeşler, *Germinie Lacorteux*, çev. Ziya Osman Saba, MEB, 1949

(s. 541)
Ancak... bu çevreyi seçmek niye? Çünkü bir uygarlığın bozulması sırasında, 'şey'lerin, kişilerin, dilin, hemen her şeyin karakterinin korunduğu en alt seviyede... Başka? Zira belki de ben asil bir edebiyat adamıyım ve halk - ayaktakımı deyin isterseniz - keşfedilmemiş, meçhul toplulukların cazibesine, seyyahların aradığı egzotizmden bir şeylere sahip benim için...
Çev. S. Aylar

(s. 550-552)
Saat ona kadar kaldılar. Durmadan kadınlar geliyor, erkekleriyle buluşuyorlar, onları alıp götürüyorlardı; peşleri sıra, dizi dizi çocuklar geliyordu; analar, umursamadan, yulaf çuvalı gibi uzun ve sarışın memelerini çıkarıyorlar, şiş yanaklı çocukların yüzlerini süte buluyorlar; yürümeye başlamış küçükler, mideleri tıklım tıklım bira dolu, masaların altında dört ayak dolaşıyorlardı, sıkılmadan işiyorlardı. Dul Désir Kadın'ın fıçıları açılıyor, bira seller gibi akıyor, karınları şişiriyor, burundan, gözlerden, her bir yerden fışkırıyordu. Kalabalıkta vücutlar öyle bir yayılıyordu ki, herkesin ya bir omzu ya bir dizi yanındakinin vücuduna batıyordu; herkes de yanındakinin dirseğini böyle kendi vücuduna batar duymaktan hoşnut, sevinç içindeydi. Sürekli bir gülüşle açık ağızlar, kulaklara varıyordu. İçerisi fırın gibi sıcaktı, herkes pişiyor, soyunuyor, pipoların koyu dumanının çevrelediği çıplak vücutları ortada, oturuyordu; tek sakıncaysa yerinden kalkmaktı. Kızlardan biri ara sıra kalkıyor, dipteki tulumbanın yanına gidiyor, eteklerini kaldırıyor, sonra dönüp geliyordu. Boyalı kâğıttan süslerin altında, dans edenler öyle terliyorlardı ki, birbirlerini görmüyorlardı. Bu da çıraklara, rastgele çarparak sürücü kızları devirmek cesareti veriyordu. Fakat kızlardan biri, üstünde bir erkekle yere yuvarlanınca, trompet, onların tekerlenişini çılgın sesiyle örtüyor; ayakların teptiği hora, sanki bütün salon halkı üstlerine yığılmış gibi, düşenleri yerde yuvarlıyordu.

Oradan geçen birisi, kızı Lydie'nin, kapı önünde kaldırıma uzanmış, uyuduğunu Pierron'a haber verdi. Çaldığı şişeden kendi hissesine düşeni içmiş, sarhoş olmuştu. Pierron da kızını omzuna vurup götürmek zorunda kaldı. Jeanlin ve Bébert ondan daha dayanıklı, arkadan geliyorlar, bu görünüşü pek eğlenceli buluyorlardı. Bu, kalkış işareti oldu. Aileler Bon Joyeux'dan çıktılar. Maheuler ve Levaqueler mahalleye dönme kararı verdiler. O arada Bonnemort Baba'yla yaşlı Mouque da, anılarının sürekli sessizliğine gömülü, uyurgezer adımlarıyla Montsou'dan ayrılmışlardı. Hep birlikte döndüler, panayır yerinden ve kızartma maltızlarının soğuduğu, son bardaklardaki biraların yolun ortasına kadar dereler gibi aktığı meyhanelerin önünden, son bir kere daha geçtiler. Havada hâlâ fırtına işaretleri vardı. Aydınlık evlerin civarından uzaklaşıp karanlık kırlara dalar dalmaz, kahkahalar yükseldi. Olgun başaklardan kızgın bir nefes yükseliyordu. O gece herhalde pek çok çocuk yapıldı. İşçi mahallesine darmadağın vardılar. Ne Levaqueler ne Maheuler akşam yemeğini iştahla yiyebildiler; Maheuler gündüzden kalan haşlamayı yerken uyukluyorlardı.

Étienne, Chaval'i, tekrar içmek için Rasseneur'e götürmüştü. Arkadaşı yardımlaşma sandığı işini anlatınca, Chaval:

"Ben bu işte varım!" dedi. "Ver elini, sen iyi çocuksun!"

Bir sarhoşluk başlangıcı, Étienne'in gözlerini tutuşturuyordu. Haykırdı:

"Evet, kaynaşalım... Biliyor musun, ben hakkaniyete her şeyi feda ederim, içkiyi de, kadını da. Kalbime kuvvet veren bir tek şey var, burjuvaları süpüreceğimiz inancı."

E. Zola, *Germinal*, çev. Hamdi Varoğlu, Yordam Kitap, 2018.

(s. 556)

Maheu de:

"Öyle ya," diyordu. "Para ne kadar fazla olursa, o kadar fazla rahat edilir. Böyle üst üste yaşamanın, kimseye yararı olmadığı da çok açık. Sonunda erkekler ayyaş oluyor, kızlar gebe kalıyor."

Tüm aile de buradan konuşmaya katılıyor, herkes kendi düşüncesini söylüyordu; petrol lambası, kavrulmuş soğan kokusuyla zaten bozulan odanın havasını, büsbütün kirletiyordu. Hayır, kesinlikle bu hayat, hoşa gidecek bir şey değildi. Eski zaman kürek cezasına benzeyen bir işte, tam anlamıyla hayvanlar gibi çalışıyorlardı; çok kere, daha sırası gelmeden, orada can veriyorlardı, bütün bunlara karşılık da akşamları sofrada et bile bulamıyorlardı. Kuşkusuz çorba vardı, karın doyuyordu, fakat o kadar az yiyorlardı ki, ölmüyorlar ama sürünüyorlar, borç içinde yüzüyorlar, yedikleri ekmeği sanki çalmışlar gibi sürekli izleniyorlardı. Pazar günü geldiğinde de yorgunluktan uyuyorlardı. Tek eğlence sarhoş olmak yahut karısına bir çocuk yaptırmaktı.

Kaldı ki, bira adamın karnını fazla şişiriyor; çocuk da, ileride size kulak asmıyordu. Hayır hayır, hiç hoşa gidecek bir şey değildi bu.

O arada, Maheude lafa karışıyordu:

"Kötü olan da, bunun değişmeyeceğini anlamak. İnsan gençken mutluluğa erişeceğini sanıyor, bir şeyler umuyor, sonra, yoksulluk sürdükçe, onun içinde sıkışıp kalıyor. Ben kimsenin kötülüğünü istemem, fakat zaman zaman, bu haksızlığın beni de kışkırttığı oluyor."

Bir sessizlik oluyordu; hepsi bu kapalı ufkun tanımsız acısı içinde bir an soluyorlardı. Yalnız, Bonnemort Baba, eğer oradaysa, gözlerini şaşkınlıkla açıp bakıyordu; çünkü onun zamanında böyle üzüntüler olmazdı; kömürün içinde dünyaya gelinir, damara kazma sallanır, fazlası düşünülemezdi; oysa şimdi, kömürcülere yeni özlemler aşılayan bir hava esiyordu.

"Yediğine tükürmemeli," diye söyleniyordu. "İyi bir bira, iyi bir biradır. Şefler çok defa kötü insanlardır; ancak şefler hep olacaktır, öyle değil mi? Bu işleri düşünüp kafa patlatmak boşuna..."

O zaman Étienne, hemen coşuyordu. Nasıl! İşçinin düşünmesi yasak mıydı? İşte, işçi şimdi düşünmeye başladığı için işlerin rengi yakında değişecekti ya!

E. Zola, *Germinal*, çev. Hamdi Varoğlu, Yordam Kitap, 2018.

(s. 568)

William Bankes'le Lily Briscoe geçerlerken Mrs. Ramsay başını kaldırıp onlara bir göz atarak, "Yarın hava açmasa bile başka gün yok değil ya!" dedi. Sonra da, Lily'yi sevimli gösteren soluk, buruşuk, küçücük yüzündeki o badem biçimi Çinli gözleri; ama bunu görecek adam çok anlayışlı olmak ister, diye düşünerek, James'e, "Hadi bakalım," dedi, "hadi kalk da şu koncun ölçüsünü alayım." Sonunda olur da Fener'e giderlerse çorapları biraz daha uzatmak gerekebilirdi.

Mrs. Ramsay gülümsedi, şu anda aklına çok hoş bir şey gelivermişti – William'la Lily evlenseler ne iyi olurdu- sonra, çelik şişleri çatışmış, örgüsüne otlar karışmış çorabı eline aldı; James'in bacağına ölçtü.

"Oğlum doğru dursana!" dedi. Fener bekçisinin küçük oğluna ölçülük etmek James'in hoşuna gitmemişti hiç, kıskançlığından bile bile doğru durmuyordu. Annesi, "Sen böyle yaparsan, çorap kısa mı oluyor, yoksa uzun mu, nasıl anlayayım?" diye sordu.

Başını kaldırıp şöyle bir baktı –çocuklarının en küçüğü, en sevimlisi hangi şeytana uyuyordu böyle?- oda, sonra koltuklar gözüne ilişti, aman yarabbi ne de partal şeyler diye düşündü. Andrew'nun da geçen gün dediği gibi, içlerinde ne varsa dökülmüş yerlerde sürünüyordu. Evet, ama bütün kış tek başına yaşlı bir bekçi kadına bırakılacak, rutubetten su içinde kalacak

olduktan sonra yenilerini almanın ne anlamı vardı? Neyse kirası çok azdı; çocuklar burayı seviyorlardı; kocasına da kitaplığından, konferanslarından, çömezlerinden binlerce –doğrusunu söylemek gereirse üç yüz- mil uzakta olmak iyi geliyordu; hem konuklar için de bol bol yer vardı. Hasırlar, portatif karyolalar, Londra'da gününü tamamlayıp emekli edilmiş bir sürü koltuk, iskemle ve masa –hepsi burada pekâlâ işe yarıyordu. Birkaç fotoğraf vardı, bir de kitaplar. Kitaplar da kendiliklerinden ürüyor, diye düşündü. Onları okumaya bir türlü vakit bulamıyordu. Ozanın kendi eliyle, "Arzusu buyruk olana..." "Çağımızın bahtı daha açık Helen'ine"... diye armağan ettiği kitapları bile –ayıptı ama- okumamıştı. Croom'un yazdığı *Akıl*, Bate'in *Polynesia'nın Vahşi Gelenekleri* filan da ("Yavrum doğru dur," dedi) Fener' gönderilemezdi ki. Bir an gelecek, evin hiç tutar yanı kalmayacaktı; o zaman bir çaresine bakmak gerekecekti. Ah, eve girerlerken ayaklarını silmeyi öğrenseler de kumsalı içeri taşımasalardı, bu da bir şeydi. Eğer Andrew yengeçleri kesip, içlerini açıp bakmak istiyorsa nasıl olmaz diyebilirdi; ya da Jasper deniz yosunundan çorba yapılabilir diye tutturursa insan nasıl engel olabilirdi; Rose'un toplayıp getirdiği midye kabuklarına, kamışlara, taşlara sesini çıkarabilir miydi? Ne yapsın, çocukları, hepsi de yetenekliydi, ama başka başka yönlerde. Çorabı James'in bacağına tuttu, tüm odayı baştan aşağı süzerek, işte diye içini çekti, böyle olunca da eşyalar her yaz gittikçe biraz daha partallaşıyor. Yer yaygısı artık rengini yitiriyordu; duvar kâğıdı şurasından burasından yırtılarak sarkmaya başlamıştı. Üzerindeki resimler gül müdür nedir artık ayırt edilemiyordu; ama tabii bir evde tüm kapılar hiç kapanmaz, koca İskoçya'da sürgüleri onaracak birileri bulunmazsa o ev mahvolmaz da ne olurdu? Bir resim çerçevesi üzerine yeşil bir kaşmir şal yerleştirmek neye yarardı? On beş gün geçmeden rengi bezelye çorbasına dönerdi. Ama asıl onun canını sıkan kapılardı; hiç kimsenin kapı kapatmak aklına gelmezdi; kulak kabartı. Oturma odasının kapısı açıktı; seslerine bakılırsa galiba yatak odalarının kapıları da açıktı; tabii merdiven başındaki pencere de açıktı; çünkü kendi eliyle açmıştı. Pencereler açılmalı, kapılar kapatılmalıydı; bu kadar basit bir şeyi nasıl oluyor da hiç kimse aklında tutamıyordu? Geceleyin hizmetçilerin yattıkları odalara uğrardı; fırın gibi sıkı sıkı kapanmış bulurdu; yalnız Marie'nin, o İsviçreli kızınki dışında; Marie temiz hava almadan yatmaktansa yıkanmaya razıydı; ama Marie, "Yurdumda dağlar öyle güzeldir ki," demişti. Bunu dün gece gözleri yaşla dolu, pencereden uzaklara bakarak söylemişti. "Dağlar öyle güzeldir ki." Mrs. Ramsay biliyordu, kızın babası oralarda ölüm yatağındaydı. Onları babasız bırakıyordu. Kâh söylenerek kâh kendi yaparak bir Fransız kadını gibi, o usta elleriyle pencerelerin nasıl açılacağını, yatakların nasıl yapılacağını gösteriyordu; kız konuşmaya başlayınca, uçarak güneşin önünden geçtikten sonra, bir kuşun kanatları nasıl yavaşça yumulup kapanır ve tüylerinin mavisi keskin çelik renginden, nasıl hafif bir mora dönerse tıpkı öyle, her şey sessizce gelip Mrs. Ramsay'in

çevresinde toplanmış, yumulmuştu. Ağzını açıp da bir şey söyleyememişti. Ne söyleyebilirdi ki? Kızın babası gırtlak kanseriydi. Kendisinin hiç ses çıkarmadan öyle duruşu, kızın, "Yurdumda dağlar öyle güzeldir ki," deyişi, o umutsuzluk havası aklına gelince birden sinirlendi. James'e sert sert: "Uslu dur. Canımı sıkma," dedi. James hemen anlamıştı, annesi gerçekten sinirliydi; hemen bacağını düzeltti, Mrs. Ramsay de çorabı ölçtü.

Sorley'in küçük oğlunun James kadar gelişmemiş olacağı da hesaba katılsa çorap yine en aşağı bir-iki parmak kısaydı.

"Çok kısa, hem de adamakıllı kısa," dedi.

Kimse bu derece üzgün görünmemiştir. Güneş ışığından derinlere kadar uzanan aralıkta, yarı yolda karanlıklar içinde, belki de acı ve kara bir gözyaşı toplandı; bir gözyaşı damladı; sular bir o yana, bir bu yana dalgalandı, bu damlayı yuttu ve durulduu. Hiç kimse bu derece üzgün görünmemiştir.

Herkes, ama bu sadece bir dış görünüm mü? Diyordu. Onun güzelliğinin, o görkemli görünüşünün ardında acaba ne gizliydi? Dedikodusu onlara kadar gelmişti – bir başka, daha önceki bir başka sevgili, onlar evlenmeden bir hafta önce beynine tabanca sıkmış, ölmüş müydü ne? Birbirlerine soruyorlardı. Yoksa hiçbir şey yok muydu? Hepsi ardına çekilerek yaşadığı ve ne yapsa bozamayacağı, eşsiz bir güzellikten başka bir şey değil miydi? Çünkü büyük tutkulardan, çiğnenmiş aşklardan, gem vurulan büyük emellerden söz edildiği zamanlar, içtenlikli bir anında, kendinin de bu şeyleri bildiğini, bir zamanlar içinde aynı şeyleri duymuş olduğunu ya da tüm bunların kendi başından da geçtiğini söyleyebilirdi; ama şimdiye dek hiç kimseye bir şey söylememişti. Hep susardı. Demek biliyordu. Hem de öğretilmeden biliyordu. O yalınlığıyla zeki insanların yanlış anladığı şeylerin doğrusunu görüyordu. Ondaki o düşünce dürüstlüğü ve kesinliği de dimdik düşen bir taş gibi, kusursuzca konan bir kuş gibi doğruca istediği yeri buluyor; ruhu bu nedenle kendiliğinden, bir şahin gibi süzülüp inerek gerçeği kavrıyordu – belki de insanı boş yere sevindiren, rahatlatan, yaşatan da buydu.

(Bir keresinde, Bankes, telefonda Mrs. Ramsay'in sesini duyunca öyle heyecanlanmıştı ki, "Sizin yoğrulduğunuz çamurdan doğada pek az olmalı," demekten kendini alamamıştı; hem o sırada Mrs. Ramsay sadece bir trenden söz ediyordu. Bankes, Mrs. Ramsay'in mavi gözleri, düzgün Grek burnuyla telefonun başında nasıl durduğunu görür gibiydi. Böyle bir kadınla telefonda konuşmak ne olmayacak bir şeydi! Sanki güzellik perileri toplanarak nergis tarlalarında el ele verip bu yüzü hep birlikte yaratmışlardı. "Peki, Euston'dan 10.30'da kalkan trene yetişirim," dedi Mr. Bankes.

Mr. Bankes ahizeyi yerine koyup, evinin arkasında yapılan otelde işçilerin ne kadar ilerlediklerini görmek için odanın öbür yanına doğru yürüyerek, "Ama," dedi, "tıpkı bir çocuk gibi güzelliğinin farkında bile değil." Daha tamamlanmayan duvarlar arasındaki çalışmayı, gidiş gelişi izlerken Mrs. Ramsay'i düşündü. Çünkü, diye aklından geçirdi, her zaman ille de o

yüzdeki uyumu bozacak bir şey yapar. Ya başına bir avı şapkası geçirirdi ya bir çocuğun yaramazlığını önlemek için ayağında lastikler çayırların üzerinden koşuverirdi; öyle ki eğer, insan onun yalnız güzelliğini düşünürse, o titreşimi, yaşayan o canlı şeyi (işçiler tuğlaları bir kalas üstünde yukarı çıkarıyorlardı) aklına getirmeli ve bu şeyi o resmin içine işlemeliydi; yok, onu sırf bir kadın olarak düşünürse, kendine özgü bazı gariplikleri olduğunu kabul etmek ya da hem kendi güzelliğinden hem erkeklerin güzellik üzerine söyledikleri tüm sözlerden usanç getirerek, o görkemli görünüşünden sıyrılıp, bütün diğer insanlar gibi sıradan biri olmak istediğini varsaymak gerekirdi. Kim bilir, kim bilir. Artık işine başlamalıydı.)

Mrs. Ramsay'in arkasına düşen yaldızlı çerçeve, onun üstüne atıverdiği yeşil ve Michael Angelo'nun o ünlü yapıtı başını tuhaf bir biçimde çerçeveliyordu. Mrs. Ramsay kızıl-kahve rengi tüylü çorabı örmeyi sürdürerek bir dakika önceki sert tavrını yumuşatıp başını kaldırdı ve oğlunu alnından öptü. "Hadi, kesilecek başka bir resim bulalım," dedi.

Virginia Woolf, *Deniz Feneri*, çev. Naciye Akseki Öncül, İletişim Yayınları, 2018.

(s. 587)

Babama teşekkür edilemezdi; gülünç duyarlılıklar diye adlandırdığı bu tür davranışlar sinirine dokunurdu. Kıpırdamaya cesaret edemeden olduğum yerde duruyordum; babam hâlâ iri cüssesiyle karşımızdaydı; beyaz geceliği ve baş ağrısı çekmeye başladığından beri geceleri kafasına doladığı morlu pembeli Hint kaşmiriyle, M. Swann'ın bana verdiği Benozzo Gozzoli gravüründe Sara'ya İshak'ın yanından ayrılması gerektiğini söyleyen Hz. İbrahim'i andırıyordu. Bu olayın üzerinden yıllar geçti. Babamın mumundan yayılan ışığın tırmanışını izlediğim merdiven duvarı uzun zamandır yok. Benim içimde de, daima var olacağını zannettiğim birçok şey yok oldu, onların yerini alan yenileri ise, o sırada tahmin edemeyeceğim yeni üzüntülere ve yeni mutluluklara yol açtılar; buna karşılık, eski üzüntülerimi ve mutluluklarımı da şimdi anlamakta güçlük çekiyorum. Babamın, anneme, "Çocuğun yanına git" demesi de uzun zamandır imkânsız. Böyle anları bir daha asla yaşayamayacağım. Ama kısa bir süredir, kulak kabarttığım takdirde, babamın karşısında bastırmayı başardığım ve ancak annemle yalnız kaldığımızda koyverdiğim hıçkırıkları gayet iyi duyabiliyorum yine. Aslında o hıçkırıklar hiç sona ermedi; şimdi etrafımda hayat daha suskun olduğu için onları tekrar duyar oldum; tıpkı gündüzleri şehrin gürültüsü tamamen bastırdığı için çalmadıklarını zannedebileceğimiz manastır çanlarının gecenin sessizliğinde tekrar çalmaya koyulmaları gibi.

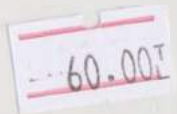
M. Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, YKY, 2012.

"...Metin analizi metodu, yorumcuya değerlendirmeleri için az çok hareket özgürlüğü bahşeder. Dilediği seçimi yapabilir, vurgularını istediği gibi şekillendirebilir... Yorumlarım belli bir amaca hizmet ediyor hiç kuşkusuz. Öte yandan bu amaç metinle haşır neşir oldukça, zamanla şekillendi. Büyük ölçüde metnin kılavuzluğunu kabullendim..."

Erich Auerbach'ın 1942-1945 arasında kaleme aldığı, edebiyat eleştirisinin bugün hâlâ tartışılabilen eserlerinden *Mimesis*'in öne çıkan özelliği, kuramlardan çok metinlere yönelmiş olması. Sözcük ve bağlaç seçimlerine varıncaya kadar, edebiyatın titizlikle ilişkisini irdeleyerek "gerçekliğin" yazılı eserlerde tasvirini ve üslubu konu edinen *Mimesis*, edebiyat ile hayatta, hoyratlığa, savurganlığa yer olmadığını, sözcükleri cömertçe harcayabileceğimizi, ama harcamanın bir ekonomisi olduğunu hatırlatıyor.

Homeros ve Kitab-ı Mukaddes; Aziz Augustinus ve Ammianus Marcellinus; şövalye romansları, Dante ve Boccaccio; Antoine de la Sale, Shakespeare ve Rabelais; Montaigne ve Cervantes; Stendhal ve Virginia Woolf... Okuma ve yorumlama cesareti ve zevki için bizleri bekliyor.





Edebiyat Eleştirisi -2

ithaki
/ithakiyayinlari
/ithakiyayinlari
/ithakiyayinlari
www.ithaki.com.tr
internet satış:
www.ilknokta.com
9 786057 762290