

FREUD-JUNG-ADLER

PSİKANALİZ AÇISINDAN
EDEBİYAT

Çeviren : SELAHATTİN HİLAV



DX DOST
KİTAPEVİ
YAYINLARI

FREUD — JUNG — ADLER

PSİKANALİZ AÇISINDAN
EDEBİYAT

Çeviren :
SELÂHATTİN HILAV

DOST KİTABEVİ YAYINLARI
Zafer Çarşısı No : 13
Yenişehir / ANKARA

Dost Kitabevi Yayınları : 2
Edebiyat Araştırmaları : 1



Birinci baskı : 1964 Ataç Kitabevi
İkinci baskı : Aralık 1981

Kapak : Pano Grafik
Dizgi - Baskı : Kardeşler Basımevi
İstanbul — 1981

SİGMUND FREUD
DOSTOYEVSKİ VE BABA KATİLLİĞİ

1925 yılından başlayarak, Fülöp - Müller ve Eckstem, bir kaç yıl önce sona ermiş olan Moeller van den Bruck'ün, Dostoyevski'nin toplu eserleri yayımına ek ciltleri yayınlamaya başlamışlardı. Ek ciltler, Dostoyevski'nin ölümünden sonra ele geçen eserlerini bitmemiş yazılarını ve romanlarındaki karakterlerle eserleri açıklamalar sağlayan çeşitli kaynakları kapsıyordu. Karamazof Kardeşlerin ilk müsveddeleri ve hazırlık parçalarını kapsayan cilde sıra gelince editörler, bu romanın ve yazarının ruhbili mi ile ilgili bir giriş yazmasını Freud'den rica ettiler. Freud, Dostoyevski ve Baba Katillliğini 1926 yılının başlarında yazmağa koyuldu. Ama 1928 de tamamlayabildi.

Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğini dört ayrı yönden ele alabiliriz. Dostoyevski, yaratıcı bir sanatçı, nevrozlu bir hasta, bir ahlâkçı ve günahkâr bir kimsedir. Bu şaşırtıcı karmaşıklığın içinden çıkmak pek kolay değildir.

Yaratıcı sanatçılığı en az şüphelenilecek yanındır. Çünkü Dostoyevski sanatçılık bakımından Shakespeare'in hemen arkasında yer alır. Karamazof Kardeşler ile hiç bir roman boy ölçüşemez. Dünya edebiyatının en yetkin örneklerinden biri olan «Büyük Engizisyoncu»yu ne kadar övsek azdır. Yaratıcı sanatçı sorunu karşısında psikanalizin, silâhlarını ne yazık ki bir yana bırakması gerekiyor.

Oysa, Dostoyevski'nin ahlâkçı yanını irdelemek çok daha kolaydır. Ahlâkın doruğuna erişebilmesi için herhangi bir kimsenin korkunç günahlar işlemesi gerektiğini ileri sürerek Dostoyevski'nin büyük bir ahlâkçı olduğunu söylemeğe kalkarsak, ortaya çıkacak bir şüpheyi görmezlikten gelmiş oluruz. Ahlâklı kimse, şeytana uyduğunu anlar anlamaz, direnen ve kendini kurtaran kimsedir. Bir yandan günah işleyen, öte yandan pişmanlık duyduğu zaman ahlâksal kurallar ortaya koyan bir kimse işi kolayından alıyor demektir. Böyle bir kimse, ahlâk hayatının özünü, yani vaz geçişi gerçekleştirme-miş sayılmalıdır. Çünkü ahlâksal bir davranış her şeyden önce pratik bir insancıl değer taşımaktadır. İşi kolayından alan kimse, eski çağların barbarlarına benzer bir davranış tutturmuştur. Eski çağ barbarları, önce adam öldürüyor sonra pişmanlık duyuyorlardı. Böylece, pişmanlık duymak insan öldürebilmeyi sağlayan bir teknik haline girmişti. Korkunç İvan da aynı biçimde dav-

ranmıştı. Nitekim, ahlâk karşısında gösterilen bu uzlaşmacı durum, Rusların ayırdedici bir özelliğidir. Dostoyevski'nin ahlâksal özlemlerinin verdiği sonuç da pek yüce bir şey değildir. Dostoyevski, bireyin içgüdüsel istekleri ile topluluk hayatının gereklerini uzlaştırmak için çetin savaflara girdikten sonra dünyasal ve ruhsal yetkelere (otoritelere) baş eğmek; Hıristiyanların Tanrısının ve Çar'ın önünde eğilmek ve kaba bir Rus milliyetçiliği düşüncesine bağlanmak durumuna düştü. Oysa, pek de zeki olmayan kimseler, daha az çaba harcayarak aynı sonuçlara varmışlardı. Dostoyevski gibi büyük bir kişiliğin zayıf noktası işte budur. İnsan uygarlığının geleceği, bu bakımdan, Dostoyevski'ye pek az şey borçlu olacaktır. Dostoyevski, insanlığın öğretmeni ve kurtarıcısı olmak şansını tepmiş ve kendi düşmanları ile birleşmiştir. Bu duruma etkisinde bulunduğu nevroz yüzünden düştüğü söylenebilir. Yoksa, zekâsının yüceliği ve insanlığa karşı duyduğu sevginin gücü, ona, peygamberce bir hayatın yolunu açabilirdi.

Dostoyevski'yi bir günahkâr ve suçlu olarak görmek, yalnız dar kafalıların itirazlarına yol açmaz. Ama itirazın gerçek nedenleri de hemen ortaya çıkar. Bir suçluda (mücrimde) iki temel ruhsal özellik görüyoruz. Bunlardan biri sınırsız bencillik öteki güçlü bir yıkma isteğidir. Bu iki özelliğin ortaklaşa yanı olan ve her ikisinin de dile gelmesi için gerekli bulunan başka bir özellik de sevgi yokluğu ve insancıl nesnelere karşısında duygulanmayış halidir. Böyle bir kimseyle Dostoyevski arasında karşıtlık bulunduğu ilk bakışta görülüyor. Dostoyevski, sevilme ihtiyacı ile yanıp tutuşan ve kimi zaman nefret etmesi gereken yerde yakınlık gösterip yardıma koşmasına yol açan (söz gelimi, karısına ve karısının âşığına karşı davranışında görünüyor bu) abartılmış bir şefkatle dolu bir kimsedir. Böyle olunca,

Dostoyevski'yi suçlular arasına katma eğiliminin nereye dayandığını sormamız gerekir. Bu katmanın nedeni, kırıcı, öldürücü ve bencil karakterleri belirginleştiren konular seçmesinde ve kendi hayatındaki belli bir takım olaylarda (kumar düşkünlüğü, küçük bir kızı kirletmiş olduğunu açıklaması gibi) aramak gerekir. (1) Dostoyevski'de görülen ve onu kanun dışı bir kimse haline kolayca getirebilecek olan yıkıcı içgüdülerin, aslında, kendi kişiliğine yöneldiğini (yani dışarı değil içeri yöneldiğini) ve böylece mazoşizm ve kabahatlilik duygusu biçiminde dile geldiğini kavrayacak olursak, yukarıda sözü geçen çelişmeyi çözmüş oluruz. Bununla birlikte, Dostoyevski'nin kişiliğinde sadistliği dile getiren yanlar da vardır. Bunları, acı çektirmekten hoşlanmasında sevdiği insanlara bile hoş görüyle davranmaysından; tedirginliğinden ve bir yazar olarak okurlarına karşı davranışında görüyoruz. Demek ki, Dostoyevski, önemsiz şeylerde başkalarına karşı; önemli şeylerde de kendine karşı sadisti. Yani aslında, bir mazoşistten başka şey değildi. Mazoşist, herkesten daha uysal, kibar ve yardımsever bir kimsedir.

Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinden üç faktörü

1 — Bunun tartışması için Fülöp — Miller ve Eckstein'e bakın. (1926) Stefan Zweig 1920 de şöyle yazıyordu. «Burjuva ahlakının sınırlarını hiçe saymıştı. Özel hayatında kanunları hangi ölçüde çiğnemiş olduğunu ve kahramanlarının suç işleyici içgüdülerinin kendisinde ne ölçüde gerçekleştiğini kimse bilemez» Dostoyevski'nin kahramanları ve kendi yaşantısı arasındaki gizli bağlar üzerine bilgi edinmek için Rene Fülöp Miller'in, N. Strakhov'dan yararlanarak ileri sürdüğü düşüncelere bakın. (Fülöp — Miller ve Rokstein 1925). Küçük bir kızı kirletme konusu Dostoyevski'nin yazılarında sık sık görülür. Bu konunun, özellikle, «Büyük Bir Günahkârın Hayatı» ve «Stavrogin'in itirafı» gibi ölümünden sonra yayınlanan eserlerinde görüyoruz.

ele almış bulunuyoruz: Duygusal hayatının olağanüstü bir gerilim taşıması; doğuştan sapık içgüdüsel bir eğilim (bu, onun sado - mazoşist ve suç işleyici bir kimse olduğunu kaçınılmaz biçimde ortaya koyuyor) ve çözüme gelmeyen sanat yeteneği. Bunların birincisi niceleksel ikincisi ve üçüncüsü niteliksel faktörlerdir. Bu üç faktör, nevroz söz konusu olmaksızın da bir arada bulunabilir. Nitekim tüm mazoşist oldukları halde nevrozlu olmayan kimseler vardır. Bununla birlikte, içgüdüsel isteklerle onlara karşı duran yasaklamaların (eldeki yüceltme metodları da eklenince) arasındaki kuvvetler dengesi, Dostoyevski'nin «içgüdüsel karakter» diye bilinen sınıfa sokulmasını gerekli kılmaya yeter. Ne var ki, bu arada nevrozun da bulunması, durumu adamakıllı karıştırmaktadır. Gerçi, sözü geçen faktörlerin nevrozu gerektirmediğini söylemiştik ama ego tarafından gemlenmesi gereken düzensizlikler ne kadar çoksa, nevrozun ortaya çıkmasının o kadar kolaylaştığını da unutmamak gerekir. Çünkü nevroz, egonun bir birleşime (senteze) ulaşmak konusunda başarı göstermediğini ve bunu yapmağa çalışırken kendi birliğini elden kaçırdığını belirten bir işarettir.

Peki, Dostoyevski'nin nevrozu kendini nasıl açığa vuruyor? Dostoyevski, bir saralı olduğunu söylemiş ve başkaları da, bilincini kaybetmesi; kaslarının titremesi ve ruhsal çöküntüye uğramasıyla birlikte ortaya çıkan şiddetli nöbetleri gözönünde tutarak onun saralı olduğuna inanmışlardı. Oysa, bu sözüm ona saralının, etkisinde bulunduğu nevrozun bir belirtisi olduğu ve bundan ötürü hastalığın, isteri sara yani şiddetli isteri olarak sınıflandırılması gerektiği akla yakın gelmektedir. Ama bu konuda kesin bir şey söyleyemeyiz. Bunun da iki nedeni var. Önce, Dostoyevski'nin sarası denen şey üzerindeki bilgilerimiz yeterli ve sağlam değildir. Son-

ra, sara biçiminde beliren nöbetlerle birlikte ortaya çıkan hastalık durumlarını gereğince anlamış değiliz.

Önce ikinci noktayı ele alalım. Karşımızdaki soruna ışık tutamayacağı için, saranın patolojisine uzun boylu girmemizin yararı yoktur. Yüzyıllardır bilinen *Morbus sacer* bir klinik gerçeklik olarak ortadadır. Bu korkunç hastalığın dış görünüş bakımından nedensiz gibi görünen kestirilmez çırpındırmaları; karakteri tedirginlik ve saldırganlığa yöneltmesi ve zihinsel güçleri yavaş yavaş çöktürmesi bilinen gerçeklerdir. Ama bu görünüşlerin sınırları kesin olarak çizilmemiştir. Başlangıçta, dil ısırmaları ve sidiğin tutulamayışı gibi olayların eşliğinde kendini gösteren ve giderek hastanın kendini tehlikeli biçimde yaralamasına yol açabilen *status epilepticus*'a varan ürkütücü nöbetler; az süreli kendinden geçme hallerine, ya da başdönmelerine indirgenebileceği gibi, hastanın sanki bilinç dışının etkisindeymiş gibi kendinde olmadan gösterdiği davranışlar olarak da ele alınabilir. Bu nöbetler, genel olarak, bir bakıma anlayamadığımız katkısız fizik nedenlerle belirlenmiş olmalarına rağmen, ilk ortaya çıkışlarını sadece ruhsal nedenlere (söz gelimi bir korkuya) da borçlu olabilirler. Ya da başka durumlarda, ruhsal uyarımların tepkisi gibi ortaya çıkabilirler. Sara olaylarında çoğunlukla zihinsel güçlerin yozlaşmasıyla karşılaştığımız halde, bildiğimiz tek bir olayda (Helmholtz'un olayı) hastalığın üstün bir zihin hayatını bozmamış olduğunu görüyoruz. (Bu çeşitten olduğu ileri sürülen başka olaylar, Dostoyevski'nin durumu gibi tartışma gerektiren ya da şüphe uyandıran durumlardır). Saraya tutulmuş kimse-lerde zekâ bakımından gelişmemişlik ve mankafalık görüldüğü gibi bu hastalık, klinik görüşün zorunlu olarak ileri sürmemesine rağmen apaçık bir budalalığı ve en kaba zihin eksikliklerini de birlikte getirebilir.

Bu nöbetler, bütün çeşitlikleri ile, tam bir zihinsel gelişime ulaşmış bulunan ama aşırı ve genel olarak yeterince denetleme altına alınmamış bir duygu hayatı yaşayan kimselerde görülebilir. Öyleyse, «sara»nın tek ve değişmez bir klinik gerçek olarak görülmesinin imkânsızlığına şaşmamak gerekir. Görünen belirtilerde bulduğumuz benzerlik, bu belirtilerin fonksiyonel biçimde ele alınmasını gerektirir gibi görünüyor. Burada, çeşitli durumlarda kullanılması kabil olan bir mekanizmayı (anormal içgüdüsel boşalma mekanizması) ortaya konduğu söylenebilir. Bu durumlar, histolitik ve toksik etkilerin doğurduğu beyin çalışmaları bozukluklarında ortaya çıktığı gibi, psişik ekonominin gerektiği gibi denetlenmemesi ve iş gören ruhsal enerji faaliyetinin kriz derecesine ulaşmasında da ortaya çıkar. Bu iki ayrı nedenin arkasında bulunan temel içgüdüsel boşalma mekanizmasının birliğini görebiliriz. Bu mekanizma, temel bakımdan toksik bir kaynaktan gelen cinsel süreçten büsbütün uzak değildir. Nitekim eski doktorlar çiftleşmeyi ufak çapta bir sara gibi görmüşler ve böylece çiftleşme olayının, uyarımları (stimuli) boşaltmaya yarayan sara metodunun yumuşatılması ve başka bir duruma uydurulması olduğunu düşünmüşlerdi.

«Sara tepkisi» diyebileceğimiz bu ortaklaşa öge (unsur), ruhsal bakımdan uzlaşamayan uyarımlardan somatik yollarla kurtulmağa çalışmaktan başka bir şey olmayan nevrozun da emrindedir. Böylece, sara nöbetinin, isterinin bir belirtisi haline geldiğini ve bu hastalığın, tıpkı normal cinsel boşalmanın yaptığı gibi, sara nöbetini biçim değişikliğine uğrattığını söyleyebiliriz. Öyleyse, organik sara ve «duygusal» (affective) sara diye bir ayırım yapmak yanlış olmaz. Bu ayırmanın pratik bakımdan taşıdığı anlam şudur: Organik saralı bir kimse, bir beyin hastalığına tutulmuş olduğu halde,

«duygusal» saralı bir kimse nevrozudur. Birinci durumda, hastanın ruh hayatı dıştan gelen yabancı bir bozukluğun etkisindeyken, ikinci durumda görülen bozukluk kendi ruh hayatının dile gelişinden başka şey değildir.

Dostoyevski'nin sarasının, ikinci türden olması gerçeğe çok yakın görünüyor. Ama bunu kesin olarak ileri süremeyiz. Kesin olarak ileri sürebilmemiz için, nöbetlerin ilk ortaya çıkışlarını ve daha sonraki değişikliklerini Dostoyevskinin ruh hayatının zinciri içine yerleştirecek durumda olmamız gerekir. Oysa bunu yapabilmemizi sağlayacak bilgidен yoksunuz. Nöbetlerin tasvirleri bize hiç bir şey öğretmediği gibi, bu nöbetlerle Dostoyevski arasındaki bağlantı üzerine edinebildiğimiz bilgi de hem eksik hem de çelişkindir. Nöbetlerin, Dostoyevski'nin çocukluğuna kadar uzandığını ve başlangıçta daha yumuşak belirtiler halinde ortaya çıktıkları halde, ancak on sekiz yaşında geçirdiği o korkunç yaşantıdan yani babasının öldürülmesinden sonra sara nöbetleri biçimine girdiklerini söylemek akla en yakın gelen açıklamadır. (2)

2 — Bak : René Rülöp — Miller (1924), Bak : Aimée Dostoyevsky'nin babası üzerine söyledikleri (1921). Romancının çocukluğunda «korkunç, unutulmaz ve öldürücü bir şeyin» yaşanmış olması özellikle önemlidir. Hastalığının ilk belirtişlerini bu olaya geri götürmek kabildir. (Suvorin'in Novce Vrem ya'da 1881'de yayınlanan bir makalesinden alınarak Fülöp — Miller ve Eckstein'in giriş yazısında kullanılmıştır. 1925 Lv). Bak : Orest Miller (1921. 140) «Fyodor Mikhailovich'in hastalığında başka bir kanıt daha vardır. Bu kanıt onun ilk gençlik yılları ile ilgilidir ve hastalığı, ana — babasının aile hayatındaki feci bir olayla ilintili hale getirmektedir. Ama bu kanıt, Fyodor Mikhailovich'in en yakın arkadaşlarından biri tarafından bana ağızdan anlatıldığı halde, bu söylentiye başka bir kaynaktan doğrulamadığım için açıklamak istemiyorum. Biyograflar ve bilimsel araştırmacılar bu sırvermezliği hiç te hoş karşılamazlar.

Dostoyevski'nin Siberyadaki sürgün hayatı sırasında bu nöbetlerin sona ermiş olduğu kanıtlanabilseydi, sözü geçen görüş adamakıllı pekiştirilmiş olacaktı. Ama eldeki bilgiler bunun böyle olmadığını göstermektedir (3).

Karamazof Kardeşlerdeki babanın öldürülmesi ile Dostoyevski'nin babasının öldürülmesi arasındaki kesin benzerlik, bu büyük yazarın hayatını yazanlardan çoğunun gözünden kaçmamış ve onları «belli bir modern ruh bilim okulundan» söz etmek zorunda bırakmıştır. Gerçekten de, psikanaliz açısından (onların sözünü ettiği modern ruhbilim okulu psikanalizden başkası değildir) Dostoyevski'nin babasının öldürülmesinin şiddetli bir trauma olduğunu ve yazarın bu olaya gösterdiği tepkinin ise nevroz halinin bir dönüm noktası gibi görülebileceğini belirtmiştik. Bu görüşü psikanaliz bakımından temellendirmeğe kalkışırsam, psikanalizin diline ve teorilerine yabancı olan okurlarca anlaşılammak tehlikesini yaratmış olacağımdan korkuyorum.

Çıkış noktası edinebileceğimiz bir tek kesin gerçek var elimizde. «Sara» durumu ortaya çıkmadan çok önce, Dostoyevski'nin gençliğinde etkisini duyduğu ilk nöbetlerin anlamını biliyoruz. Bu nöbetler ölümü dile getiriyordu. Bir ölüm korkusuyla ortaya çıkıyor ve hare-

3 — Tam tersine, içlerinde Dostoyevsky'nin ki de bulunan bir çok açıklamalar, hastalığın saralı karakterini en son, Sibiryaya sürgünlüğü sırasında kazandığını belirtmektedir. Yazık ki, nevrozluların kendi hayat hikâyeleri ile ilgili açıklamalarına inanmamak gerekmektedir. Çeşitli deneyler, nevrozluların, tatsız nedensellik bağlantılarını bozmak için işin işine yalan kattıklarını göstermektedir. Bununla birlikte, Dostoyevsky'nin Sibiryadaki hapis-hanedede tutuklu kalışının patolojik durumunu iyice değiştirmiş olduğu besbellidir. Bak. Fülöp — Miller, (1924, 1186).

ketsiz, uyur uyanık haller olarak sürüp gidiyorlardı. Bu hastalık, Dostoyevski henüz çocukken, (daha sonraları dostu Sloviev'e söylemiştir) ölecekmiş gibi bir duygu ve temelsiz bir karaduygululuk (melancholy) biçiminde belirmişti. Gerçekten de, bu durumlardan sonra ölüm durumundan pek az farklı bir görünüş ortaya çıkıyordu. Kardeşi Andrey, daha küçük yaşlarda bile Dostoyevski'nin uyumadan önce birkaç satır yazıp bıraktığını ve bu yazılarda ölüm - benzeri haline uyurken düşmekten korktuğunu ve bu yüzden gömülmesinin beş gün geri bırakılmasını rica ettiğini yazdığını açıklamaktadır.

Ölüm - benzeri nöbetlerin anlamını ve taşıdığı amacı biliyoruz. Ölüm benzeri durumlar, ölü bir kimseyle özdeşleşme (aynileşme) anlamına gelmektedir. Bu kimse gerçekten ölü bir kimse olduğu gibi, ölüm benzeri nöbetinin etkisinde kalan kimsenin ölmesini istediği bir başkası da olabilir. İkinci durum daha ilgi çekicidir. Bu durumda nöbet bir çeşit ceza verme değeri taşımaktadır. Çünkü bu durumda, her hangi bir kimse başkasının ölümünü istemekte ve kendisi o başkasının yerine geçerek ölü haline girmektedir. Bu durum karşısında, psikanaliz, bir çocuk için bu başkasının babası olduğunu ve nöbetin (buna isterik bir nöbet denir) nefret edilen bir babanın ölümünü istemekten doğan bir kendine ceza verişini dile getirdiğini söyler. Hepimizin bildiği bir görüş, baba kaatilliğinin hem insanlığın hem de bireyin (ferdin) işlemiş olduğu ilk ve temel suç olduğunu ileri sürer. (Totem ve Tabu adındaki kitabıma bakınız. 1912 - 1913) Bu doğru olmasa bile baba katilliğinin kabahatlilik duygusunun ana kaynağı olduğunu biliyoruz. Bununla birlikte baba katilliğinin kabahatlilik duygusunun biricik kaynağı olup olmadığını kesin olarak bilmiyoruz. Bu konuda yapılan araştırmalar kabahatliliğin

ve kendine ceza verme ihtiyacının ruhsal kökünü henüz ortaya çıkaramamıştır. Söz konusu ruhsal durum çok karmaşıktır ve uzun incelemeleri gerektirmektedir. Bir oğulun babasına karşı olan durumu bizim dilimizle söyleyecek olursak «iki değerli» dir. Yani, babasını düşman gibi gören çocuk ondan nefret ederek ölümünü arzularken, ona karşı belli bir ölçüye kadar sevgi de duymaktadır. Bu iki ruhsal davranış, oğulun kendisini babasıyla özdeşleştirmesine yol açar. Yani oğul, babasına hayranlık duyduğu için onun yerinde olmak ister ama yine bu yüzden onu ortadan kaldırmak ta ister. Bütün bu gelişme ansızın sağlam bir engelle yüzyüze gelir. Belirli bir zaman da, çocuk, bir düşman olması bakımından babasını ortadan kaldırmasının yine onun tarafından kendisine verilecek bir cezayla yani iğdiş edilme (castration) cezasıyla sonuçlanacağına inanır.

Böylece, iğdiş edilme korkusundan (yani erkeklik gücünü korumak kaygusuyla) ötürü annesine sahip olmak ve babasından kurtulmak isteğinden vazgeçer. Bu istek bilinç dışında kaldığı ölçüde kabahatlilik duygusuna temellik eder. Burada açıkladığımız şeyin normal süreçlerden ve «Oedipus kompleksi»nin normal gelişiminden başka şey olmadığını sanıyoruz ama bu önemli bir genişletmeyi gerektirmektedir.

Bir çocukta, iki cinslilik (bisexuality) dediğimiz temel faktör gerektiğinden daha güçlü bir biçimde gelişmişse, başka bir düzensizlik ortaya çıkar. O zaman, iğdiş edilme tehlikesi karşısında, çocuğun eğiliminin kadınlık yönüne doğru saptığı; kendisini anasının yerine koyarak, babasının sevgisinin nesnesi (konusu) olması bakımından ananın oynadığı rolü kendisine aktarmağa kalkıştığı görülür. Ama iğdiş edilme korkusu bu çözüm biçimini de engeller. Çocuk, babası tarafından bir kadın gibi sevilme istiyorsa, iğdiş edilmeyi yeni-

den göze alması gerektiğini anlar. Böylece, her iki içtepi de, (yani babadan nefret etme ve babayı sevme içtepileri) bastırmaya (repression) uğrar. Babadan nefret edikten vazgeçme bir dış tehlikeden (iğdiş edilme) doğduğu halde, babayı sevme, yine aynı dış tehlikeye dayanmakla birlikte, içgüdüsel bir iç tehlike olarak ele alındığı için bu ikisi arasında ruhbilimsel bir fark vardır.

Babadan nefreti kabullenilemez bir duygu haline getiren şey babadan korkudur. Çünkü, ister sevginin ödülü, ister bir ceza olsun, iğdiş edilme korkunç bir şeydir. Babadan nefreti bastıran iki faktörden birincisinin yani iğdiş edilmek ya da cezaya çarptırılmaktan doğan korkunun normal bir faktör olduğu ve bu faktörün hastalık yönünde gelişmesinin ancak ikinci faktörle yani kadın davranışından korku ile ortaya çıktığı söylenebilir.

Böylece, güçlü ve doğuştan bir iki cinslilik eğiliminin, nevrozu azdıran nedenlerden biri ve yine nevrozun önkoşullarından (önşartlarından) biri olduğu görülür. Böyle bir eğilimin Dostoyevsky'de bulunduğundan şüphe etmek zordur. Nitekim bu eğilim, gelişebilecek biçimde (gizli homoseksüellik olarak), erkek arkadaşlarının kendi hayatında oynadığı önemli rolde; aşk hayatındaki rakiplerine karşı takındığı şaşkıncı yakınlık ve sevgide; bazı durumlarla ilgili olan ve ancak bastırılmış homoseksüellik ile açıklanabilecek olan şaşkıncı kavrayışında (romanlarındaki çeşitli örnekler bunu gösterir) ortaya çıkmaktadır.

Babaya karşı duyulan nefret ve sevgi ile, iğdiş edilme tehlikesi dolayısıyla bu duyguların değişime uğraması üzerine yaptığım bu açıklamalar, psikanalizin yabancısı olan okuyucuya tatsız ve inanılmaz düşünceler gibi gelebilir. Buna üzülmeğe değilim ama gerçekleri değiştirmeye de kalkamam. Bana kalırsa, asıl tiksini-

ti uyandıracak olan şey iğdiş edilme kompleksidir. Ama psikanaliz deneylerinin özellikle bu konuları şüpheyeye yer vermeyecek biçimde temellendirmiş ve onlarda her nevrozu açıklamamıza yarayacak bir anahtar bulabileceğimizi öğretmiş olduğunu söylemem gerekir. Öyleyse, bu anahtarı, Dostoyevski'nin sarası denen şeye uygulamamız doğru olur. Bilinç dışı hayatımızı yöneten gerçekler, bilincimize bu kadar aykırı ve yabancıdır işte.

Buraya kadar söylediklerimiz, Oedipus kompleksinde, babadan nefretin bastırılmasının doğurduğu sonuçların hepsini kapsamıyor. Söyleyecek yeni bir şeyimiz daha var. Yani, yukarda açıklanan bütün durumlara rağmen baba ile özdeşleşmenin (identification), ego (Ben) içinde kendine sağlam bir yer yaparak yerleştiğini de belirtmemiz gerekir. Bu özdeşleşme ego'nun içine kabul edilir ama ego'nun geri kalan muhtevası ile karşıtlık durumunda bulunarak, apayrı bir etken olarak ego'ye yerleşir. Biz psikanalizciler ona super - ego (üstün — ben) adı verir ve ana — babanın kalırtısını taşıyan bu ruhsal gerçekliğin çok önemli fonksiyonları olduğunu kabul ederiz. Baba, sert, kaba ve taşıyürekliyse, super — ego bu nitelikleri ondan aktarır ve ego ile onun arasındaki bağlantılarda, bastırılmış olduğu sanılan edilgenliğin (passivity) yeniden kurulduğu görülür. Super — ego sadist davrandığı için ego mazozist bir tutumu benimser, yani aslında kadınsı bir edilgenliğe bürünür. Ego'da sınırsız bir cezalandırılma ihtiyacı ortaya çıkar ve ego, bir yandan kendini Almyazısına bir kurban gibi sunarken, öte yandan super — ego'nun kötü muamelesinde (yani kabahatlilik duygusunda) sevinç ve doygunluk bulur. Nitekim her cezalandırma bir iğdiş edilmedir ve böyle olması bakımından babaya karşı alınmış olan eski edilgin tavrın bir gerçekleşmesidir. Hatta Almyazısı bile, babanın daha sonraları ortaya çı-

kan bir yansıtılmasından (projection) başka şey değildir.

Vicdanın oluşmasını sağlayan normal süreçlerin de burada açıkladığımız anormal süreçlere benzemesi gerekir. Bununla birlikte bu ikisi arasında kesin sınırlar çizmek konusunda başarı gösterebilmiş değiliz. Yukarıki açıklamalarda en büyük payın bastırılmış edilgin kadınlık ögesine düştüğü görülmektedir. Bundan başka, babanın ya da kendisinden korkulan kimsenin, gerçekten sert ve kırıcı bir kimse olmasının da ayrıca önemi vardır. Bu, Dostoyevski'nin durumu için geçerlidir ve onun olağan üstü bir kabahatlilik duygusuna kapılmış olmasını ve mazoşist bir tutum göstermesini güçlü bir kadınsı ögenin bulunuşuna geri götürebiliriz. Öyleyse Dostoyevski'nin durumunu şöyle açıklayabiliriz: güçlü ve doğuştan bir ikicinslilik eğilimi taşıyan ve sert babasına bağlı olmaya karşı bütün gücüyle kendini savunabilen bir kimse. Sözü geçen ikicinslilik özelliği, ruhsal yapısıyla ilgilidir ve daha önce gördüğümüz ögelere eklenmektedir. Çocukluk yıllarında görülen ölüm — benzeri nöbetler, böylece, ego'nun gerçekleştirdiği baba — ile — özdeşleşmeler ve super — ego'nun önyak olduğu cezalandırmalar olarak görülebilirler. «Babanın yerine geçebilmek için onu öldürmek istedin. İşte şimdi sen babansın, ama ölü bir baba.» Bu isterik belirtilerin her zaman raslanan mekanizmasıdır. Bundan başka, «İşte şimdi, baban seni öldürüyor» biçiminde de ortaya çıkar. Çünkü ölüm belirtisi, ego bakımından, erkekçe isteğin hayalgücünde doyurulması ve aynı zamanda mazoşist bir doygunluktur. Super — ego için de cezalandırıcı bir doygunluktur, yani sadist bir doygunluktur (tatmindir). Burada, ego da, super — ego da baba rolünü oynamaktadırlar.

Kısacası, özne ile baba — nesne arasındaki bağlantı,

muhtevasından hiç bir şey kaybetmeksizin, ego ile super — ego arasındaki bir bağlantı haline dönüşmüştür. Oedipus kompleksinin doğurduğu bu çeşit çocukluk çağı tepkileri, gerçeğin etkisiyle pekişmezse ortadan kalabilir. Ama Dostoyevski'nin babasının karakteri değişmemiş, daha doğrusu, yıllar geçtikçe daha da kötüleşmiş olduğu için, ona karşı duyduğu nefret ve ölümünü — isteme — duygusu ortadan kalkmamıştı. Bu çeşit bastırılmış istekler, hayat tarafından gerçekleştirilecek olurlarsa tehlikeli durumlar ortaya çıkar. Yani kuruntu gerçek haline gelmiş ve savunma tedbirleri daha güçlendirilmiştir. Böylece Dostoyevski'nin nöbetleri sara biçimini almıştır, bunların ceza bakımından babası ile özdeşliği dile getirdikleri besbellidir ama babasının ölümü gibi korkunç bir hale de girmişlerdir. Nöbetlerin daha ne gibi muhtevalar (özellikle ne gibi cinsel muhtevalar) kazanmış olduğunu söylemek kabil değildir.

Ama burada bir şey ilgi çekmektedir. Sara nöbetinden önce, sınırsız bir mutluluk yaşantısı ortaya çıkmaktadır. Bunu, ölüm haberinin duyulmasından doğan bağımsızlık duygusu ve yengi işareti olarak yorumlayabiliriz. Ama bu durum pek az sürmekte ve ardından korkunç bir ceza gelmektedir. Nitekim ilk topluluklarda, babalarını öldürmüş erkek kardeşlerin yengi duyma ve yakınma; neşe duyma ve yakınma davranışlarını aynı biçimde yorumlayabileceğimiz gibi; bu durumun totem yeme töreninde de tekrarlandığını görüyoruz. Dostoyevski, Sibirya'da sara nöbetlerinden kurtulmuş olsaydı, bu nöbetlerin kendisi için bir ceza anlamı taşıdığı düşüncesi iyice pekiştirilmiş olacaktı. Çünkü, başka bir biçimde cezalandırıldığı sırada, nöbetlere artık ihtiyacı kalmamış olacaktı. Ama bunun böyle olduğunu gösteremiyoruz. Aslında, Dostoyevski'nin ruhsal hayatında ortaya çıkan cezalanma ihtiyacı, bu düşkünlük ve hor-

lanma yıllarını bozguna uğramadan geçirişini açıklamaktadır. Dostoyevsk'nin bir siyasal suçlu olarak hüküm giymesi haksızlıkla doluydu. Bunu belki kendi de biliyordu. Ama «Babamız» diye adlandırılan Çar'm elinden çıkan bu haksız cezayı, Dostoyevski, gerçek babasına karşı işlemiş olduğu suçun cezası yerine geçen bir ceza olarak kabul etmişti. Kendini cezalandıracağı yerde, Babası'nın yerini tutan Çar tarafından cezalandırılmış oluyordu. Burada, toplumun vermiş olduğu cezaların ruhbilimsel yönden haklı çıkarılışı (justification) ile karşılaşılıyor. Suçlulardan bir çoğunun cezalandırılmak isteğini duyduğunu biliyoruz. Yani, bu suçluların super — ego'ları bunu istemekte ve böylece kendileri ceza vermek zorunluğundan kurtulmaktadırlar (4).

İsteri belirtilerinin uğradığı anlam değişikliklerinin karmaşıklığına yabancı olmayan bir kimse, bu başlangıçtan kalkarak, Dostoyevski'nin nöbetlerinin anlamını kavramağa kalkışmanın kabil olmadığını anlayacaktır. Nöbetlerin daha sonra göstermiş olduğu bütün gelişmelerde başlangıçtaki anlamın değişmeden kaldığını söyleyebilmemiz kâfidir. Dostoyevski'nin babasını öldürme niyetinin doğurduğu kabahatlilik duygularından hiç bir zaman kurtulamadığını hiç duraksamadan söyleyebiliriz. Bu duygular, baba — bağlantısının son sözü söylediği iki başka alandaki tutumunu, yani Devlet yetkisine ve Tanrı inancına karşı gösterdiği tutumu da belirlemiştir. Dostoyevski, birinci alanda, «Babamız» diye adlandırılan ve kendisiyle bir zamanlar ölüm komedisini gerçeklikte oynadığı (oysa nöbetler aynı komediyi.

4 — Bak : «Kabahatlilik Duygusu Dolayısıyla Suç İşleyenler». Freud'ün, «Psikanaliz çalışmalarında raslanan bazı Karakter — Tipleri» adlı eserinin üçüncü denemesi (1916) Standard Ed. 14, 332).

sadece bir oyun olarak dile getirmişlerdi) Çar'a, sonunda, tam bir başeğışle bağlanmıştı. Burada, pişmanlık duyup tövbe etmenin baskın çıktığı görülüyor. Oysa din alanında daha geniş bir özgürlükle hareket ettiği bilinmektedir. Elimizdeki inanılabilir bilgilere göre, Dostoyevski, son nefesine kadar, inanç ile tanrıtanımazlık arasında bocalayıp durmuştu. Üstün zekâsı, inancın ortaya çıkardığı düşünce güçlüklerini görmezlikten gelmemesine yol açmıştı. Dünya tarihindeki gelişmenin bireyde yeniden ortaya çıkması yoluyla, İsa ideali içinde, kabahatlilikten kurtulup özgürlüğe kavuşmayı umud etti .Hatta İsa — benzeri bir yol oynayabilmek yetkisini kendinde bulmak için çektiği acıları kullanabileceğini bile düşündü. Genel olarak özgürlüğe kavuşamayıp bir gerici durumuna düştüyse, bunun nedenini, insanoğlunda çoğunlukla görülen ve din duygusuna temellik eden evlât — kabahatliliğinin, Dostoyevski'de birey — üstü bir dereceye varmasında ve yüce zekâsına rağmen aşılmaz bir şey olarak kalmasında aramak gerekir. Bunları yazarken, psikanalizin yan tutmadığını gerektiği gibi yerine getirmemekle ve ancak belli bir Weltanschauung'un (dünya görüşünün) yantutucu açısından haklı çıkarılabilecek yargılar ileri sürmekle suçlandırılacak duruma düştüğümüzü biliyoruz. Bizim yerimizde bir muhafazakâr olsa, Büyük Engizisyoncudan yana çıkarak Dostoyevski'yi başka bir biçimde yargıladı. Bu itiraz yerindedir. Buna karşılık, durumu hafifletmek için, Dostoyevski'nin kararının, nevrozundan doğan düşünsel bir durdurmayla belirlenmiş gibi görüldüğü söylenebilir ancak.

Dünya edebiyatının en büyük üç eserinin (Sophokles'in Oedipus Rex'i, Shakespeare'in Hamlet'i ve Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşler'i) aynı konuyu, yani baba — kaatilliğini ele alması rastlantı olarak açıkla-

namaz. Üstelik bu üç eserde de sözkonusu davranışın kaynağı yani bir kadın yüzünden doğan cinsel düşmanlık açıkça ortaya konulmuştur.

Bunların en apaçığının, eski Yunan masalından alınan trajedide dile geldiğinden şüphe edilemez. Burada suçu işleyen ,oyun kahramanının ta kendisidir. Ama yumuşatmadan ve görünüş değişikliğine uğratmadan konuyu şiir açısından ele almak kabil değildir. Çözümleme sonunda bizim vardığımız sonucun yani baba — katilliğine yönelmiş bir niyetin apaçık bir biçimde olduğu gibi kabullenilmesi ve daha önce çözümleyici hazırlıkların yapılmaması kabil değildir. Bu Yunan trajedisi, işlenmiş suçu bir yana bırakmamakla birlikte, kahramanın bilinçdışı güdülerini (saik — motive) kendisine yabancı bir alinyazısının buyruğu biçiminde hayata yansıtarak gerekli yumuşatmayı ustaca gerçekleştirmektedir. Kahramanın yaptığı iş, bile isteye gerçekleştirilmediği gibi kadının etkisinde kalarak da yapılmamıştır. Ama kadının etkisi konusunda, belli bir durum yaratılmış ve ana kraliçeyi elde edebilmesi için, kahramanın, babasını senbolize eden canavarın üzerinde aynı işi tekrar etmesi gerekmiştir. Suçu ortaya çıktıktan ve bilinç alanına geldikten sonra, kahraman kendini temize çıkarmak için hiç bir şey yapmamış ve alinyazısı zorunluğu gibi düzmece bir özüre başvurmaya kalkışmamıştır. Kahramanın işlediği suç, bile bile işlenmiş bir suç olarak kabul edilmiş ve cezalandırılmıştır. Mantık bakımından bunu belki haksız bulabiliriz ama ruhbilimsel bakımdan bunda hiç bir haksızlık yoktur.

Hamlet'te durumun daha dolaylı biçimde dile getirildiğini görüyoruz. Suçu işleyen kahramanın kendisi değildir. Suç başkası tarafından işlenmiştir ve onun bakımından bir baba — katilliği sayılamaz. Bu yüzden, kadın için duyulan gizli cinsel rekâbet güdüsünün başka

bir biçime sokulması gerekmemiştir. Bundan başka, başkasının işlediği suçu öğrendiği zaman, bu bilginin üzerinde yapmış olduğu etki sayesinde, kahramanın, Oedipus kompleksini açıkça görebiliyoruz. Bu suçun intikamını alması gerekmektedir ama, bunun elinden gelmediğini şaşkınlık içinde farketmektedir. Hamlet'i kıpırdalayamaz hale getiren şeyin kabahatlilik duygusu olduğunu biliyoruz. Ama nevrozlu süreçlere uygun olarak, kabahatlilik duygusunun kendi yerini, yapması gerekeni başaramayacağını farkedişe bıraktığını görüyoruz. Kahramanın, bu kabahatliliği birey — üstü bir şey olarak kabul ettiğini gösteren işaretler vardır. Başkalarını da kendisi kadar küçümsemektedir.

Karamazof Kardeşler'de ise bu yönde bir adım daha atıldığı görülüyor. Bu romanda da, suç bir başkası tarafından işlenmiştir. Ama bu başkasının öldürülen kimseye olan bağlantısı, romanın kahramanı olan Dimitri'ninki gibi bir baba — oğul bağlantısıdır. Bu başkasının durumunda cinsel rekâbet güdüsü açıkça kabullenilmiştir. Öte yandan, kahramanın kardeşi olan suçluya, Dostoyevski'nin kendi hastalığını yani sara diye ileri sürülen hastalığı yüklemesi ve böylece, sanki nevrozlu ve saralı yanının, baba — katili niteliğini taşıdığı açıklamak ister gibi davranması ilgi çekicidir. (5) Nitekim,

5 — Dostoyevski, dostu Strakhov'a, bir sara nöbetinden sonra duyduğu tedirginlik ve çöküntünün, kendini bir suçlu gibi hissetmesinden geldiğini ve bilmediği bir kabahatliliğin yükünü çektiğini, büyük bir kötülük yapmış olduğu duygusundan kurtulamadığını söylediği zaman, nöbetlerinin anlamını ve muhtevasını herkesden daha iyi bir biçimde dile getiriyordu. (Fülöp — Miller, 1924, 1188). Bu çeşit kendini — suçlamalarda, psikanaliz, «ruhsal gerçekliğin» farkedilmiş olduğunun belirtisini görür ve bilinç — dışı kabahati bilince getirmeğe çalışır.

duruşma sırasında yapılan savunmada ruhbilim ile alay edildiği görülüyor; «ruhbilim iki yüzlü bir bıçak gibidir». (6) Bu gerçeğin gizlenişinden başka şey değildir. Çünkü, Dostoyevski'nin durumu nasıl gördüğünü iyice anlamak istiyorsak, söylenenlerin tersini düşünmemiz yeter. Aslında, 'alaya konu olması gereken, ruhbilim değil mahkeme soruşturmalarının yöntemidir. Cinayetin gerçekten kimin işlemiş olduğu önemli bir şey değildir. Ruhbilim, bu cinayetin işlenmesini kimin içinden geçirmiş ve istemiş olduğunu, kimin cinayetin işlenmesinden sevinç duyduğunu araştırarak bulmak ister. Bu bakımdan ötekilere hiç benzemeyen Alyoşa bir yana, Karamazof Kardeşlerin hepsi, yani içtepilerine kapılan zevk düşkün; şüpheli düşünür ve saralı suçlu kabahatlidir. Karamazof Kardeşlerin bir sahnesi özellikle açıklayıcı bir anlam taşımaktadır. Dimitri ile konuştuğu sırada, Zossima, onun baba — kaatili olmaya hazırlandığını kavrayarak ayaklarına kapanır. Bunu bir hayranlık duygusunun dile gelişi olarak yorumlamak kabil değildir. Bu davranışın tam bir hıristiyan olan Zossima'nın, katilden tiksilmek ve onu küçük görmek eğilimine kapılmasının önüne geçmek isteğini dile getirdiğini ve bu yüzden katilin karşısında kendini küçük düşürdüğünü söyleyebiliriz.

Gerçekten de, Dostoyevski, suçlulara karşı sınırsız bir yakınlık duymaktadır. Bu duygu, suç işlemiş bir zavallıya karşı beslenen acıma duygusundan çok, eski çağlarda delilere ve saralılara karşı beslenen «kutsal korku» ya benzemektedir. Dostoyevski'nin gözünde her-

6 — Almanca'da (ve Rusça orijinalde) «iki uçlu deynek» deniyor. «İki yüzlü bıçak» deyimini Constance Garnett'in İngilizce çevirisinden aktarılmıştır. Bu deyim, Karamazof Kardeşlerin on ikinci kitabının onuncu bölümünde geçmektedir (Ç.N.)

hangi bir suçlu, başkalarının yüklenmek zorunda kalacağı kabahati üstüne almış olan bir kurtarıcı gibidir. Bu suçlu insan öldürdüğü için, ötekinin suç işlemesi gerekmez artık. Çünkü o bu suçu işlemeseydi, öteki belki işlemek zorunda kalacaktı. Bu, sadece bir acıma duygusu değil, birbirini andıran öldürme eğilimleri üzerinde temellenen bir özdeşleşmedir. Daha doğrusu yerinden kaymış bir narcissism'dir. (Burada, geçen duygunun ahlâksal değerini tartışmıyoruz) Belki de genel olarak, yakınlık duygusunun mekanizması ,kabahatlilik duygusuyla yüklü bir yazar olan Dostoyevski'de kolayca gördüğümüz bu ruhsal mekanizmadan farksızdır. Özdeşlik yoluyla ortaya çıkan bu yakınlık duygusunun Dostoyevski tarafından şu ya da bu konunun seçilmesini kesin biçimde belirlediğinden şüphe edilemez. Dostoyevski, başlangıçta, bayağı suçlularla (bu suçluları yöneten güdüler sadece bencillikten doğan güdülerdir) ve siyaset ile din alanının da suç işlemiş kimselerle uğraşmış ve ancak hayatının sonlarına doğru, ana suça, yani baba — katillğine dönerek, bunu, bir sanat eserinde içini dökebilmek amacıyla kullanmıştır.

Dostoyevski'nin ölümünden sonra yayınlanmış yazıları ve karısının günlüğü, hayatının belli bir dönemini yani Almanya'da kumar oynama tutkusuna kapıldığı dönemi adamakıllı aydınlatmıştır. (Bak. Fülöp — Miller ve Eckstein, 1925) Bu kumar düşkünlüğünü bir patolojik tutku krizi gibi görmemek kabil değildir. Ama bu ilgi çekici davranışı akla yakın bir hale getirmek için çeşitli çabalar da harcanmıştır. Nevrozlularda çoğu kere görüldüğü gibi, Dostoyevski'nin kabahatlilik duygusu da altından kalkamadığı ağır bir borç biçimine bürünmüştü. Borcu olduğunu bahane ederek, kumar masalarının başından ayrılmıyor ve Rusya'ya döndüğü zaman alacaklıları tarafından tevkif ettirilmemesi için para kazan-

mağa çalıştığını ileri sürüyordu. Ama bu bir bahaneden başka şey değildi. Nitekim Dostoyevski bunun bir bahane olduğunu anlayacak kadar keskin zekâli ve açıklayacak kadar da namuslu bir kimseydi. Aslında, önemli olanın oyun oynamak için oynamak (le jeu pour le jeu) olduğunu biliyordu. (7) Akıl — dışı dürtüleri dile getiren bu davranış bir başka şeyi de açığa vuruyordu. Dostoyevski, son meteliğine kadar kaybetmeden rahat edemiyordu. Dostoyevski için, kumar da bir çeşit kendini cezalandırma yöntemiydi. Genç karısına artık hiç kumar oynamayacağı ya da belli bir gün kumar masasının yanına yaklaşmayacağı konusunda namus sözü veriyor ama bu sözünü hiç bir zaman tutamıyordu. Kumar yüzünden parasız kalarak kendini ve karısını feci bir duruma düşürdüğü zaman da, bundan patalojik bir doygunluk sağlıyordu. Karısının karşısında, kendini küçük düşürüp gülünç hale sokuyor; karısının kendisini küçümsemesini ve günah işlemekten vazgeçemeyen bir adamla evlenmiş olduğu için acınmasını istiyor ve vicdanına çöken yükü böylece attıktan sonra yeniden eski hayatına dönüyordu. Dostoyevski'nin genç karısı kendini bu duruma alıştırmıştı. Çünkü, gerçek kurtuluş umudunu yaratabilen tek şeyin (yani Dostoyevski'nin eser vermesinin) ellerinde ne varsa hepsini kaybettikten ve bütün eşyalarını rehine verdikten sonra her zamankinden daha iyi gerçekleştiğini biliyordu. (8) Bu iki

7 — Mektuplarından birinde şöyle yazıyor. «Önemli olan oynamak için oynamaktır. Para kazanmak hırsının bununla hiç bir ilgisi olmadığına yemin edebilirim. Oysa, paraya çok ihtiyacım olduğunu da Tanrı biliyor.»

8 — «Son meteliğini kaybedene ve beş parasız kalana kadar kumar masasının başından ayrılmazdı. Kotülük sonuna kadar işlendiği zaman şeytan ruhundan el ayak çeker ve yerini yaratıcı dehaya bırakırdı.» (Fülöp — Miller ve Eckstein, 1925 Lv).

durum arasındaki bağlantıyı anlayamamıştı tabii. Oysa, kendisine verdiği cezalarla kabahatlilik duygusunu doygunluğa ulaştırdığı zaman eseri üzerindeki engelleme hafifliyor ve Dostoyevski, başarıya götürecektir yolda bir kaç adım atmamak için kendine verebiliyordu.

Kumarbazın unutulup gitmiş çocukluğunun acaba hangi bölümü oyun saplantısında kendini yeniden ortaya koymaktadır? Bunun cevabını, genç yazarlarımızdan Stefan Zweig'in bir hikâyesinden çıkarmak pek güç değildir. Dostoyevski üzerine de bir inceleme yapmış olan Stefan Zweig'in «Die Verwirrung der Gefühle» (Duygu Kargaşası, 1927) adı altında topladığı üç hikâyesi arasında, «Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau» (Bir kadının yirmi dört saati) diye adlandırdığı bir hikâye vardır. Bu küçük şahaser kadının ne kadar sorumsuz bir yaratık olduğunu ve beklenmedik bir yaşantının onu (kendisi de şaşırttığı halde) ne gibi aşırılıklara sürükleyebileceğini gösterir. Ama bu hikâyede başka bir şey de dile gelmektedir. Psikanaliz açısından yorumdan geçirilecek olursa, hikâyenin, başka bir şey yani evrensel olarak insancıl, daha doğrusu erkeksi bir şey açıklamakta olduğu görülür. Böyle bir yorum apaçıklık niteliği taşıdığı için kendini zorla kabul ettirir. Bununla birlikte, sanat yaratışlarının bir özelliği de yaratışı ortaya koyan yazarın, sözü geçen psikanaliz yöntemiyle varılan sonuçların farkında olmaması ve onları gerçekleştirme amacını gütmemesidir. Nitekim, yakın dostum olan Stefan Zweig'a bu hikâye üzerindeki yorumlarımı söylediğim zaman, böyle bir şeyi hiç düşünmemiş olduğunu belirtti. Oysa, hikâyede görülen bir çok ayrıntı, gizli bir gerçeği anlatmak için ortaya konmuş gibiydi.

Bu hikâyede, yaşlı bir hanım, yirmibeş yıl önce başından geçen bir olayı yazara anlatmaktadır, Kadın,

daha genç yaşında iki erkek çocuğuyla dul kalmıştır. Ama çocukların ona ihtiyaçları yoktur artık. Hayattan hiç bir şey beklemeyen kırk iki yaşındaki bu kadın, amaçsız gezilerinden biri sırasında Monte Carlo kumarhanelerine uğrar. Kumarhanelerin üzerinde yaptığı etki içinde, şanssız bir oyuncunun bütün duygularını açıkça dile getiren bir çift el özellikle dikkatini çeker. Bir delikanlı olan şanssız oyuncu (yazar bu delikanlıyı, sanki rasgele, kadının büyük oğlu yaşında bir kimse olarak tanıtıyor) umudsuzluk içinde dışarı çıkar ve canına kıymak amacıyla kumarhanenin bahçesine yönelir. Delikanlıya karşı derin bir yakınlık duyan kadın onun arkasından gider ve onu kurtarmak için elinden geleni yapar. Delikanlı, karşısındakini, bu çeşit yerlerde sık sık raslanan rahatsız edici kadınlardan biri sanarak atlatmağa çalışır. Ama kadın, delikanlının yanından ayrılmaması gerektiğini düşünür ve hiç yadırgamadan delikanlının kaldığı otele giderek geceyi onunla birlikte geçirir. Bu beklenmedik aşk gecesinden sonra, kadın, biraz yatışmış olan delikanlıdan kumarı bırakacağı konusunda kesin bir söz alır ve yurduna dönmesi için gerekli parayı da verdikten sonra, delikanlıyı görmek üzere, trenle hareket edeceği saatte garda bulunacağını söyler. Ama kadın, delikanlıya karşı büyük bir yakınlık duymaya başlar; ondan ayrılmamak için her fedakârlığa katlanmaya ve delikanlıyı uğurlayacak yerde, onunla birlikte gitmeye karar verir. Ne var ki çeşitli aksilikler yüzünden gecikerek trenin hareket saatinde garda bulunamaz. Sevgilisini düşünerek Kumarhaneye döndüğü zaman, bunca yakınlık duymasına yol açan o bir çift eli yeniden görerek şaşırır. Delikanlı sözünü tutmamış ve kumar masasının başına dönmüştür. Kadın, delikanlıya, vermiş olduğu sözü hatırlatır ama kumar tutkusundan gözü dünyayı görmeyen delikanlı

kadına hakaret ederek bir an önce çekilip gitmesini söyler ve vermiş olduğu parayı suratına atar. Kadın üzüntü içinde oradan ayrılır ve aradan zaman geçince delikanlının canına kıymış olduğunu öğrenir.

Başarılı bir dille anlatılmış ve ustaca yazılmış olan bu hikâyenin kusursuz bir parça olduğundan ve okurun üzerinde derin etkiler bıraktığından şüphe edilemez. Ama hikâyeyi çözümleyecek olursak, yazılışının temelinde, bir çok kimselerin bilinçli olarak hatırladığı bir isteğin, yani ergenlik çağında ortaya çıkan kuruntusal bir isteğin bulunduğu görülür. Bu istek, masturbation'un korkunç kötülüklerinden kurtulmak için bir erkek çocuğun, cinsel hayata annesinin aracılığı ile alıştırılmasını özlemesi biçiminde ortaya çıkan bir kuruntudur (phantasy), (Nitekim kurtuluş temasını ele alan çeşitli sanat eserlerinin temeli de budur). Masturbation «düşkünlüğü»nün yerine kumar tutkusunun konulmuş olduğunu ve ellerin heyecan dolu hareketliliğinin bu kaynağı ele verdiğini görüyoruz. Gerçekten de, kumar oynama tutkusu masturbation eğiliminin eşdeğeridir. (9) Nitekim çocuk bakımından cinsel organların ellenmesi «oynamak» kelimesiyle anlatılır. Bu eğilimin önüne geçilmezliği, ardından verilen kesin sözler, (bu sözler hiç bir zaman yerine getirilemez), sersemletici zevkler ve kendini harcadığını söyleyip duran kabahatlilik duygusu (canına kıymak) gibi bütün öğeler, sözügeçen hikâyede yerine koyma (substitution) süreci içinde de-

9 — 22 Aralık 1897'de Fliess'e yazdığı mektupta Freud, masturbasyon'un «ilk kötü alışkanlık» olduğunu ve daha sonraki bütün kötü alışkanlıkların onun yerine geçtiklerini söyler. (Freud, 1950, Mektup 79).

ğişmeden kalmışlardır. Zweig'in hikâyesinin oğul tarafından değil, anne tarafından anlatıldığı doğrudur. Oğulun şu biçimde düşünmesi belki daha hoşuna gitmiştir: «Annem, masturbation yüzünden ne gibi tehlikelere girdiğimi bilse, bütün şefkatimi kendi vücudu üzerine dökmememe izin vererek beni onlardan mutlaka kurtarırdı.» Hikâyedeki delikanlının, kadını bir fahişe gibi görmesi de yine aynı kuruntu ile ilintilidir. Ulaşılması kabil olmayan kadın böylece kolayca elde edilebilen bir kadın haline sokulmuştur. Kuruntuya eşlik eden kabahatlilik duygusu hikâyenin acı bir biçimde sona ermesine yol açmaktadır. Yazarın hikâyeye kazandırdığı dışyüzün, psikanalizin açığa çıkardığı anlamı nasıl saklamağa çalıştığını görmek de ilgi çekicidir. Çünkü kadının cinsel hayatının birden ortaya çıkan anlaşılmasız içtepilerin egemenliğinde olduğunu ileri sürmek güçtür. Tam tersine, psikanaliz aşktan uzaklaşmış durumda bulunan bu kadının şaşırtıcı davranışını açıklayacak gerçek güdülere ortaya çıkarmaktadır. Ölmüş bulunan kocasının hatırasına bağlı olan bu kadın, kendini bu çeşit eğilimlere karşı savaşılabilecek duruma getirmiştir, ama bir anne olarak, oğluna aktardığı aşktan (bu aktarma bilincine varılmadan gerçekleşmiştir) kurtulamamış ve savunmasız kaldığı bu noktada alınyazısı onu yakalayabilmiştir.

Kumar alışkanlığı, bu alışkanlığı bırakmak için harcanan başarısız çabalar ve sağladığı kendine — ceza — verme olanakları ile birlikte, masturbation eğiliminin bir tekrarıysa, bu alışkanlığın Dostoyevsky'nin hayatında çok önemli bir yer kaplamasına şaşmamak gerekir. Çünkü, hiç bir aşırı nevroz yoktur ki ilk çocukluk ve ergenlik çağlarının auto — erotic doygunluğunun etkisini dile getirmemiş olsun. Öte yandan bu doygunluğu

ortadan kaldırmak çabası ile babadan — korku arasındaki bağlantı açıkça bilinmektedir (10).

10 — Burada açıklanan görüşlerin bir çoğu Jolan Neufeld'in başarılı bir kitabında da bulunmaktadır. (1923).

**ALFRED ADLER
DOSTOYEVSKI**

Dimitri Karamazof'un, Sibiry'a'da maden ocaklarında umduğu şey, öncesiz — sonrasız uyumun (ahengin) türküsünü çağırmasıdır. Suçlu ama mâsum baba katili dine döner ve herşeyi — bağışlayan uyum içinde kuruluşunu bulur.

Bir elyazısındaki her kıvrılışı yorumlayabilen, düşüncelerini hiç zorluk çekmeden dile getirebilen ve başkalarının aklından geçenleri o saat kavrayan Prens Mişkin, tatlı tatlı gülümseyerek şöyle der: «On beş yıl boyunca budalaydım, ben». Burada, tasarlayabileceğimiz bütün karşıtıklardan daha büyük bir karşıtılla karşılaşırız.

Tecrübelerinin, topluluk — duygusunun ve yaşamış olduğu hayatın koyduğu sınırı aşmağa kalkışmadan önce, Raskolnikof yatağında bir aydan, fazla, «Napolyon gibi bir insan mıyım yoksa bir zavallı mı?» diye düşünür durur. Burada da yine büyük bir karşıtılık görürüz. Üstelik bu, bizim de katıldığımız ve içimizde duyduğumuz bir karşıtılıktır.

Aynı durum, Dostoyevski'nin yarattığı kahramanlarda da, kendi hayatında da görülür. Dostoyevski, «delişmen bir kimse» gibi babaocağından kaçmıştır. Ama babasına ve arkadaşların yazdığı mektupları okursak, bu mektuplarda, olağanüstü bir alçakgönüllülük, uysallık ve çoğunlukla trajik alınyazısını kabul ediş görürüz. Dostoyevski, açlığı, acıyı sefaleti sık sık tatmıştır. Sürdüğü hayat bir gezginin hayatını andırır. Genç delişmen, «Delikanlı» daki herşeyi bilen din gezgini Sossina

gibi, haçı sırtına almış ve bilgi edinmek, bütün tecrübeleri yaşamak, insan hayatını bir tek geniş kucaklayışla kavramak, hayatın bütün aşamalarını denemek, hakikati bulmak ve yeni bilgelige varmak için adım adım ilerlemiştir.

Gönlünde böylesine karşıtlıklar taşıyan, böylesine karşıtlıkları bağdaştırmak isteyen kimse, içrahatlığına ulaşmak amacındaysa, derin kaynaklardan kana kana içmek zorundadır. Çünkü onun başına her çeşit felâket gelecek, her çeşit acıyı yaşamak zorunda kalacaktır. En önemsiz yaşantıların bile, görüşüne hangi ölçüde uyduğunu anlamayı önemseyecek ve deneyecektir. Bütün varlığı, hayat üzerine bütünsel bir görüş edinmeye zorlar onu. Ancak bunu yaptığı zaman, sonu gelmez karsarsızlıklarından sıyrılıp içrahatlığına ve güvence ulaşabilir.

İçrahatlığına ulaşmak için hakikate varmış olması gerekmektedir. Ama hakikate götüren yol, dikenlerle doludur; dayanıklılık ve direnç ister; vucutça ve ruhça hazırlıklı olmayı gerektirir. Bundan ötürü, bu tedirgin arayıcının, gerçek hayata ve yardımlaşma gereğine, hayata karşı çok daha kolay bir davranış edinebilecek kimselerden daha fazla yaklaşmış olmasına şaşmamak gerekir.

Dostoyevski, yoksulluklar içinde yetişmişti. Ama öldüğü zaman bütün Rusya, onun tabutunun peşinden yürüdü. Çalışmaktan hoşlanan, hayat neşesiyle dolup taşan, hem kendini hem de arkadaşlarını durmadan yüreklendiren Dostoyevski, elini kolunu haftalarca bağlayan o korkunç hastalığın yani saranın esiriydi. Tobolsk'ta dört yıl boyunca ayağına zincir vurulmuş olan «suçlu»; bir Sibiryaya askerî birliğinde dört yıl mecburî hizmet yapmak zorunda kalmış olan sabıkalı; acı çeken bu asil ve mâsum insan, mahpusluğunu bitirdiği zaman, ken-

di kendine şöyle der: «Verilen cezayı hakketmişim, çünkü hükümete karşı yüreğimde kötü niyetler besliyordum. Ama şimdi, teoriler ve artık benimsemediğim bir dava için acı çekmem çok kötü.»

Dostoyevski'nin yaşadığı çağda, Rusya'nın toplum hayatında da bir çok karşıtlık ortaya çıkmıştı. Dostoyevski, tanınmağa başladığı zaman toprak kölelerini (serfleri) serbest bırakmak konusu herkesin zihnini kurcalıyor. Dostoyevski, çocuklara, acı çekenlere ve «yoksul ve düşkünlere» her zaman yakınlık duymuştu. Arkadaşları, tanıdıklarına tedâvi için gelen dilencilerle, Dostoyevski'nin ne kadar çabuk ve kolayca ahabap olduğunu; onları evine çağırıp nasıl anlamağa ve hoşça vakit geçirmelerini sağlamağa çalıştığını anlatmışlardır. Nitekim, hapisanedeyken Dostoyevski'yi en fazla üzen şey, öteki mahpusların kendisine beyzade gözüyle bakmaları ve yakınlık duymamalarıydı. Onun en fazla arzuladığı şey, hapisane hayatının anlamını kavramak; çözümlenmek, iç yasalarını bulmak ve başkalarıyla bir dostluk kurabileceği sınırların genişliğini öğrenebilmekti. Büyük adamların çoğu gibi, Dostoyevski de, sürgüne gönderilmiş olmasını, en önemsiz ve sıkıcı şartlar altında bile bir duyarlık kazanmak amacı uğruna harcadı. Hayatının iç — bağlantıları hakkında bilgi edinmek ve bir an duraksayıp, kendi öz varlığını yıkmak isteyen ve kendisini şaşkına çeviren bütün çelişmeleri bir sentez içinde toparlamak için sürgün olmağından yararlandı.

Kendi öz psişik çelişmelerinin belirsizliği içinde, bütün çabaları geçerli bir hakikat bulmaya çevrilmişti. Dostoyevski, bir ara her şeye baş kaldıran bir ara her şeye başeğen bir kimseydi. Uçurumların ta kıyısına geliyor ve korkuyla geri çekiliyordu. Hakikati elde edebilmek için hatayı yol göstericisi olarak seçti. Dosto-

yevski'nin ana ilkesi, bu ilkeyi açıkça dile getirdiği zamandan önce bile, hata yoluyla hakikate yaklaşmaktı. Bu bakımdan, Dostoyevski, «batı» kültürü denen şeyin düşmanı kesildi. Çünkü onun gözönünde, batı kültürü, hakikat yoluyla hataya ulaşmaktan başka şey değildi. Dostoyevski'nin hakikate ulaşması için, gönlünde savaşıp duran karşıtlıkları birleştirmesi, yani yaratışlarında görülen ve hem kendisini hem de kahramanlarını tehdit eden karşıtlıkları bağdaştırması gerekiyordu. Nitekim Dostoyevski, şair ve peygamber rolü oynamayı da bu anlayış içinde kabul etmiş ve öz benliğine karşı duyduğu sevgiyi sınırlamak konusunda çaba göstermiştir. Dostoyevski'ye göre, insanı çileden çıkararak güçlü olma durumunun sınırları, insanın komşusuna karşı duyduğu sevgiyle belirlenmiştir. Onu asıl harekete geçiren şey, kesin bir güçlü olma isteği, buyruk verebilme haline ulaşmak tutkusuydu. Bütün hayatı bir tek formül içinde toplayabilmek çabasında bile, bu üstün olma isteğinin apaçık belirtileri vardır. Kahramanlarının bütün yaptıklarında, onları kendi benliklerinin üstüne çıkararak, birer Napolyon olmalarına yönelten, en derin uçurumların kıyısına gelip aşağı düşmek tehlikesi içinde bir an durmaya zorlayan bu dürtü vardır. Kendisi için şöyle der, «Ben azarlanacak kadar gözü yüksekte olan bir kimseyim.» Bununla birlikte, Dostoyevski, gözünün yükseklerde olmasını, belli bir ölçüye kadar, topluma yararlı bir şey haline getirmiştir. Kahramanlarını da aynı biçimde yönetmiş ve onların, toplumsal birarada yaşamanın mantıkî gerçekleştirmelerinin sınırlarını delice aşmalarına izin vermiştir. Kahramanlarının hepsini, öz-severliklerini, gösterişe—düşkünlüklerini körükleyerek, hayatın en son sınırlarına kadar sürmüş ve üzerine en büyük kötülükleri yağdırarak insan tabiatının sınırları içine yeniden döndürmüş ve bu

kahramanlarına ölçülü uyaklı şükran şarkıları söyletmiştir. Dostoyevski'nin eserinde en fazla raslanan kelimelerden biri «sınır»dır. Çoğu kere, «duvar» görüntüsüne de başvurur. Kendisinden, çoğunlukla şöyle söz eder: «Ben, fantastik — olanın başladığı yere kadar uzayan gerçeğin, sınırlarına ulaşmaktan çılgınca bir tad alırım.» Hastalık nöbetlerini, yaşama duygusunun son sınırlarına ulaştırarak çılgınca bir neşelenme olarak tasvir etmiştir. Bu nöbetlerde, kendisini tanrıya yapıyacağını duyduğunu ve bir adım atsa hayatla bütün ilgisinin kesilecek gibi olduğunu söylemiştir. Bu durum, Dostoyevski'nin yarattığı kahramanların hayatında sık sık karşımıza çıkar ve çok derin bir anlam taşır. Dostoyevski'nin peygamberce öğretisine inanacak olursak, komşu sevgisi ile kahramanca hayatın başarılı bir sentez halinde birleşmiş olduğunu kabul etmemiz gerekir. Yarattığı kahramanların ve bu kahramanların alinyazılarının sözü geçen bu sınırdaki sona erer gibi olduğu görülmektedir. Dostoyevski de aynı sınıra kadar gitmek eğilimindedir. Oraya ulaştığı zaman, insan — kardeşine karşı duyduğu sevgide hayatın en büyük değerini bulacağını sezmektedir. Bundan ötürü, sözü geçen sınırı, kendisinden önce pek az kimsenin becerdiği ölçüde kesinlikle çizmiştir. Yaratıcı gücü ve ahlâk felsefesi bakımından bu amaç özel bir önem kazanmıştır.

Kendisi ve yarattığı kahramanlar, insan yaşantısının en son sınırlarına kadar gitmeyi denemişlerdir. Oraya vardıkları zaman, Dostoyevski, onların, uzun düşünceler ve duraksamalardan sonra, Tanrı önünde boyun eğmiş olduklarını, Çar'a ve Rusya'ya körü körüne bağlandıklarını söylemiştir. Sınır — duygusu diye adlandırabileceğimiz bu duygunun (bu duygu Dostoyevski'yi kötülüklerle dolu bir hayat sürmeye zorlamış ve kimi zaman duraklayarak ne olup bittiğini görmek için

çevresine bakmasını sağlamış ve arkadaşlarından bir çoğunun söylediği gibi, koruyucu bir kabahatlilik duygusuna ulaştırmıştır) nereden doğduğunu kendisi de bilmiyordu. İşin garibi bu duygunun sara nöbetleri ile ilintili olduğunu söylüyordu. Dostoyevski'ye göre, insanoğlu, aldatıcı kibirliliğinden dolayı topluluk — duygusunu aşmağa kalkıştığı zaman, Tanrı işe karışıyor ve insanoğlunun kendi kendisiyle hesaplaşmasını öğütleyen sesler duyuluyordu.

İşleyeceği cinayet üzerinde gözüpek düşüncelere dalan, insan için her şeyin meşru olduğunu ileri süren kullanacağı silâhın hangisi olması gerektiğini tasarlayan Raskolnikov, sınırı aşmadan önce yatağında aylarca düşünüp durur. Sonunda, cinayeti işlemek için, paltosunun eteği altına baltayı saklayıp merdivenleri hızla çıkarken, kalbinin küt küt attığını farkeder. Bu yürek çarpıntılarında hayatın sesini tanırız. Yine bu yürek atışlarında, Dostoyevski'nin hayatın sınırları ile ilintili duyusu dile gelmiştir.

Verdiği eserlerin çoğunda, komşu — sevgisinin sınırlarını çiğneyen, yapayalnız bir kahraman değil, anlamsızlıktan sıyrılıp yükselerek, asil ve kahramanca ölen bir adam dile getirilmiştir. Dostoyevski'nin, önemsiz — olana, değersiz — olana karşı duyduğu sevgiden daha önce sözaçmışım. Bu durumlarda, aşağı tabakadan kimselerin, fahişelerin, çocukların roman kahramanı olarak ele alındıkları görülür. Bu tipler, Dostoyevski'nin kendilerini yönelttiği kavrayıcı insan kahramanlığının sınır çizgisine gelene kadar büyür ve yücelirler.

Dostoyevski, bütün çocukluğu boyunca, izin — verilen ile izin — verilmeyen arasındaki sınırı açıkça görmüştü. Delikanlılığının ilk yıllarında da durum değişmedi. Bir yandan hastalığının yol açtığı imkânsızlık

lıklarla karşı karşıya gelmiş öte yandan, kurşuna dizilmekten son dakıkada kurtulması ve sürgüne gönderilmesi gibi korkunç deneylerin etkisi altında kalmıştı. Sert ve ukala bir kimse olan babası, Dostoyevski'nin çocukluk çağındaki dikbaşlığını ve gururunu yenme için her şeyi yapmış ve onu sınır çizgisine doğru gereğinden fazla zorlayarak götürmek istemişti.

«St Petersburg Rüyaları» adını taşıyan ve ilk yıllarda yazılmış olan bir eserinde, ilk yıllarda yazılmış olmasından ötürü, bir davranış biçiminin açıkça dile getirilmiş olduğunu umabiliriz. Bir sanatçının ruhsal gelişiminden mantıkî sonuçlar çıkarabilmek mümkünse, bu sonuçların, ilk yazdığı yazıları ve yaptığı ilk taslakları, daha sonraki yaratıcı çalışma biçimlerine bağlayan ilintilerde aranması gerekir. Bununla birlikte, sanat yaratışı yörüngesinin, hayat savaşının dışından geçtiğini unutmamalıyız. Bu bakımdan, toplumun normal istekleri karşısında kaldığı zaman, her sanatçının, geri döneceğini, duraksayacağını ve geri çekileceğini ileri sürebiliriz. Bir hiçten, daha doğrusu hayatın gerçeklerine karşı gösterdiği tedirginlik dolu davranıştan bir dünya yaratan ve hayatın pratik yanıyla ilintili cevaplar vermekten çok, anlaşılması zor sanat yaratışları sunan bir sanatçı, hayattan çekinir ve Dostoyevski'nin belirttiği gibi, «Ben mistik bir kimseyim, bir hayal kurucuyum, sadece!» der.

İnsan faaliyetinin hangi noktasında durakladığını ortaya çıkaracak olursak, Dostoyevski'nin saldırı metodu hakkında bir fikir edinebiliriz. Dostoyevski, bunu, aşağıdaki parçada yeterince açıklıkla göstermiştir: «Neva'ya yaklaştığımda, ırmağa, sisli soğuk havaya ve günbatımının son mor lekelerinin kaybolduğu belirsiz uzaklığa göz atmak için biraz durdum.» Sonra hızla evine gidip, normal bir kimse gibi, Schiller'in kadın kah-

ramanları üzerine hayallere dalıyordu. «Ama gerçek Amalia'yı hiç farketmedim, yani başımda yaşıyordu» Aşktan zehirlenmiş halde acı çekmeyi tercih ediyor ve acı çekmeyi hayatın bütün zevklerinden daha üstün tutuyordu. «Amalia ile evlenseydim, mutsuz olurdum mutlaka.» Dünyanın en basit şeyi bu değil mi? Şair olan, hayatın gürültü patırtısından yeterince uzakta durarak rüyalara ve hayallere dalar; hayal edilen aşkın sağlayacağı tadın aşılmazlığını kavramak için bir an durur ve «gerçekliğin, hayal gücüyle kurulan yapıları bile yıktığını» anlar. «Ay'a gitmek gelmiyor mu içimden?» der. Oysa bu, yapayalnız kalmak ve dünya ile ilintili hiç bir şeyle bağlantı kurmamak istediğini göstermektedir.

Böylece, şairin savunması, gerçekliğe ve bu gerçekliğin isteklerine karşı bir protesto niteliği kazanır. Bu, «Budala'da» ya da «protesto etmek gücü ve sesi» olmayan hasta adamda gördüğümüz davranıştan farklıdır. Dostoyevski, acıya karşı göstermiş olduğu dayanıklılığın, bir gün gelip, üstünlüğünün bir delili olacağını bilmedi. Canını sıktıkları ya da kendisine sitem ettikleri ve böylece onu yörüngesinden çıkmağa zorladıkları zaman, içindeki normal adamı, yıkıcı ve devrimci Garibaldi'yi buldu. Bunu bulunca, o güne kadar kimse- nin anlamamış olduğu gerçeği, yani, başeğmenin ve kendini — küçümsemenin, edinilecek son davranışlar olmayıp, ancak geçilmesi gereken bir «mesafe» olduklarını anladı. Bu gerçeği Tolstoy da anlamış ve anlamayan kulaklara sık sık söyleyip durmuştu.

Herhangi bir gazetede, gerçek bir sır açıklanabilir ve bunu hiç kimse farketmeyebilirdi. Nitekim, kirli kağıtları arasında 170.000 ruble saklayan, öte yandan, açlıktan ölecek ve yoksulluk içinde yaşayacak biçimde davranan Harpagon Solowjow'un neyin intikamını almak istediğini kimse anlayamamıştı. Kendisinden, aççısın-

dan, kahyasından kaçıp bir yere saklanırken, için için kimbilir ne kadar zevk duymuştu! Paradan başka güç tanımayan ve ondan başka şeyi elde etmek için yalvarmayan kimselerin hepsini avucunun içinde tutmuş ve yalvartmıştı. Bu onun gerçek bir yükümlülük duygusunu geliştirmesine ve hayata karşı metodlu bir biçimde şiddet göstermesine yol açmıştı. Bu saldırı metodunu uygulayabilmek için, kendisinin aç kalması ve ölecek hale gelmesi gerekiyordu. «Bütün isteklerin üzerine yükselmişti o.» Bunu yapması için, bir kimsenin deli olması mı gereklidir? Doğrusu, Solowjow gerekirse bunu da yapmağa hazırды. O zaman, insanlığı ve insanlığın servet — avcılarını hiç bir sorumluk duymadan küçümseyebilirdi. O, toplumun en yüksek katlarına girebilmek için her şeye sahipti, ama buna rağmen, elindeki imkânı kullanmadan kendini insanlığın üstünde hissediyordu. Dostoyevski'nin hayatındaki en sağlam nokta, yaratışlarının, insan davranışını ve fiilini, beyhude ve suç dolu bir şey gibi görmesinden ve gerçek kurtuluşu, başka insanlar karşısında duyulan gerçek bir üstünlük zevkinden çıkarmış olmasında aramak gerekir.

Dostoyevski'nin biyografisini yazanların hemen hepsi, kendisinin, «Ölüler Evi» nde sözünü ettiği bir çocukluk hatırasını açıklamak konusunda zahmet çekmişlerdir. Bu hatırayı daha iyi açıklayabilmek için, hatıranın söz konusu edildiği ruhsal durum üzerinde durmak istiyorum.

Dostoyevski, hapiste birlikte bulunduğu insanlarla herhangi bir bağlantı kurabilmek umudunu kaybettiği zaman, kendini yatağına atarak çocukluk hatıraları, yaşantıları ve hayat tecrübeleri ile avunmak istemişti. O zaman, dikkati, şu hatıranın üzerine çevrildi. Bir gün, babasının çiftliğinden bir hayli uzakta, tarlalarda dolaşırken, bir sesin «Kurt geliyor:» dediğini duyarak an-

sızın durmuş ve korkmuştu. Bir an önce babasının çiftliğine sığınmak için koşmuş ve tarlada bir köylü göreyerek korkuyla ona sığınmıştı. Köylü, onun başının üzerinde haç çıkarmış ve Dostoyevski'yi yatıştırarak, kurdun gelmesine engel olacağı konusunda söz vermişti. Bu hatıra, Dostoyevski'nin köylülere ve köylülerin din anlayışına karşı duyduğu söylenen bağlılığı açıkça gösteren bir olay olarak yorumlanmıştır. Oysa burada önemli olan kurttur; yani onu insanlara yeni baştan yönelten kurttur. Bu yaşantı, Dostoyevski'nin davranışlarının yöneldiği yön olduğu için, onun bütün eğiliminin sembolik bir dile gelişi olarak hafızasında kalmıştır. Dostoyevski'nin, tek başına kalmış kahramanı düşündüğü zaman duyduğu korku, hatırasında sözü geçen kurtla karşılaştırılabilir. Kurt onu, yoksullara ve düşkünlere ulaştırmış ve haç çıkarmanın gölgesinde, onlarla bir bağlantı kurmağa çalışmıştır. Orada yardım bulacağını ummuştur Dostoyevski. Nitekim, «Hayatımın tümü yurttaşlarıma ve düşüncelerimin tümü insanlığa aittir derken,» bunu kastetmektedir.

Dostoyevski'nin bir Rus olduğunu, modern kültüre karşı durduğunu, Pan — slavizme iyiden iyiye inandığını ileri sürsek ve bu gerçeğin üzerinde dursak bile bu durumun, hatalardan geçerek doğruyu bulmak inancıyla çelişme halinde olduğunu söyleyemeyiz.

Dostoyevski, düşüncelerini en toplu ve belirgin bir biçimde dile getirdiği Puşkin'in ölümü ile ilgili konuşmasında, Batı kültürü ile Rusçuluk arasında bir bağlantı kurmağa çalışmıştır. Konuşmasını yaptığı o gece, bu konuşmanın etkisi müthiş olmuştu. Bu konuda anlaşılamayanları, onun yanına koşmuş ve düşüncelerine katıldıklarını bildirmişlerdi. Ama bu fikir birliği uzun sürmemişti. İnsanlar uykularından büsbütün uyanmışlardı henüz.

Dostoyevski, bütün gücüyle, özlemlerini gerçekleştirmek ve halk yığınlarına iletmek istediği sırada (alın yazısı kendisini bu ödeve çağırıyordu) duyduğu bu insan sevgisi için somut bir sembol yaratmaktan da geri kalmıyordu. Kendisini ve başkalarını kurtarmak isteyen bir kimsenin; bir kurtarıcı, bir Rus İsa kavramına varması ve bu kavram içinde düşündüğü varlığı hayattan ve hayatla ilintili kuvvetten yüz çevirmiş bir varlık olarak düşünmesi tabiiydi. Dostoyevski, inancım bir kaç kelimeyle anlatabiliyordu: «Bence, İsa, insanlık tarihinin en yüce ve en güzel insanıdır.» Bu bölümde, Dostoyevski, yönetici — amacını kesin bir biçimde açıklar. Çoşkunluk ve dünyadan kopuş duygularına kapıldığı ve böylece yükselerek, öncesiz — sonrasız uyuma (ahenge) ulaştığı ve kendisini Tanrının yanbaşında hissettiği sara nöbetlerini de böyle anlatır. Dostoyevski'nin amacı, her zaman İsa ile birlikte olmak, onun yaralarının acısını duymak onu görevini yerine getirmektir. Herkesten daha derinden duyduğu ve yaşadığı yapayalnız insanın kahramanlığı düşüncesine saldırmış ve bu kahramanlığı, insanın hemcinsine karşı duyduğu sevginin temeli ve toplumun istediği şeylerin mantıkî sonucu olarak gördüğü gerçeklere aykırı düşen hastalıklı bir gurur ve bir bencillik olarak açıklamıştı. «Diz çök gururlu adam!» Çaba göstermekten vazgeçmiş olanlara ve onuru zedelenerek içrahatlığı arayanlara şöyle diyordu. «Çalışın, tembeller!» Düşüncelerini çürütmek için, insan tabiatından ve bu tabiatın derinlere inmeyen dış yasalarından söz edenlere de şöyle cevap veriyordu: «Arılar ve karıncılar kendi yasalarını biliyorlar, kendi yasasını bilmeyen yalnız insandır.» Dostoyevski'nin özlemlerini ve yöneldiği amaçları açıklaması bakımından şu cümleyi de buraya almamız gerekir. «İnsan kendi yasasını aramalıdır. İnsan bu yasayı başkalarına yardım et-

me isteğinde ve kendini yurttaşlarının yoluna harcama kabiliyetinde bulacaktır.»

— Böylece, Dostoyevski, bir kurtarıcı ve bir tanrı — arayıcı haline geldi. Kendi tanrısını, öteki yarı — uyanıklar ve hayalcilerden çok daha kesinlikle ve şiddetle hissetti. «Ben bir psikolog değil», bir «gerçekçiyim» demişti. Bunu söylerken, kendisini, çağımızın bütün sanatçılarından ve psikologlarından en kesin biçimde ayıran noktaya değinmişti. Dostoyevski, bizim yeterince bilmediğimiz ama kavramak istediğimiz o hakiki gerçeklikle, yani toplumun asıl temeli olan topluluk — duygusu ile içten içe ilinti halindeydi. Kendisine «gerçekçi» demesi de bundan ötürüydü.

Şimdi de, Dostoyevski'nin kahramanlarının üzerinde niçin bunca etki gösterdiğini açıklamaya çalışalım. Bu etkinin temelleri, Dostoyevski'nin kahramanlarının tam bir birlik ve bütünlük olarak ortaya çıkmalarında aranmalıdır. Dostoyevski'nin kahramanlarından birini hangi noktadan ele alıp inceleyecek olursanız olun, bu kahramanda hayatın ve ideallerin bütün çeşitliliğini bir arada bulursunuz. Bu duruma benzer bir durum bulmak için müziğe başvurmamız gerekir. Çünkü, bir melodi, uyumsal gelişimi içinde, bağlı bulunduğu bütünün gelişiminin ve akışının tümünü tekrarlayarak dile getirir. Dostoyevski'nin kahramanları da böyledir işte. Raskolnikov, yatağına uzanıp, işleyeceği cinayeti tasarlarırken ve yüreği çarparak merdivenleri çıkarken aynı insandır; sarhoşu tekerleklerin altından çıkarırken ve bu adamın yoksul ailesine son meteliğini verirken de aynı adamdır. Bu kahramanların yöneldiği amaçların teklifini sağlayan ve bizi bunca etkilemelerine yol açan özellik işte budur. Bilinç dışı olarak, onun kahramanlarının herbirinde, sanki ölümsüz bir madde kullanılarak yapılmış sağlam ve derinliği olan bir yüz görü-

rüz. Bu kahramanlar, adları anılınca yüreğimizde bütün etkilerini duyduğumuz, İncil'in kahramanlarına, Homeros'un ve Yunan trajedilerinin kahramanlarına benzetilmektedirler.

Dostoyevski'nin kahramanlarının üzerinde nasıl olup ta bunca etki yaptığını açıklamaya kalkıştığımız zaman karşılaştığımız bir başka güçlük daha vardır. Ama bu güçlüğü çözecek imkânlar elimizdedir. Dostoyevski'nin kahramanlarından herbirinin, belli bir noktaya şaşılacak kadar iyi bir biçimde bağlanmış çifte bir eksen üzerinde döndükleri (geliştikleri) anlaşılacak olursa bu güçlük ortadan kalkmış olur. Dostoyevski'nin her kahramanı, bir yandan, kahramanın bir kurt haline geldiği yapayalnız kahramanlıkla, öte yandan hemcinsine karşı duyulan sevginin kesin çizgisiyle sınırlanmış bir alan içinde güvenle dolaşmaktadır. Bu iki eksen, kahramanlarına öyle sağlam bir kavrayış ve görüş açısı sağlar ki, bu kahramanlar hafızamızın ve duygularımızın üzerinde silinmez bir etki yaparlar.

Bir ahlâkçı olması bakımından Dostoyevski üzerinde son bir söz söylemek isterim. Dostoyevski, içinde yaşadığı şartlar, ortadan kaldırmak istediği kendi ruhsal gelişmeleri ve bağdaştırmak istediği çevresel karşıtlıklar yüzünden, insan sevgisini gerçekten dile getiren bir anlatıma ulaşmak için duyduğu derin hisleri ve bu hislere yardım edecek formülleri ortaya koymak zorunda kalmıştı. Ve böylece, Kant'ın kategorik emperatif'inden çok daha önemli olan şu kuralı buldu: «Her insan, hemcinsinin kabahatliliğine katılmalıdır!» Bu kuralın ne kadar derinlere indiğini ve hayatın asıl gerçekleri ile nasıl içten içe bağlantılı olduğunu bugün, her zamankinden daha iyi biliyoruz. Bu kuralı inkâr edebiliriz ama her seferinde o bizi yalancı çıkarır. Bu kural, gös-

teriş severlik yoluyla varılmış ya da kişisel tutkuların yalnızlığında bile değerini kaybetmeyen bir kategorik emperatif gibi anlaşılan (nitekim çoğu kere yanlış anlaşılmıştır) bir insan sevgisi düşüncesinden çok daha fazla bir şeydir. Gerçek de, ben, komşumun ve herkesin kabahatliliğine katılırsam, beni bundan sorumlu tutan ve hesabını vermeğe zorlayan bir yükümlülük almışım demektir.

Böylece, Dostoyevski'nin, hem ahlâkçı hem de sanatçı olarak, büyük ve erişilmez bir kimse olduğunu görüyoruz.

Bir psikolog olarak ortaya attığı düşünceler enine boyuna incelenmiş değildir. Dostoyevski'nin psikolojik öngörüşlerinin, psikoloji biliminden çok daha fazlasını kavramış ve görmüş olan bir kimsedir. Nitekim, her bireyin (ferdinin) ötekilerden apayrı yaşadığı ve çocuklarına daha büyük bir ayrılık ve yalnızlık duygusu aşılamağa çalıştığı bir raslantısal aile kavramına varabilmiş bir kimse de psikologtan istenen ve beklenenden fazlasını kavramış ve görmüş bir kimse demektir. Dostoyevski'nin «Delikanlı» da, bir çocuğun, güçlü — olma hayallerine, yorganının altında nasıl daldığını hatırlayan kimse, akıl hastalıklarının kaynağının başkaldırma amaçlarına hizmet etmesi konusunda yaptığı tasvirlerin doğruluğunu ve inceliğini kavrayacaktır. Despotluk eğiliminin, insan ruhunda ne kadar derin kökleri olduğunu Dostoyevski'nin hangi ölçüde kabul ettiğini bilen bir kimse, bu büyük yazarın, günümüzde bile, bizim ustamız olması gerektiğini ve onu, Nietzsche'nin kabul ettiği öğretici olarak kabul etmemiz gerektiğini anlar. Rüya konusundaki kavrayışı ve bu konu üzerindeki incelemeleri hâlâ aşılmış değildir. Bir amaç ve son bir boşalım olmaksızın, hiç kimsenin bir hareket yapmadığını ve düşünmediğini ileri süren görüşü, insan

ruhunu inceleyenlerin ulaştıkları en yeni buluşlara uygun düşmektedir.

Dostoyevski, böylece, çeşitli alanlarda yüce ve sevilen bir usta olmak özelliğini kazanmıştır. Gerçekçi hayat tasvirleri, yazdığı eserlerin bizim gözümüzü, uykuyu dalmış bir adamın gözünü açan bir şimşek ışığı gibi niçin açtığını açıklamaktadır. Şimşegin ışığıyla uyanan kimse, gözlerini uğuşturur, sağına soluna döner ve ne olup bittiğini anlayamaz. Dostoyevski çok az uyumuş ve çok uyanmıştır. Onun yaratışları, ahlâk felsefesi ve sanatı, bizi, insan işbirliği konusunda en derin kavrayışlara ulaştırmaktadır.

KARL GUSTAV JUNG
PSİKOLOJİ VE EDEBİYAT

Psikişik süreçlerin incelenmesinden başka bir Şey olmayan psikoloji, edebiyatın incelenmesi konusuna da el atabilir; çünkü insan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır. Bir yandan, belli bir sanat eserinin oluŐumunu açıklamasını, öte yandan bir kimseyi sanat bakımından yaratıcı kılan faktörleri ortaya çıkarmasını, psikolojik araŐtırmadan bekleyebiliriz.

Sanat eserini incelemek söz konusu olunca, karmaşık psikişik faaliyetlerin ortaya çıkardığı bir ürünü ele almamız gerekiyor demektir. Bu rn aynı zamanda, açıktan açığa bir amaç taşımaktadır ve bilinçli bir biçimde düzenlenmiŐtir. Sanatçıyı ele aldığımız zaman ise, psikişik aygıtın (cihazın) kendisini incelememiz gerekir. İlk durumda, somut ve kesin olarak Şekillenmiş bir sanat yaratışını psikolojik bir çözümlemeden geçirmemiz; ikinci durumda ise, canlı ve yaratıcı insanoğlunu tek bir kimse olarak ele alıp çözümlememiz gerekir. Bu iki çalışma arasında sıkı bir ilinti vardır. Hatta bunlar birbirine bağlıdır bile. Ama bu iki çalıŐmadan hiç biri, ötekinin yöneldiği ve elde etmeğe çalıştığı açıklamaları sağlayamaz. Sanat eserini inceleyerek, sanatçı hakkında bazı bilgiler edinmek kabildir. Sanatçı hakkındaki bilgilerden kalkarak sanat eseri hakkında bilgilere varmak da kabildir. Ama bu yollarla elde edilen bilgiler hiç bir zaman kesin değildir. Bu çeşit bilgilerin en iyisi bile, olası (muhtemel) sanılardan ve doğru çıkabilen tahminlerden başka Şey değildir. Goethe'nin annesiyle arasındaki özel bağlantı, Faust'un «Anneler, anneler! Ne ga-

rip geliyor kulağa!» sözlerine ışık tutabilir. Ama annesine duyduğu bağlılık, Faust dramının nasıl yaratılmış olabileceğini kavramamızı sağlamaz. Oysa biz, bir insan olarak Goethe'de, bu ikisi arasında derin bir bağlantı bulunduğunu sezmekten geri kalmayız. Ters yönde düşünecek olursak, bu düşüncemizin sonucu da yu-karkinden daha iyi olmaz. Nibelungen'lerin Yüzüğünde hiç bir şey yoktur ki, bize Wagner'in kimi zaman kadını elbiseler giymekten hoşlandığı gerçeğini kavramamız ya da bu gerçeğe kesin bir biçimde varmamızı sağlasın. Oysa, Nibelungenler'in kahramanlık ve erkeklik dolu dünyası ile, insan olarak Wagner'in kadınsılığı arasında gizli bir bağlantı vardır.

Psikolojinin bu gün ulaşılmış olduğu gelişme çizgisi, bilimden beklediğimiz bu sağlam nedensellik bağlantılarını kurmamıza elvermiyor. Nedensellik kavramı ile, ancak psik — fizyolojik içgüdüler ve refleksler alanında rahatça iş görebiliyoruz. Psik hayatın başladığı yerden sonra (yani çok daha karmaşık bir düzeyde), olup — bitenlerin elden geldiğince geniş bir tasvirini yapmak ve ruhun şaşırtıcı karmaşıklığı içindeki bütün değişmelerinin canlı bir portresinin çizmekle yetinmek gerekir. Bunu yaparken, tek başına ele alınan herhangi bir psik süreci «zorunlu» olarak görmekten kaçınmalıdır. Böyle yapılmaz da, psikologtan, bir sanat eserinin ve sanat yaratışı sürecinin içindeki nedensel ilintileri ortaya çıkarması beklenirse, o zaman psikolog, sanatın incelenmesine hiç bir yer bırakmamış ve bu incelemeyi kendi biliminin özel bir kolu haline getirmiş olur. Psikolog, karmaşık psik olaylarda nedensel bağlantı bulmak iddiasından hiçbir zaman vazgeçemeyebilir. Çünkü vazgeçmeye kalkması, psikolojinin varolma hakkını ortadan kaldırmak demektir. Ama bu iddiasını da eksiksiz olarak hiç bir zaman gerçekleştiremez. Çün-

kü, en belirgin dile gelişini sanatta bulan hayatın yaratıcı yanı, rasyonel formülleştirme çabalarının hepsini boşa çıkarır. Bir uyarıma (tenbihe) karşı gösterilen herhangi bir tepki nedensel bakımdan açıklanabilir; ama tepkinin tam karşıtı olan yaratıcı faaliyet, insanın anlayış gücünü her zaman aşacaktır. Bu faaliyet, ancak görünüşlerinde tasvir edebilir; ancak yarım — yamalak sezilebilir; ama sonuna kadar kavranılamaz. Psikoloji ve sanat incelemelerinin herbiri, ötekinin yardımına muhtaçtır. Hiç biri ötekini değersiz kılmaz. Psikik olayların birbirinden çıkarılabilirliği ilkesi, psikolojinin önemli bir ilkesidir. Sanat incelemesinde ise, psikik ürünün (ister sanat eseri, ister sanatçının kendisi sözkonusu olsun), kendinde ve kendisi için bir şey olarak görülmesi önemli bir ilkedir. Göreli (izafî) olmalarına rağmen bu iki ilkenin her ikisi de geçerlidir.

SANAT ESERİ

Psikoloğun bir edebiyat eserini incelemesi ile, edebiyat eleştirmeninin incelemesi arasında bir ele alış farkı vardır. İkinci için kesin bir önem ve değer taşıyan şey, birinci için hiç bir önem taşımayabilir. Pek sağlam bir edebiyat değeri taşımayan bazı eserler, çoğu kere, psikolog için büyük bir ilgi konusu olurlar. Sözgelimi, «psikolojik roman» denilen şey, psikolog için, edebiyatseverlerin sandığı kadar önemli bir konu değildir. Bir tüm olarak ele alındığı zaman, böyle bir romanın kendisini açıkladığı görülür. Çünkü böyle bir roman, kendisine düşen psikolojik yorumu yapmıştır; bu durum karşısında psikoloğun yapacağı iş, bu yorumu eleştirmek ya da genişletmektir. Belli bir romanı nasıl olup da belli bir yazarın yazabildiği problemi, cevap-

sız kalmış oluyor tabii; bu genel problemi, denemenin ikinci bölümünde ele alacağız.

Psikolog için en verimli olan romanlar, yazarın yarattığı karakterler hakkında önceden psikolojik bir yorumlama vermediği ve bundan ötürü hem çözümlemeye hem de açıklamaya yer bırakan, hatta bir karakterleri dile getirme biçimi dolayısıyla, bir çözümleme ve açıklama yapılmasını ister gibi bir anlam taşıyan romanlardır. Bu çeşit romanların en iyi örnekleri arasında, Benoit'ın eserlerini, Rider Haggard uslubuna uygun düşen İngiliz romanlarını sayabiliriz. Bu sonuncular arasına, Conan Doyle'un örneklerini verdiği büyük tiraj sağlayan polis romanlarını da katabiliriz. Amerikan romanlarının en başarılısı olarak gördüğüm Melville'in Moby Dick'i de bunlar arasında yer alır. Psikologları en fazla ilgilendiren şey, dışgörünüş bakımından psikolojik açıklamalardan büsbütün yoksun gibi görünen heyecan verici bir roman ya da bir hikâyedir. Böyle bir hikâyeye, zımnen kabul edilmiş bir takım psikolojik sanılar üzerine kurulmuştur ve bu sanılar, yazar onları fark etmemiş olduğu ölçüde, kendilerini saf ve yabancı öğelerden kurtulmuş biçimde eleştirici kavrayışa sunarlar. Oysa psikolojik romanda yazar, ele aldığı muhtevayı, kaba bir raslantı düzeyinden, psikolojik açıklama ve aydınlatma düzeyine yükseltebilmek için, kendi çabasıyla şekillendirmek istemiştir. Yazarın seçtiği bu yol, eserin gerçek psikolojik anlamını çoğu kere bulandırır ya da gözden saklar. Ortalama okurun, «psikoloji» bulmak için başvurduğu romanlar, genel olarak bu çeşit romanlardır. Öte yandan psikolojinin karşısına meydan okurcasına çıkan romanlar ise öteki çeşitten romanlardır. Çünkü ancak psikolog, bu çeşit romanlara daha derin bir anlam kazandırabilir.

Buraya kadar romandan sözettim, ama ele aldığım

psikolojik gerçek yalnızca roman çeşidine özgü (has) değildir. Bu gerçeği, şairlerin eserlerinde de görüyoruz. Faust'un birinci ve ikinci bölümlerini karşılaştırdığımız zaman, bu gerçekle âdeta yüzyüze geliyoruz. Gretchen'in aşk trajedisi kendi kendisini açıklar; bu trajediye, şairin daha güzel sözlerle açıkladığı şeyleri katmaktan başka yapacak işi yoktur psikoloğun. Oysa ikinci bölüm, açıklama gerektirir. Bu bölümde, hayalgücünün doğurduğu muhtevanın zenginliği, şairin biçimlendirici gücünün üzerine öyle ağır bir yük gibi çökmüştür ki, okunan hiç bir parça, kendi kendisini açıklamamakta ve her mısra, yazarın açıklama isteğini biraz daha arttırmaktadır. Faust'un iki bölümü, edebiyat eserleri arasındaki bu farkı en açık biçimde gösterir.

Bu farkı daha belirgin hale koymak için, sanat yaratışının yukarıda sözünü ettiğim bir çeşidine psikolojik, öteki çeşidine görümsel (visionary) (1) psikolojik sanat yaratışı çeşidi, insan bilinci alanından türetilmiş olan muhtevayı (sözgelimi genel olarak hayattan alınan dersleri, heyecan sarsıntılarını, tutku yaşantılarını, alınyazısı zorunluklarını) ele alır. Yani, insanın bilinçli hayatını ve özel olarak duygu hayatını kuran her şey, psikolojik sanat yaratışının muhtevası olabilir. Bu muhteva, şair tarafından psişik bir biçimde kendine maledilir ve günlük değerinden, şiirsel yaşantı düzeyine çıkarılır. Ayrıca, şairin bu muhtevaya kazandırdığı anlatım (ifade), okurun genel olarak kaçındığı, önemsemediği ya da tedirginlikle duyduğu gerçekleri eksiksiz bir biçimde bilince getirmek yoluyla, okuru daha açık

(1) Hayalgücü ile görme anlamına gelen «vision» kelimesi karşılığı olarak «görümü» kullanıyorum. «Visionary» — görümsel.

bir kavrayışa ve daha derin bir insan bilgeliğine ulaşır. Şairin yaptığı iş, bilincin muhtevalarının ve acıyla neşeden hiç bir zaman sıyrılamayan insan hayatının kaçınılmaz yaşantılarının yorumlanması ve aydınlatılmasıdır. Böyle bir şair psikoloğa, üzerinde çalışacağı bir şey bırakmaz. Yeter ki, psikologtan Faust'un niçin Gretchen'e âşık olduğunu, ya da Gretchen'in niçin çocuğunu öldürdüğünü açıklamasını beklemeyelim! Böyle durumlar insanların alinyazısını ilgilendirirler ve milyonlarca kere tekrar edilip durmuşlardır. Ceza mahkemelerinin ve ceza kanununun yeknesaklığından da onlar sorumludurlar bir bakıma. Onları örten hiç bir karanlık yoktur. Çünkü kendi kendilerini eksiksiz bir biçimde açıklamaya yeterler.

Bu sınıfa giren edebiyat eserlerinin sayısı çok kabardır. Bunlar arasında, aşkı, çevreyi, aileyi, suçu ve toplumu konu olarak alan kitapları; didaktik şiiri, lirik şiirlerin bir çoğunu, hem trajik hem de komik dramları sayabiliriz. Özel biçim ne olursa olsun, psikolojik sanat eseri, malzemesini, insan yaşantısının geniş alanından, yani hayatın ön plânda duran canlı gerçeğinden alır. Psikolojik sanat yaratışının içine aldığı her şey (yaşantı ve bu yaşantıya verilmiş sanat anlatımı), anlaşılabilirin alanı içindedir. Bu yaratışta konu olarak ele alınan akıl — dışı temel yaşantılar bile gariplik taşımazlar. Tam tersine, bunlar, zamanın başlangıcından beri, bilindikleri biçimde ele alınmışlardır; yani, tutku kötü bir alinyazısıyla sona ermiştir, insan alinyazısına boyunegmek zorunda kalmıştır, ölümsüz tabiat, güzellikleri ve korkunç yanlarıyla dile getirilmiştir.

Faust'un birinci ve ikinci bölümleri arasındaki derin fark, psikolojik sanat yaratışı ile görümsel sanat yaratışı arasındaki farkı açıkça gösterir. İkinci bölüm,

birincinin bütün şartlarının karşıtlarını içinde taşır. Bu bölümdeki sanat anlatımının malzemesi olan yaşantı alışılmadık bir şeydir. Başka bir deyişle, varlığını insan ruhunun uzak bölümlerinden alan garip bir şeydir; insan — öncesi çağlardan ayıran zaman uçurumunu duyurur bize, ya insan — üstü dünyayı gözönünde canlandırır. Bu, da karanlık ve aydınlık karşıtlığı içinde görünen bir insan anlayışını aşan ve bundan ötürü insanı egemenliği altına alabilme tehlikesini taşıyan ilkel bir yaşantıdır; zamansız derinliklerden gelir; sopsoğuk ve yabancıdır; çok yanlıdır; şeytanî ve kabadır. Öncesiz — sonsuz kaosu taşıyan gülünç bir örneğidir. Nietzsche'nin deyişiyle, bir crimen laesae majestatis humanae'dir: (2) bizim insancıl değer yargularımızı ve estetik biçimlerimizi paramparça eder. İnsan duyuş ve anlayışını her yönden aşan anlamsız ve devâsâ olayların tedirgin edici hayalleri ve görümleri, hayatın «üzeyinde» yaşanan yaşantıların, sanatçı gücünden istediklerinden bambaşka şeyler ister. Bu sonuncu çeşit yaşantılar, kozmozun örten perdeyi hiç bir zaman açmaz; hiç bir zaman insanî bakımdan mümkün olanın sınırını aşmazlar. Bundan ötürü, bireye ne kadar şiddetli bir etki yapmış olurlarsa olsunlar, sanatın gereklerine kolayca uydurulabilirler. Oysa, ilkel yaşantılar, üzerine düzenli bir dünyanın resmi yapılmış olan perdeyi ansızın yırtar ve henüz ortaya — çıkmamışın dipsiz uçurumuna şöyle bir göz atmamızı sağlarlar. Bu, öteki dünyaların bir görünümü müdür, yoksa ruhun kararmasının, ya da insan çağından önce nesnelere ortaya çıkışının ya da gelecek kuşakların bir görünümü müdür? Bunlardan herhangi biri olduğunu ya da hiçbiri olmadığını söyleyemeyiz biz :

(2) «İnsanlığa karşı işlenen hıyanet suçu» (Ç.N.)

Gestaltung, Umgestaltung

Des ew'gen sinnes ew'ge Unterhaltung

Goethe. (3)

Dante'nin, Hermas Çobanı'nda, Faust'un ikinci bölümünde, Nietzsche'nin dionisos çöşkünüğünde, Wagner'in Nibelungenrig'inde, Spitteler'in Olimpscher Frühling'inde, William Blake'in şiirinde, keşiş Francisco Colonna'nın İpnerotomachia'sında, Jacob Boehme'ün felsefi ve şiirsel mırıldamışlarında bu çeşit bir görüm buluyoruz. Benoit'nın Atlantide'i, Kubin'in Die Andere Seite'i, Meyricik'in Das Grüne Gesicht'i (bu kitabın değerini ayrıca küçümsememek gerekir), Goetz'in Das Reich ohne Raum'u için ve Barlach'ın Der Tete Tag'ı için aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu listeye daha bir çok eser eklenebilir.

Psikolojik sanat yaratışını ele aldığımız zaman malzemenin neden kurulu olduğunu ve ne gibi bir anlam taşıdığını sormak ihtiyacını hiç bir zaman duymayız. Ama görümsel yaratış şeklini ele aldığımız zaman, yukarki soruyu sormak zorunda kalırız. Bu yaratış şeklini incelerken şaşırırız, durularız, ne yapacağımızı bilemeyiz; şöyle bir toparlanırız, hatta tiksindiriz bile; hatta yorumlamalar ve açıklamalar bile isteriz. Bu yaratış biçimi, bize günlük insan hayatı ile ilintili herhangi bir şey sunmaz. Asıl sunduğu şey, rüyâlar karabaslar (kâbuslar) ve kimi zaman korkuyla baktığımız ruh alanlarıdır. Okurlar, genel olarak, bu çeşit yazıları sevmezler. (Yeter ki çok göze çarpıcı ve heyecanlandırıcı olsunlar.); nitekim edebiyat eleştirmeni de bu çeşit yazılar karşısında tedirginlik duyar. Dante ve Wagner'in,

(3) Biçimlemek, yeniden biçimlemek öncesiz - sonrası ruhun, bitimsiz eğlencesi (Ç.N.)

bu çeşit yaratışları ele almayı biraz kolaylaştırdıkları doğrudur. Dante'de tarihî olguların, Wagner'de ise, mitolojik olayların işe karıştırılması ile, görümsel yaşantı iyice gizlenmiştir. Öyle ki, tarih ve mitoloji, kimi zaman, bu sanatçıların işledikleri bir malzeme olmak niteliğini kazanmıştır. Ama işi yürüten ve gerçek anlamı taşıyan şey bunların hiçbiri değildir. Çünkü bunların her ikisi de, görümsel yaşantının içinde yer almıştır. Rider Haggard, genel olarak, pek de yanlış sayılmayacak biçimde, hayalgücüne dayanan hikâye ve romanın icad edicisi olarak görülmüştür. Ama onun yazılarında bile, hikâye, herşeyden önce, anlamlı malzemeyi dile getiren bir araçtan başka şey değildir. Muhtevayı ne kadar aşyormuş gibi görünse, de aslında önem bakımından muhteva hikâyeyi aşmaktadır.

Görümsel yaratıştaki malzemenin kaynağı hakkındaki bilgilerimizin yetersizliği çok şaşırtıcıdır. Ayrıca bu bilgilerimiz psikolojik yaratış biçiminin kaynağı hakkında sağladığımız bilginin çokluğuyla karşıtlık kuracak kadar azdır. Hatta bu konudaki yetersizlik ve karanlığın, bile bile yaratılmış olduğundan şüphe edebileceğimiz bir durumda bulunuyoruz. Bazı yüksek kişisel yaşantıların, kaba bir yetersizliği ve karanlığı maskeleyebileceğini düşünebiliriz. Nitekim Freud'cu psikoloji de bizi bu konuda cesaretlendirmektedir. Kaosun arasına görünüp kaybolmalarını ve şairin kimi zaman en temel yaşantılarını bizden niçin saklamak ister gibi davrandığını kavrayabilmeyi ancak böyle umabiliriz. Problemi bu biçimde ele almakla, «biz burada, marazî ve nevrozlu bir sanatı ele alıyoruz» demek arasında sadece bir adımlık mesafe vardır. Ve bu adım, görümsel yaratıcının kullandığı malzeme, delinin hayallerindeki özellikleri gösterince, haklı bir şekilde atılabilir. Bunun tersi de doğrudur. Psikotik kimselerin ruhsal ürünleri

arasında, çoğu kere, dahilerin eserlerinde bulacağımızı umduğumuz ölçüde zengin anlamlara raslarız. Freud'un yolundan giden psikologların, sözü geçen roman ve hikâyeleri bir patoloji konusu gibi ele alacaklarından şüphe edilemez. Kişisel ve içli — dışlı bir yaşantının, benim «ilkel görüm» dediğim şeyi belirginleştirdiğini (yani bilinçli gözle kabul edilmeyecek bir yaşantıyı belirginleştirdiğini) kabul eden böyle bir bilim adamı, görümün getirdiği garip imgeleri (hayalleri) maskeleyici (örtücü) şekiller diye adlandırarak ve temel yaşantının maskelenmesi için girişilmiş bir çaba olarak açıklamaya çalışacaktır. Ona sorarsanız, bu, ahlâki ve estetik bakımdan, kişiliğin bütünü ile, ya da hiç olmazsa ruhun bilinçli bölümünün belli bir takım kuruntuları ile bağdaşmaz bir aşk yaşantısının sonucu olabilir. Bu bakımdan, şairin bu yaşantıyı ego'su dolayısıyla bastırmaya uğratabilmesi ve onu tanınmaz (bilinçdışı) bir hale getirebilmesi için bir yığın marazî hayalleri işe karıştırdığını söyleyebilir. Böylece, gerçeğin yerine hayalleri koymak, yeterince doyurucu olmadığı için, bu çabanın, ardarda gelen bir çok yaratıcı şekilendirme ile tekrar edilmesi gerektiğini de söyler. Böylece; korkunç, şeytanî, kaba ve sapık hayal biçimlerinin bolluğunu açıklamış olur. Bu hayal biçimlerinin, bir yandan, kabullenilmez yaşantının yerini aldıklarını, öte yandan onu maskelediklerini söyler.

Şairin kişiliği ve psişik yatkınlıkları konusu, denememizin ikinci bölümünde ele alınacaktır. Bununla birlikte, görümsel sanat eserleri hakkında ileri sürülen Freud'çu görüşü ele almaktan kaçınamayacağım. Çünkü bu görüş bir hayli ilgi toplamıştır. Bundan başka, görümsel malzemenin kaynaklarını «bilimsel» bir biçimde açıklamak, ya da bu garip sanat yaratışının temelinde bulunan psişik süreçlerin bir teorisini ortaya koyma-

bilmek için girilmiş en ünlü çaba da yine bu görüştür. Bana kalırsa, bu konudaki görüşüm ne geniş ölçüde tanınmıştır ne de genel olarak anlaşılmalıdır. Bu ilk açıklamalardan sonra, şimdi görüşümü kısaca anlatmağa çalışacağım.

Görümün, kişisel yaşantıdan çıktığını ileri sürecek olursak görümü ikinci dereceden bir şey olarak, yani gerçeğin yerine — konan bir şey olarak ele almamız gerekir. Bunun sonucu görümü, ilklilik niteliğinden yoksun kılmak ve yalnızca belirti (âraz) olarak ele almak demektir. O zaman, varlıklarla dolu kaos küçülerek, psişik bir bozukluk haline girer. İşi bu biçimde ele alırsak, güvencimizi yeniden kazanmış kafamızdaki düzenli — dünya imgesine yeniden dönmüş oluruz. Pratik ve aklıbaşında kimseler olduğumuz için, kozmosun kusursuz olması gerektiğini düşünmez; hastalıklar ve anormallikler dediğimiz bu kaçınılmaz kusurları kabul eder ve insan tabiatının onlardan sıyrılmış olamayacağına inanırız. İnsan anlayışına meydan okuyan o korkunç uçurumu bir kuruntu olarak görür ve şairin, aldanışlarına kurban olduğunu, üstelik bu aldanışlarını sürdürdüğünü düşünürüz. İlkel yaşantısının şair için bile çok «insanca, hem de çok insanca» bir nitelik taşıdığını ve bundan ötürü şairin bu yaşantının anlamına dayanamayıp onu kendisinden saklamak zorunda olduğunu söyleriz.

Sanat yaratışını bu biçimde açıklamanın, yani sanatı kişisel faktörlere indirgemenin ne gibi sonuçları olacağını iyice belirtmenin faydalı olacağını sanıyorum. Bu anlayışın bizi hangi sonuçlara götüreceğini açıkça görmemiz gereklidir. Böyle bir anlayış, aslında, bizi, sanat eserinin psikolojik incelenmesinden uzaklaştırıp, şairin psişik problemi ile karşı karşıya bırakır. Şairin psişik yatkınlıklarının çok önemli olduğundan şüphe edi-

lemez; ama sanat eserinin de kendine özgü bir değeri olduğunu ve bir yana atılamayacağını unutmamak gerekir. Şairin kendi yaratıcı eserine nasıl baktığı (yani bu eseri bir oyun, bir perde, acılarının bir kaynağı ya da bir başarı gibi görüp görmediği) problemini bir yana bırakıyoruz. Çünkü bizim yapmak istediğimiz iş, sanat eserini psikolojik açıdan yorumlamaktır. Bunu yapabilmek için, sanat eserinin temelinde bulunan ana yaşantı yani görüm üzerinde önemle durmamız gerekir. Bu ana yaşantıya, sanat yaratışının temelinde bulunan psikolojik duruma önem verdiğimiz ölçüde önem vermeliyiz. Bunların ikisinin de gerçek ve ciddi olduğundan kimse şüphe edemez. Görümsel yaşantı, bir bakıma, sıradan insanın payına düşmeyen bir yatkınlık gibi görünmektedir. Bundan ötürü, sanki gerçek bir şey değilmiş gibi düşünülür. Görüm hakkında, anlaşılmaz metafizik düşünceler ve batınî bilimlerden gelen yorumlar ileri sürülmüştür. Bundan ötürü, bu konuyu ele alırken, iyi niyetli bir aklıbaşındalık adına işe girişmemiz gerektiğini duyar gibi oluruz. Sonra, böyle şeyleri, fazla ciddiye almamanın daha iyi olacağını, yoksa dünyanın karanlık bir batıl inanç haline gelmesinin işten bile olmadığı sonucuna varırız. Batıl bilimlere karşı bir yatkınlık duysak bile, görümsel yaşantıyı zengin bir hayalgücünün ya da şiirsel bir duygulanmanın sonucu olarak görür ve üzerinde durmayız. Kendileri ile eserleri arasına kurtarıcı bir uzaklık koymak amacıyla, bazı şairlerin bu açıklamadan yana çıktıkları görülmüştür. Sözgelimi, Spitteler, şairin bir Olimpos Kaynağı ya da «Bahar geldi» konusu üzerine şiir yazması arasında hiç bir fark olmadığını kesin bir biçimde ileri sürüyordu. Ama şairlerin birer insan olduklarını ve eserleri üzerine söyledikleri sözlerin, çoğu zaman, konuya pek de aydınlık getirmediğini unutmamak gerekir. Öyleyse gö-

rümsel yaşantının önemini, şairlere bile karşı durarak, savunmamız gerekiyor. Tanrısal Komedi'deki Hermas Çobanı'nda ve Faust'ta bu ilk aşk yaşantısının, hem de görüm ile tamamlanmış ve gerçekleştirilmiş bir aşk yaşantısının yankılandığını kabul etmemek imkânsızdır. Nitekim Faust'un ikinci bölümünü birinci bölümde bulunan normal, insanî yaşantıları gizlediğini ya da onları bir yana ittiğini söyleyemeyeceğimiz gibi, Goethe'nin birinci bölümü yazarken de nevrozlu bir halde bulunduğunu ileri sürmeye hakkımız yoktur. Hermas, Dante ve Goethe, insanî gelişmenin iki yüz yıllık süresinin üç adımı olarak görülebilir. Onların herbirinde, kişisel aşk — hikâyesinin geniş bir görümsel yaşantıyla sadece ilintili olmadığı ama aynı zamanda bu yaşantıya açıkça başeğip bağlandığı görülür. Sanat eserinin kendisinin sağladığı bu kesinliğe dayanarak (bu kesinlik aynı zamanda şairin özel yeteneği olup olmadığı sorusunu ortadan kaldırmaktadır), görümün, insan tutkusundan çok daha derin ve etkileyeceği bir yaşantı olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu çeşit sanat eserlerindeki (bu eserleri, kişi olarak sanatçı ile hiç bir zaman karıştırmamayız) görümün bir ilk yaşantı, daha doğrusu bir temel yaşantı olduğundan şüphe edemeyiz; akıl satmaya kalkanlar ne derse desin bu böyledir. Görüm, başka bir şeyden türemiş değildir; başka bir şeyin belirtisi de değildir. Görüm, gerçek sembolik anlatımdır. Yani kendi başına varolan ama iyice bilinmeyen bir şeyin anlatımıdır. Aşk — hikâyesi gerçekten acı çekilerek yaşanmış gerçek bir yaşantıdır. Aynı şeyi, görüm için de söyleyebiliriz. Görüm muhtevasının fizik mi, psişik mi yoksa metafizik mi olduğunu belirlemeye kalkışmamız gerekmez. Görüm bir psişik gerçekliktir ve böyle olduğundan ötürü, bir fizik gerçeklikten daha az gerçek değildir. İnsanî tutku, bilinçli yaşantı alanı içinde bulunduğu hal-

de, görüm bunun dışındadır. Duygularımız sayesinde, bilinen şeyleri yaşarız, oysa sezgilerimiz bilinmeyen ve gizli şeylere; özleri gereği gizli şeylere yönelir. Bilinçli hale gelecek olurlarsa kasıtlı olarak durdurulur ve gizletilirler; bundan ötürü, eski çağlardan beri esrarlı, tehlikeli ve aldatıcı olarak görülmüşlerdir. İnsanın yoklamasından kurtulmuşlardır onlar. İnsan da deisidaemonia (4) yüzünden kendini onlardan kaçırmaktadır. İnsan, bilim kalkanını ve akıl zırhını kullanarak onlardan korunur. Bilgisi, korkudan doğmuştur. Çünkü insanoglu, gündüzün, düzenli bir kozmosda yaşadığına inanır ve bu inancını, geceleyin içine çöken kaos korkusu karşısında kaybetmemeğe çalışır. Faaliyet alanı, günlük dünyamızın dışında bulunan bir canlı kuvvet varsa, ne yaparız? Tehlikeli ve kaçınılmaz insanî ihtiyaçlar var mıdır? Elektronlardan daha anlamlı bir şey var mı? Kendi ruhlarımızı yönetimimiz altına aldığımızı ve onların bize gerçekten ait olduğunu düşündüğümüz zaman, kendimizi aldatmıyor muyuz acaba? Ya da, bilimin «Psyche» dediği şey, kafatası içine yerleştirilmiş keyfî bir soru işaretinden çok, öte dünyalardan insan dünyasına açılan ve kimi zaman insan üzerinde anlaşılmaz etkiler yaparak, onun, sanki gecenin kanatlarıyla uçarak, insanlığın normal düzeyinden kişisel yatkınlığın ta kendisine yükselmesini sağlayan bir kapı değil midir. Sanat yaratışının görümsel biçimini incelersek, aşk — hikâyesinin, kişisel yaşantının bütün önemini taşıyan «Tanrısal Komedi» ye bir giriş olmaktan başka iş görmediğini; bir bakıma bu aşk — hikâyesinin sadece bir çeşit yol — açma ödevini gördüğünü anlar gibi oluruz. Hayatın gecesel yanıyla ilinti halinde bulunan kimse, sadece bu çeşit sanat yaratıcıları değildir. Bakıcılar, pey-

(4) Tanrı korkusu, (Bâtil inanç) (Ç.N.)

gamberler, başbuğlar ve aydınlatıcılar da bu işi görürler. Bu gecesel dünya ne kadar karanlık olursa olsun, yine de büsbütün yabancı değildir. İnsanoğlu, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan beri bilmektedir bunu; hem de her yerde bu bilgiye varmıştır. Nitekim bugün, ilkel insan için, hayatın bu yanı kozmos tasarısının vazgeçilmez bir yanındır. Batıl inançlardan ve metafizikten korktuğumuz için bu tasarımı reddeden bizleriz. Nitekim, bir imparatorluğun yasalarına benzeyen genel yasalar üzerine dayandığı için güven dolu ve uysal bir dünya kurmağa çabaladığımız için de bu tasarımı yine biz reddediyoruz. Bununla birlikte, bizim aramızda yaşadığı halde, şair, gece — dünyasını dolduran yaratıkları; yani ruhları, şeytanları, tanrıları kimi zaman bir an görür. İnsanın amaçlarını aşan bir amaçlılığın, insana hayat veren bir sır olduğunu bilir; belirli bir düzen içinde ortaya çıkacak olayları önceden duyar. Kısacası, vahşinin ve barbarın yüreğine dehşet salan o psişik dünyanın bir yanını görür.

İnsan toplumunun ilk başlangıcından beri, insanlığının bu belli belirsiz seslenişlere bir derli toplu biçim vermek için harcadığı çabanın izlerine her yerde raslıyoruz. Eski taşdevrinde, Rodos'ta, kaya üzerinde yapılmış resimlerde bile, hayvanların şaşkıncı ölçüde canlı resimleri yanında soyut bir biçim, yani bir çember içinde çifte bir put deseni görülmektedir. Bu desene, insanların hemen hemen belli bir kültüre ulaşabildiği her yerde raslanıyor. Günümüzde bile, aynı desen yalnız Hıristiyan kiliselerinde değil, Tibet manastırlarında bile görülüyor. Güneş tekerleği diye adlandırılan bu desen, tekerleği hiç kimsenin mekanik bir âlet olarak düşünmediği çağlarda çizilmiştir. Bundan ötürü, herhangi bir tecrübeden edinilen bilgiyle yapılmış olamaz. Bu desen, psişik bir olayı dile getiren bir semboldür; iç

dünyanın bir yaşantısını kapsar ve hiç şüphesiz, sırtında kan emici kuşlar bulunan ünlü gergedan resminden daha az gerçeğe uygun değildir. Bir gizli öğreti sisteme dayanmayan hiç bir ilkel kültür yoktur ve çoğu kültürlerde bu sistem adamakıllı geliştirilmiştir. Yöneticiler ve totemkânları, insanın günlük yaşayışının dışında olan gizli şeyler (bu gizli şeyler ilk çağlardan beri insanoğlunun en canlı yaşantısını dile getirmişlerdir) hakkında ileri sürülen bu öğretiyi korur ve sürdürürler. Onlar hakkındaki bilgi, gençlere, topluma — giriş törenlerinde verilirler. Greko — romen dünyanın sırları da aynı işi görmüştür. Nitekim antik dünyanın zengin mitolojisi, insan gelişmesinin ilk dönemlerinde yaşamış bu çeşit yaşantıların değerli bir kalıntısıdır.

Bu bakımdan şairin, yaşantısına en uygun biçimi vermek için, mitolojiye başvurması beklenebilir. Ama şairin ikinci elden edindiği malzeme ile çalıştığını sanmak çok büyük bir hata olur. Şairin yaratışının kaynağı ilk yaşantıdır, derinliği ölçülemez ve bundan ötürü, şekillendirilmesi için mitolojinin imge dünyasının kullanılması gerektirir. Tek başına ne bir kelime ne de bir imge verir; çünkü bu yaşantı «bir aynada yarı karanlık içinde görülmüş» bir görümdür. Başka bir deyişle, dile gelmeye yönelmiş derin bir önduygudur sadece. Yakaladığı her şeyi yükseklere kaldırdıkça görünür bir biçim kazanan bir anaför gibidir. Belli bir anlatım görümünün imkânlarını toptan içine alamadığı ve muhteva bakımından yetersiz kaldığı için, duyduklarını bir kaç kişiye anlatmak istese bile, şairin, geniş bir malzeme hazinesini elaltında tutması gerekir. Bundan başka, görümünün alışılmadık şaşırtıcılığını dile getirmek için, ele alınması güç ve çelişme dolu bir imge dünyasına başvurması gereklidir. Dante'nin önduyguları cennetin ve cehennem katlarını dolaşan imgelerle maskelen-

miştir. Goethe, Blocksberg'i ve antik Yunan dünyasının cehennemî bölgelerini işin içine sokmak zorunda kalmıştı. Wagner, kuzey mitlerinin hepsine başvurmuştu. Nietzsche, kutsal anlatım biçimine dönmüş ve tarih — öncesi çağlarının masallarındaki kâhini yeniden yaratmıştı. Blake, kendisi için, tasvir edilmez varlıklar yaratmıştı. Ve spitteler, hayalgücünün yeni yaratıkları için, eski adları ödünç olarak kullanmıştır. Psikoloji bu renkli imge dünyasının açıklanması konusunda, karşılaştırma imkânını hazırlamak için malzemeyi bir araya getirmekten ve bu imge dünyası üzerinde tartışma yapabilmek için bir terminoloji ortaya koymaktan başka şey yapmaz. Bu termonolojiye göre, görünümde kendini ortaya çıkaran şey, topluluksal (collective) bilinç dışıdır. Yani irsî güçlerle şekillenmiş belli bir psişik yatkınlıktır; bilinç de ondan çıkarak gelişmiştir. Vucudun fizik yapısında, evrimin (tekâmülün) ilk dönemlerinin izlerini buluyoruz. Bu bakımdan insan ruhunun yapısında da geçmiş evrim dönemlerinin izlerini taşıması gerektiğini düşünebiliriz. Bilincin karardığı hallerde (rüyalarda, narkoz hallerinde ve deliliklerde), psişik gelişmenin ilk dönemlerinin özelliklerini taşıyan psişik ürünlerin ya da muhtevaların kendini gösterdiği bir gerçektir. Bu çeşit imgeler, kimi zaman öylesine ilkel bir karakter taşımaktadırlar ki, onların eski ve batınî öğretilerden türediklerini kabul edebiliriz. Modern kıyafetlere bürünmüş mantıkî tema'lara da sık sık raslanmaktadır. Topluluksal bilinçdışının bu belirişlerinin edebiyat açısından yapılan incelenmesi için en fazla önem taşıyan nokta, bu belirişlerin, bilinçli davranış karşısında dengeleyici (compensatory) bir rol oynamalarıdır. Yani bu belirişler, tek — yanlı, anormal ve tehlikeli bilinç hallerini açık bir amaçlılık içinde denge haline getirirler. Rüyalarda, bu süreci, olumlu yönü içinde

kolayca görebiliriz. Delilik hallerinde, dengeleyici süreç, kimi zaman açıkça görülür ama olumsuz bir biçim almıştır. Sözgelimi, en gizli sırlarının herkesçe bilindiğini, herkesin ağzına düşmüş olduğunu bir gün anlayıvermelerinden başka hiç bir sonuca varmayan bir dünyadan el — etek — çekme haline kendilerini vermiş kimseler vardır.

Goethe'nin Faust'unu ele alır da, kendi bilincine karşı dengeleyici bir rol oynayabilmesi problemini bir yana bırakacak olursak şu soruya cevap vermemiz; bu eser, çağının bilinçli görünüşü ile ne gibi bir ilinti içindedir? Büyük şiir, gücünü insanlığın kuvvetinden alır. Bu şiiri kişisel faktörlerden çıkarmağa kalkarsak, anlamını büsbütün gözden kaçırmış oluruz. Topluluksal bilinçdışı, her ne zaman, canlı bir yaşantı haline girer ve bir çağın bilinçli görünüşü üzerinde etki yaparsa, bu olay, aynı çağda yaşayan herkes için önemli olan yaratıcı bir fiildir. Bir sanat eseri, insan kuşaklarına sunulmuş gerçek bir bildiri diyebileceğimiz şeyi içinde taşır. Nitekim, Faust, her Almanın gönlünde bulunan bir şeye dokunur. Dante'nin ünü de ölümsüzdür, oysa Hermas Çobanı, İncil'in gerçek metni içine alınmamıştır. Her çağın özel eğilimleri, önyargıları, ve psişik aksaklıkları vardır. Bir çağ tıpkı bir bireye (ferde) benzer; bilinçli görüşünün özel sınırları vardır ve bundan ötürü dengeli bir uyarlanmaya (intibaka) muhtaçtır. Bu ihtiyaç, topluluksal bilinçdışı tarafından giderilir; şair, kâhin ya da önder, çağının dile gelmemiş isteklerini kılavuz olarak seçip, söz ya da davranışla, herkesin bulmağa çabaladığı amaca götüren yolu gösteren kimselerdir. Bu amacın iyi ya da kötü sonuçlar vermesi, ya da çağı düzeltmesi ya da daha kötü hale sokması, ayrı bir iştir. Bir kimsenin, içinde yaşadığı çağdan sözetmesi her zaman tehlikelidir. Çünkü, kazanılması ya da kaybedilme-

si söz konusu olan şey, anlaşılmayacak kadar geniştir. İleri sürülebilecek bir kaç düşünceyle yetinilmelidir. Francesco Colonna'nın kitabı, bir rüya biçiminde yazılmış ve bir insan ilintisi olarak ele alınmış tabii aşkı tanımlanmıştır, duyulara geniş yer verilmesini hoş görmediği halde, evliliğin hıristiyanlıkta görülen bağlılık temelini kesin olarak bir yana bırakmıştır. Kitap 1943'te yazılmıştı. Viktorya çağında yaşayan Rider Haggard ise bu konuyu ele almış ve onu kendine göre işlemiştir. Konusunu bir rüya olarak anlatmamış ama ahlâki çatışmayı duyurmuştur bize. Goethe, Gretchen — Helen — Gloriosa tema'sını, Faust'un renk dolu kumaşına, kırmızı bir iplik gibi katıştırmıştır. Nietzsche, tanrının öldüğünü bildirmiş ve Sjøtteler, tanrıların ortaya çıkıp kaybolmalarını bir mevsimler mitine çevirmiştir. Önemli ne olursa olsun, bu şairlerin her biri, çağlarının bilinçli görüşünde ortaya çıkacak değişiklikleri önceden söyleyerek, binlerce kişinin sesi ile konuşmuşlardır.

ŞAİR

Yaratıcılık da, tıpkı özgürlük gibi, içinde bir sır taşımaktadır. Psikolog bu iki belinişi de birer süreç olarak tasvir edebilir, ama bunların ortaya koyduğu felsefe problemlerine bir çözüm bulamaz. Yaratıcı insan, çeşitli biçimlerde çözüme çalıştığımız halde, her zaman başarısızlığa uğradığımız bir bilimcedir. Bununla birlikte, modern psikoloji, sanatçı ve ürünü problemlerine arasına eğilmekten de vazgeçmiş değildir. Freud, sanat eserini, sanatçının kişisel yaşantısından çıkarma yolunu ileri sürerken, bu çeşit problemleri açacak bir anahtar bulduğunu sanmıştı. Bu yoldan giderek, bazı çözümler yapılabilirdi. Çünkü, bir sanat eserini, tıpkı bir nevroz gibi, kompleks diye adlandırırıldı-

ğımız psişik hayat düğümlerine geri götürebilmek akla yakın gelmektedir. Nevrozların, psişik alanda nedensel bir kaynakları olduğunu, yani heyecan durumlarından ya da çocukluk çağının gerçek ya da hayalî yaşantılarından doğduğunu ileri süren Freud, büyük bir keşif yapmıştı. Freud'un yolundan giden Rank ve Stekel gibi bilginler, önemli sonuçlar elde ettiler. Şairin psişik eğiliminin, eserini tepeden tırnağa etkilediği inkâr edilemez. Şarin işlediği konuyu seçmesinde ve malzemesini kullanmasında kişisel faktörlerin büyük rol oynadığını söylemek de, yeni bir düşünce ileri sürmek değildir. Bununla birlikte, bu etkinin ne kadar geniş olduğunu ve ne garip yollardan dile geldiğini gösterdiği için, Freud'cu okulu övmek gerekir.

Freud, nevrozu, dolaysız bir zevk aracı yerine konmuş bir şey olarak görür. Demek ki, nevrozu, uygunsuz bir şey, bir hata, bir kaçamak, bir mazeret ya da bir bile bile körlük olarak düşünür. Nevroz, dışgörünüş bakımından bir aksaklıktan başka şey olmadığı anlamsızlığı bakımından da tedirgin edici bir özellik taşıdığı için, nevroz hakkında iyi bir şey söyleyecek insan bulmak zordur. Öte yandan, bir sanat eseri, şairin bastırmaları ile açıklanabilir bir şey olarak ele alınırsa, nevrozla arasında yakın bir bağlantı kuruldu demektir. Bir bakıma, sanat eserinin bu sırada yer alması hiç te fena sayılamaz. Çünkü, Freud'cu psikoloji, dini ve felsefeyi de aynı biçimde ele alır. Sanat eserine bu biçimde yaklaşmanın, sanat eserini etkileyen kişisel belirleyişleri (bu belirleyiş olmaksızın sanat eserini düşünmek kabil değildir) ortaya çıkarmaktan başka bir şey olmadığı kabul edilirse, kimsenin bu inceleme metoduna itirazı olmaz. Ama böyle bir çözümlemenin, sanat eserinin kendisi hakkında açıklamalar sağlayacağı ileri sürülmeğe kalkılırsa, hemen itiraz edilebilir. Bir sanat eserine iş-

lemiş olan kişisel mizaç farklılıkları önemli değildir. Bir sanat eserinde önemli ve temel olan şey, kişisel hayat alanının çok yükseklerine ulaşarak, insan olarak şairin kafası ve yüreğinden insanlığın kafası ve yüreğine seslenmesidir. Sanat alanında, kişisel bir yanın bulunması kısıtlayıcı bir şeydir, hatta bir günahdır. Bir «sanat» biçimi, temel bakımından kişiselse, bir nevroz gibi ele alınmayı hakkeder. Sanatçıların hepsinin narcissistic (kendine âşık) kimseler olduklarını, yani hepsinin auto - erotic ya da çocukluk çağında görülen özellikler taşıyan gelişmemiş kimseler olduklarını ileri süren Freud'cu okulun bu iddiası belki bir ölçüde doğrudur. Bununla birlikte, bu iddia sadece kişi olarak sanatçı için geçerlidir ve sanatçı olarak insan ile hiç bir ilintisi yoktur. İnsan, sanatçılık gücünde, ne auto — erotic ne de non — erotic'dir, sadece nesnel ve kişi — dışıdır (gayri şahsîdir). Çünkü bir sanatçı olarak o, sadece kendi eseridir, yoksa bir insan bireyi değildir.

Her yaratıcı insan, çelişken yatkınlıkların bir sentezi yada bir ikiliğidir. Bir yandan, kişisel hayatı olan bir insan bireyidir, öte yandan kişi — dışı, yaratıcı bir süreçtir. İnsan bireyi olarak sağlam ya da hasta olabileceğine göre, kişiliğini belirleyen şeyleri bulmak için psişik yapısına bakmamız gerekir. Ama onu sanat gücü açısından anlamak istersek, mutlaka yaratıcı işlerine bakmamız gerekir. Bir İngiliz centilmenin, bir Prusyalı subayın, bir kardinalin yaşayış biçimlerini, kişisel faktörlerle açıklamaya kalkarsak kavsetli bir hata işlemiş oluruz. Centilmen, subay ve dinadamı, kişi — dışı bir rolü dile getiren kimselerdir ve psişik yapıları bir özel nesnellikle nitelenmiştir. Sanatçının, bir resmî kisse taşıyarak iş gördüğünü söylemeyiz, bunun tam tersi gerçeğe daha yakındır. Ama sanatçı, belli bir bakımdan, yukarda sözü geçen kimselere benzemektedir. Çün-

kü, sanatçının en temel niteliklerinden biri, onda, kişisel hayata karşılık, topluluksal psöşik hayatın ağır basmasıdır. Sanatın, insanı yakalayan ve bir âlet gibi kullanan doğuştan — gelme bir dürtü olduğu söylenebilir. Sanatçı, kendi amaçlarına yönelen özgür bir kimse değil, kendini sanata ödünç vererek sanatın amaçlarının gerçekleşmesini sağlayan bir kimsedir. Bir birey olarak, ruhsal halleri, iradesi, kişisel amaçları söz konusu olabilir; sanatçı olarak en yüce anlamda «insan»dır o. İnsanlığın bilinçdışı hayatını taşıyan ve biçimlendiren «topluluksal insan»dır o. Bu güç ödevi yerine getirebilmek için, kimi zaman mutluluğunu ve sıradan insan hayatını yaşamaya değer kılan her şeyi bir yana bırakması gerekir.

Bunlar gözönünde tutulunca, çözümleyici bir metod kullanan psikoloğun gözönünde sanatçının niçin ilgi çekici bir konu olduğu açıkça görülür. Sanatçının hayatının çatışmalarla dolu olmaması kabil değildir. Çünkü onun yüreğinde iki güç savaşır durmaktadır. Bu güçlerin birincisi, sıradan insanın hayata, güvence, doygunluğa, mutluluğa karşı duyduğu özlem, ötekisi her çeşit kişisel isteği bir yana atacak dereceye varan kaba bir yaratma tutkusudur. Sanatçıların hayatının, genel olarak, kırık dökük (trajik dememek için bu kelimeyi kullanıyorum) geçmesi, sinsi bir biçimde cezaya çarptırılmalarından ötürü değil, insanî ve kişisel bakımdan yoksul bir hayat sürmelerinden ötürüdür. Yaratıcı ateşin tanrısal armağanını almış kimsenin, bu armağana karşılık çok şeyler ödemesi gerektiği her zaman görülmüştür. Herbirimizin, içimizde, doğuştan bir enerji ile dünyaya geldiğimizi söyleyebiliriz. Yapımızdaki en güçlü kuvvetin, ötekileri buyruğu altına aldığı ve geriye pek önemli bir şey bırakmadığını da söyleyebiliriz. Böylece, yaratıcı güç, insan içtepilerini o ölçüde kurutur ki, ha-

yat kıvılcımını sürdürmek ve kendini kurtarabilmek için, kişisel ego'nun her çeşit kötü nitelikleri, yani kabalık, bencillik, kendini beğenmişlik (auto — erotiam denilen şey) gibi nitelikleri edinmesi gerekir. Sanatçının auto — erotizm'i, küçük yaşlarda, kendilerini sevmeyen kimselerin yıkıcı etkilerinden korunmak zorunda kalan gayri meşru ya da ihmal edilmiş çocukların auto — erotizm'ine benzer. Bu çeşit çocuklar, yukarıda sözü geçen amacı gerçekleştirmek için, kötü alışkanlıklar edinir ve daha sonraları, hayatları boyunca çocuksu ve zavallı kalarak, ya da ahlâk ve hukuk yasalarını çiğneyerek kaskatı bir egosantirizme kapılırlar. Sanatçıyı açıklayan şeyin, sanatı değil de kişisel hayatının yetersizlikleri ve çatışmaları olduğunu nasıl ileri sürebiliriz? Bütün bunlar, onun, bir sanatçı olmasından doğan esef edilecek sonuçlardır. O bir sanatçıdır, yani doğduğundan beri, sıradan insanın yapacağından çok daha büyük bir görev çağrılmış bir kimsedir. Çok miktarda enerjinin belli bir yönde harcanması hayatın başka bir tarafının kurutulması demektir.

Eserinin kendine sunulmuş olduğunu; kendisiyle birlikte büyüüp olgunlaşacağını şairin bilmesi ya da sırf düşündüğü için, bu eseri yoktan varetmiş olduğunu sanması arasında önemli bir fark yoktur. Bu konudaki düşüncesi, eserinin, tıpkı bir çocuğun annesini aşması gibi, eserin şairi aşması gerçeğini şu ya da bu biçimde değiştiremez. Yaratıcı sürecin kadınsı bir yanı vardır; ve yaratıcı eser, bilinçdışı derinliklerden, başka bir deyişle, anaların alanından fıskırır. Yaratıcı gücün ege-menlik kurduğu her yerde insan hayatı, iş gören iradeye aykırı olarak bilinçdışı tarafından yönetilir ve yö-rülür. Bu durumda, olayları gözlemekle yetinen çaresiz bir gözlemciden başka şey olmayan bilinçli ego, derin akıntılara kapılıp gider. Gelişmekte olan eser, şairin

alinyazısı haline girer ve onun psişik gelişmesini belirler. Faust'u yaratan Goethe değil. Goethe'yi yaratan Faust'tur. Peki, Faust, bir sembolden başka nedir? Bunu söylerken, iyice bilinen bir şeyi gösteren bir sembolü değil, iyice bilinmeyen, dipdiri bir şeyi dile getiren bir anlatımı kastediyorum. Burada söz konusu olan, her Alman ruhun da yaşayan ve Goethe'nin doğmasına yardım ettiği bir şeydir. Faust'u ya da «Zaratustra Böyle Dedi»yi bir Almandan başkasının yazabileceğini düşünebilir miyiz? Bu eserlerin ikisi de, Alman ruhunda yansıyan bir şeyin (Jacob Bruckhardt'ın bir zamanlar «İlk imge» dediği şey) yani bir hekim ya da insanlık — öğretmeni imgesi üzerinde durmaktadır. Bilge adamın ya da insanlığın kurtarıcısının temel imgesi, kültür hayatının ortaya çıktığı ilk çağlardan beri, insanlığın bilinçdışında örtülü ve hareketsiz halde durmaktadır. Kargaşalık çağları geldiği ve toplum büyük hatalar işlediği zaman, bu temel imge ortaya çıkar. İnsanlar ne yapacaklarını şaşırtdıkları zaman, bir yolgöstericiye, bir öğretmene hatta bir hekime ihtiyaç duyarlar. Bu temel imgelerin sayısı kabarıktır; ama ancak genel bir şaşkınlık düzensizlik belirtdiği zaman ortaya çıkarlar. Bilinçli hayat, sahteliğe ve tek — yanlılığa boğulduğu zaman, bu imgeler (içgüdüsel olarak diyebiliriz) harekete geçer ve bireylerin rüyalarında, kâhinlerin ve şairlerin görümlerinde ortaya çıkarak çağın psişik dengesini yeniden kururlar

Böylece, şairin eseri, içinde yaşadığı toplumun manevî ihtiyaçlarını gidermek işini üzerine alır ve bundan ötürü, şairin eseri, kendisi için, kişisel alinyazısından çok daha önemlidir. Bunun farkında olup olmamak durumu değiştirmez. Eserinin elinde bir âlet olduğu için, şair bu esere boyunegmiştir. Bundan ötürü, eserini yorumlamasını isteyemeyiz şairden. Gönlündekini dile ge-

tirmekle en iyi işi yapmıştır o; eserin yorumunu başkalarına ve gelecek kuşaklara bırakmalıdır. Büyük bir sanat eseri bir rüyaya benzer; dış bakımdan apaçık gibi görüldüğü halde, kendisini hiç bir zaman açıklamaz ve hiç bir zaman besbelli bir anlam taşımaz. Rüya hiç bir zaman, «şunu yapmalısın» ya da «hakikat budur» demez. Rüya, tabiatın bir bitkiyi yetiştirdiği gibi bize bir imge sunar sadece; sonuç çıkarmayı bize bırakır. Bir kimse karabasan (kâbus) görmüşse, bu onun ya çok korktuğuna ya da hiç korkmadığına işarettir; yaşlı bilgeli rüyasında görürse bu da onun ya çok iyi yetişmiş olduğunu ya da öğretmene ihtiyacı bulunduğunu gösterir. Sanat eserinin sanatçıya etkilediği gibi, bize de etkilemesini sağlarsak, bu iki anlamın da, bir kapıya çıktığını görürüz. Sanat eserinin anlamını kavramamız için, bu eserin bir zaman sanatçıyı şekillendirdiği gibi, bizi de şekillendirmesini sağlamamız gerekir. O zaman, sanatçının ne çeşit bir yaşantı yaşadığını kavrarız. Şairin, yalnızlık çeken ve hatalara düşen bilincin altında bulunan iyileştirici ve kurtarıcı güçlere başvurduğunu; bütün insanlara ortaklaşa ritm sağlayan ve hem duygularını hem de özlemlerini insanlığın tümüne anlatabilmesi imkânını veren hayat kaynağına, yani insanoğluna içten içe ilintili olan hayat kaynağına ulaşmış olduğunu görürüz.

Sanat yaratışının ve sanatın etkinliğinin sırrı, bir participation mystique (mistik katılış) haline geri dönüşte aranmalıdır. Bu yaşantıya katılan birey değil insandır ve burada, bireysel insan varlığının başına gelenler değil, sadece insan varlığının başına gelenler önemlidir. Büyük sanat eserleri nesnel ve kişi — dış oldukları halde, işte sırf bundan ötürü bizi derinden derine etkilemekten de geri kalmazlar. Ve yine bundan ötürü, şairin kişisel hayatının, sanatı bakımından bir

temel olduğu değil, ancak sanatını kolaylaştıran ya da onu engelleyen bir Şey olduğu söylenbilir. Gzellikten anlamaz bir kimse gibi, iyi bir vatandaş, bir nevrozlu, bir cani gibi yaşayabilir Şair. Hayat biçimi, ilgi çekici ya da kaçınılmaz bir Şey olabilir ama Şairin kendini açıklamaz.

İÇİNDEKİLER

Sigmund Freud: Dostoyevski ve Baba Katillği	5
Alfred Adler : Dostoyevski	33
Carl Gustav Jung: Psikoloji ve Edebiyat	51

Bu kitapta: Sigmund Freud, Alfred Adler ve Carl Gustav Jung edebiyat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi inceliyorlar. Jung "İnsan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır" diyerek bu ilişkiyi genel olarak incelerken; Freud ve Adler Dostoyevski'nin kitaplarındaki tipleri ile kendi yaşamı arasındaki ilişkilere değinerek sonuca varmaya çalışıyorlar.