

## Köylüleri Öldürmek: Statü, Tür ve Ayaklanmanın Temsili

Stephen Greenblatt\*

Çevirenler: Sevgi Doğan, Nihan Soyöz

**G**ençleri uygulamalı geometri ve perspektif becerilerinde eğiterek ülkesinin sanatını rasyonel bir temele oturtmaya kararlı olan Albrecht Dürer, 1525'te *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit in Linien, Ebenen und Gantzen Corporen* ["Ressamın El Kitabı: Pergel ve Cetvelle Çizgilerin, Alanların ve Katı Şeylerin Ölçümü"] adlı çalışmasını yayınladı. Bir dairenin merkezinin belirlenmesi, spiral ve yumurta şeklindeki hatların yapımı, karo desenlerin tasarımı, güneş saati yapımı ve buna benzer konularda ayrıntılı açıklamaların arasından, bu makale, Dürer'in birkaç kamusal anıtına dair planlarının üzerinde duracaktır. Çünkü bu planlar, göstermeyi umut ettiğim gibi, Rönesans döneminde tür ve tarihsel deneyim

arasında var olan sorunlu ilişkiye dair anlamlı bir giriş sunar.

Dürer'in ilk amacı, en basit ve en bilindik olandı, yani bir zaferi abideleştiren bir anıt yapmaktı. Dürer şunları kaleme alır; "genellikle olay şöyle cereyan eder; zafer savaşından sonra, olayı anmak ve düşmanın neye benzediğini gelecek nesillere aktarmak için bir anıt ya da sütun, düşmanın yok edildiği yere dikilir."<sup>1</sup> Dürer, eğer düşman zengin ve güçlüyse, Romalıların yüzyıllar önce yaptığı gibi, "ganimetlerin bir kısmının sütunun yapımı için kullanılabileceğine" dikkat çeker. Bu kavrayış klasik görüldüğü ölçüde, anma amacıyla yapılan mimarinin ötesine uzanan kültürel bir düşünce, yani antik çağlardaki onura ve şerefe bir geri dönüş düşüncesinde olacaktır. Bu tarz anıtlar, sadece galip gelenlerin başarılarını kayıt altına alıp yenilenlere onların hakkından nasıl geldiklerini hatırlatmaz, ayrıca onların gölgesinde yaşayanların soylu eylemlerine uygun bir ortam hazırlar. Bu durumda sütunlar edebî trajediyle, yani hükümdarların eylemleri ve kaderiyle ilgilenen türle özel bir uygunluk içindedir. Bundan dolayı, klasik trajedilerin sergilenmesine uygun bir sahne hayal ederken Sebastiano Serlio<sup>2</sup>, yüksek zafer sütunlarının egemen olduğu bir şehir manzarası taslağı çizer.<sup>3</sup>

Fakat Dürer'in sütun taslağı, tasarım açısından hiç de klasik değildi: Önerilen bu sütun, havan olarak bilinen cinsten üç metrelik topu ayakta tutan çok büyük taş bir bloktan oluşuyor, havanın üzerinde de üzerinde uzun tüyleriyle dört zırh kalkanı arması bulunan altı metrelik bir top durur (şekil 1). Gerçekten

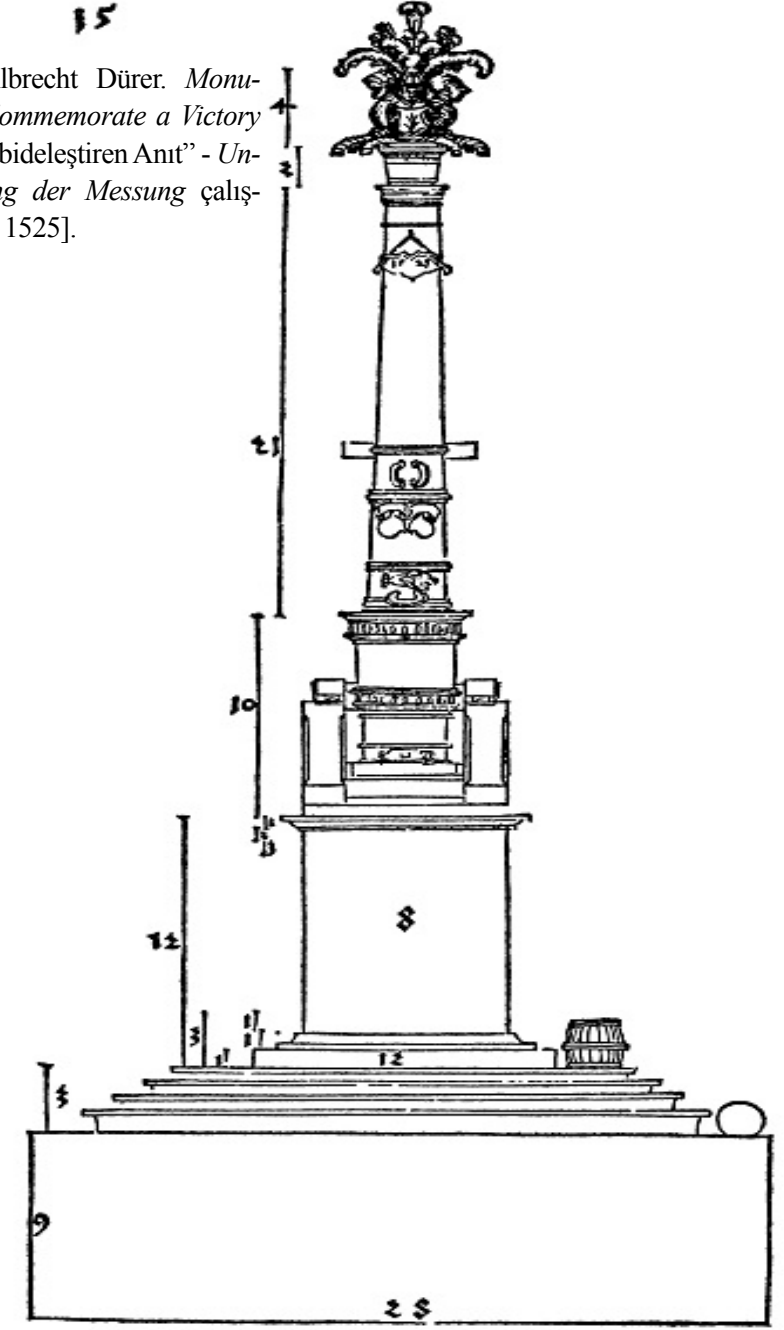
\*Harvard Üniversitesi, İngilizce Bölümü  
greenbl@fas.harvard.edu

bu tasarımın kullanılması planlanmış mıydı yoksa bir fantezi [*capriccio*] miydi? Buna cevap vermek oldukça güç. Askerî zaferlere yönelik bundan daha tuhaf abideler dikildiği olmuştu. Ancak Dürer'in barut fıçılarını ve top mermilerini kapsayan planı, sanatçı sanki insanî kahramanlıkların karşısına askerî mühimmatın zaferini alaycı bir şekilde –yoksa farkında olmadan mı?- kayda geçiriyormuş gibi, kısmen de olsa rahatsızlık vericiydi. Hanedan armaları bulmayı umduğumuz yerde sadece zırh kalkanları buluruz.(bkz. s. 93)

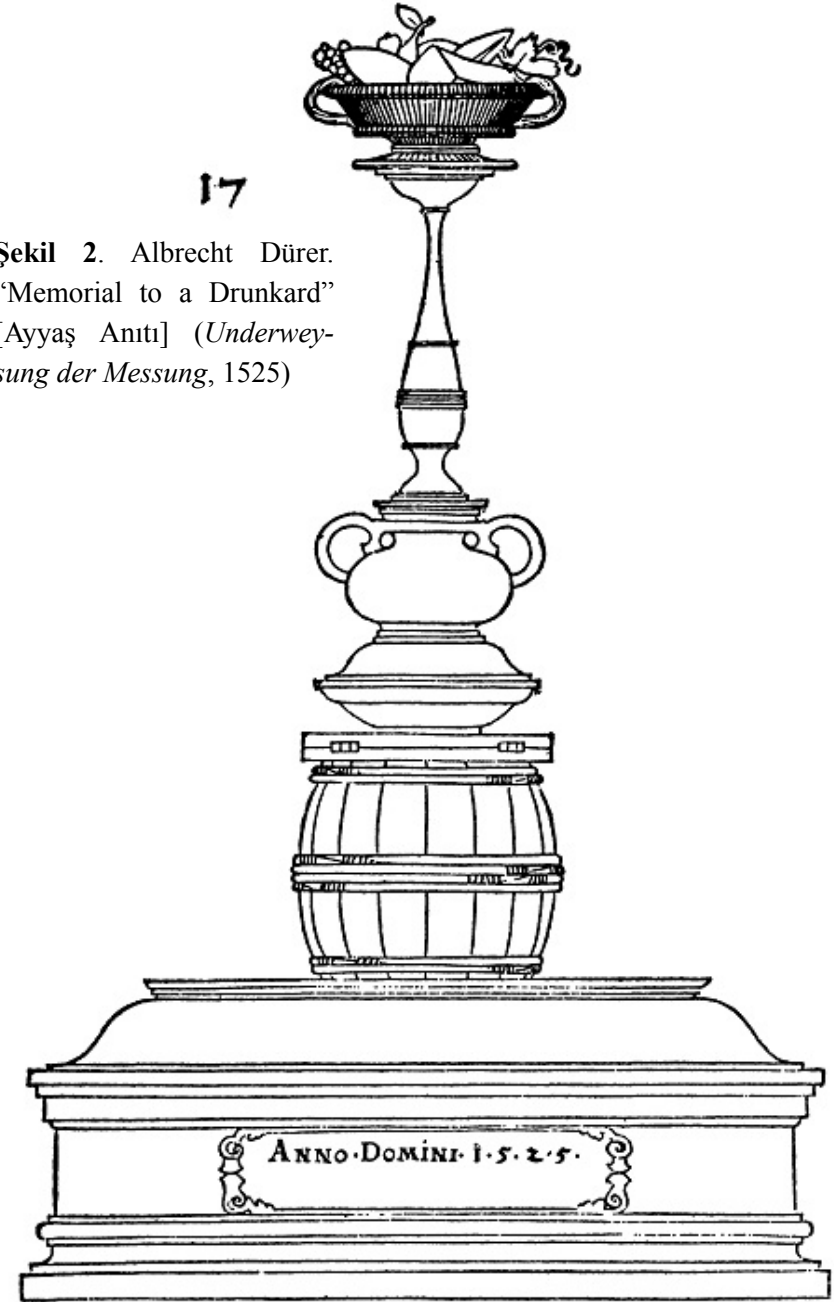
Dürer, anıtın, düşmanın neye benzediği hakkında gelecek nesillere bilgi aktarması gerektiğini dillendirmişti; belki de Aristoto'nun düşündüğü gibi, düşman topun kendisiydi.<sup>4</sup> Başka bir ifadeyle tasarım, en azından iç mesafe olasılığını oluşturuyormuş gibi görünüyordu. Bu mesafe anıtın biçimi ve anıtın etosu<sup>5</sup> arasındaki yarıktı. Kahramanlık anması türünün içinden bu türü, geleneksel biçimiyle devam ettirme olasılığı konusunda birtakım kuşkular ortaya çıkıyordu. Diğer herhangi bir sanatsal tür gibi zafer sütunu da, öğrenilmiş bir kolektif uygulamaydı. Fakat bu uygulamanın toplumsal koşulları (hem türü mümkün kılan koşullar hem de türün temsil ettiği nesnelere), böylece, biçime zamanla zarar verecek şekilde değişebiliyordu. Burada modern savaş teknolojisi tam anlamıyla sütunu ele geçirmiş ve hatta türü ifade etme eylemini gerçekleştirirken bile, türün modası geçmiş görünmesine neden olmuştur.

15

Şekil 1. Albrecht Dürer. *Monument to Commemorate a Victory* ["Zaferi Abideleştirilen Anıt" - *Underweysung der Messung* çalışmasından, 1525].



Dürer'in anıtının geniş kapsamlı karmaşık etkilerinin oldukça farkında olması, sonraki şu iki tasarımdan anlaşılır: “Monument to Commemorate a Victory over the Rebellious Peasants” [İsyancı Köylülere Karşı Zaferi Abideleştiren Anıt] ve “Memorial to a Drunkard” [Ayyaş Anıtı]. Eğer az önce değerlendirdiğimiz askeri anıt, bir trajediye en uygun bir zemin veriyorsa, ayyaş (üzerinde bir masa oyunu olan, ekme, yağ ve peynirle dolu bir sepetin üzerinde duran bir bira fıçısını içeren) anıtı da hiç kuşkusuz bir komediye karşılık gelecektir. Bu komedi, alayın ve şölenin (Falstaff'ta<sup>6</sup> olduğu gibi) keyifli bir denge içerisinde olduğu yerd (şekil 2). Bu tasarımın esprisi, sadece klasik kahraman prototiplerini eleştiren yani destansı taşlama [*mock heroic*] tarzında olmasında yatmıyor, aynı zamanda şimdiye kadar inşa edilmesinin ihtimal dâhilinde olmayışında da yatıyordu: Ne adı çıkmış bir ayyaşın ne de ailesi ve arkadaşlarının böylesi bir anma için bedel ödemeleri beklenebilirdi. Şimdi daha belirgin ve açık olmasına rağmen, anma sütunun tasarımı, bir kez daha, türün kendisine zarar veriyordu. Gerçek anlamda bu, oldukça ütopyacı bir projeydi. Dürer'in bu tasarımı da, *von abenteuer*, yani macera için tasavvur ettiğini belirtmesindeki gibi, onun bu ütopya projesi hiçbir yere yapılamayan bir anıttı. (1532'deki Latinceye “*Haec delectationis causa*”, yani “Eğlence aşkına” diye çevrilmişti.<sup>7</sup>)



Şekil 2. Albrecht Dürer.  
“Memorial to a Drunkard”  
[Ayyaş Anıtı] (*Underwey-  
sung der Messung*, 1525)

En ilginç olanı ise Dürer, kahramanlık ile destansı-taşlama anıtları ve böylece trajik ile komik arasına, şu dikkat çekici tasarımı yerleştirir. Aşağıda bu tasarıma ait betimlemenin tamamını bulabilirsiniz:

“Eğer isyancı köylüler yenilgiye uğratıldıktan sonra bir zafer anıtı dikilmek istenirse, şu talimatlara göre teçhizat kullanılabilir: Genişliği üç metre ve yüksekliği dört metre olan dörtgen blok taşı, uzunluğu yirmi metre ve yüksekliği bir metre olan dörtgen taş levha üzerine yerleştirin. Çıkıntının dört köşesine, bağlı inekleri, koyunları, domuzları vesaireyi yerleştirin. Fakat taş blokun dört köşesinin üzerine, yağla, yumurtayla, soğanla ve şifalı bitkilerle ya da istediğiniz şeylerle doldurulmuş dört sepeti yerleştirin. Bu taş blokun merkezine, uzunluğu yedi metre ve yüksekliği bir metre olan ikincisini yerleştirin. Bu ikinci blokun tepesine, tabandan altı buçuk metre genişliğinde ve tepeden dört metre genişliğinde olan dört metre yüksekliğinde güçlü bir kafes koyun. Daha sonra bir çaydanlığı baş aşağı bu kafesin tepesine yerleştirin. Çaydanlığın çapı, ağız kısmında dört buçuk metre ve tabanda üç metre olmalıdır. Yarım metre yüksekliğinde ve alt çapı iki buçuk metre olan peynir kâsesini çaydanlığın üzerine koyun. Bu kâseyi, ağzının dışına fırlayan kalın bir levha ile kapatın. Levhanın üzerine,

üç metre yüksekliğinde olan ve alttan yarım tepeden ise bir metre çapa sahip bir yağ fiçisi yerleştirin. Yağ fiçisinin tepesine, iki buçuk metre yüksekliğinde ve çıkıntı bölgesinde bir metre, tepeden yarım metre ve tabandan geniş olan çapla iyi biçimlendirilmiş bir süt kabı koyun. Bu kabın içerisine, tepeden çatal şeklinde dallanan ve yüksekliği beş buçuk metre uzunluğunda olan dört çubuk yerleştirin böylece çubuklar yarım metre dışarı çıkar ve daha sonra köylülerin, örneğin çapa, dirgen, döven, gibi aletlerini onun üzerine asarsınız. Sırtına saplı bir bıçakla köylünün melankolik bir şekilde üzerine oturduğu yağ yayığıyla kaplı tavuk küfesi bu çubukların üzerinden yükselmektedir.\* (Şekil 3)

Bunu nasıl değerlendirmeliyiz? Gözlerimiz bize, anıtın, bir zaferin kutlaması değil de korkunç bir ihanetin anılması olduğunu söylüyor. Köylünün hayatını idame ettirmesini sağlayan emeğinin ürünleri (çiftlik hayvanları, peynir, süt, yağ, yumurta, domuz yağı, sebzeler), özenle ayrıntılandırılarak betimlenmiştir, aynı şekilde köylünün kullandığı aletler dikkatli bir şekilde, Dürer’in çizimi eşliğinde, olgunlaşmış tahıl yığınıyla ilişkilendirilmiştir. Orada bütün bunların tepesinde köylü yalnız, eğilmiş, savunmasız, arkasından bıçaklanmış bir şekilde oturur. Yalnızlığı, yoksulluğu ve çaresizliği içinde köylü, Rönesans dönemindeki yönetici sınıfın büyük kâbusunun, yani yağmacı sürü, çok başlı

kalabalık, obur, sersem ve tehlikeli yığın imgelerinin tam anlamıyla zıttıdır. Tehdit görüntüsü olmadığından zafer görüntüsü de yok gibi görünür: Ne mağlup figürün üzerinden dini bir haç yükselir ne de sütun onarılmış seküler düzenin sembolünü verir. Bunun yerine, ihtiyaçları tedarik eden kişi kılıçtan geçirilirken, sütun, köylünün tedarik ettiği her şeyden oluşur; kılıcın giriş açısı, katilin köylünün üzerinde ve de arkasında durduğunu yani başka bir ifadeyle, kurbanın, otururken, belki de çalıştıktan sonra dinlenirken, haince vurulduğunu gösterir.

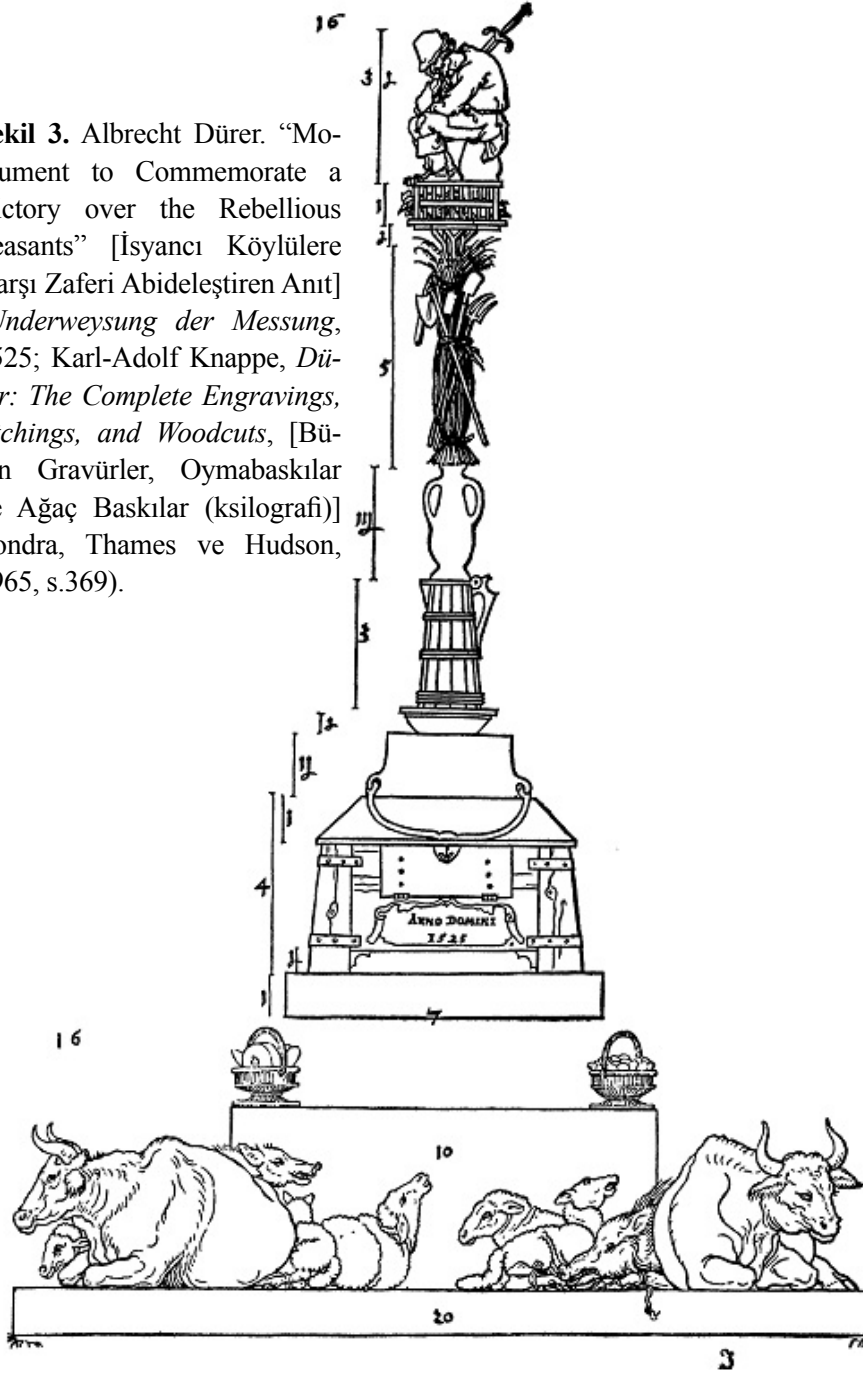
On altıncı yüzyıl Alman sanatında elbette, trajik ihanetin önemli bir figürü vardı ve Dürer'in çiziminin hatırlattığı tam olarak bu figürdü: Sol kalçasının üzerinde bitkin bir halde duran sol koluyla ve eğik başını destekleyen sağ koluyla oturmuş köylü, "Christ in Distress"[Keder içindeki İsa] olarak bilinen ikonografik tarzı örnek almıştır. Dürer bu figürü *Little Passion* çalışmasının baş sayfasında kullanır (1511; şekil 4) ve Hans Leinberger'in muhtemelen *Underweysung der Messung* çalışmasıyla aynı yıla ait ahşaptan yapılmış etkileyici bir örneği vardır (şekil 5). Eğer Leinberger'in kanayan İsa'sına eski püskü kıyafetler giydirip dikenli tacının yerine yumuşak başlığını yerleştirsek, neredeyse tıpatıp Dürer'in öldürülen köylüsünün görüntüsüne sahip oluruz.<sup>8</sup>

Bu, yapılması istenen ancak asla yapılmayan tarihsel bir anıttır çünkü sadece kazananlar anıtlar için para öder: Bu anıt, ressamın elinde bir taslak, tasarım, karanlık bir fantezi olarak

kalmalıydı. Bu taslak, Avrupalı köylülerin tarihindeki tek bir dönemi değil de daha fazlası hakkında acı şeyler söyleme olasılığı vardı ancak büyük ölçüde bu taslak 1525'de Almanya'da, tek bir feci olaya ve onun kanlı sonuna işaret ediyordu: Köylüler Savaşı. 1524 ve 1525'te binlerce köylü ve esnaf Swabia, Franconia ve Thüringen'de ayaklandı. Kısmen Almanya'da hem manevi hem de dünyevi hükümdarların Roma'ya bağımlılıktan kurtulma çabasından tahrik olan köylüler, kendi köleliklerinden kendilerini kurtarmaya karar verdiler. Ayaklanan köylüler, hâlihazırdaki toplumsal, dini ve siyasal sistemin önemli öğelerine saldırdılar ve bütün toprak düzenini dönüştürmeye başladılar. Üst Swabianlı köylülerin meşhur On İki Maddesi şu taleplerde bulunuyordu: Cemiyetin tamamının bir papaz seçme yetkisine sahip olması, aşar vergilerinin, vergilerin toplandığı köylerdeki yoksullara ve düşkünlere dağıtılması, avlanmalarına, balık tutmalarına ve odun toplamalarına izin verilmesi, kiraların düzenlenmesi ve veraset vergisinin yürürlükten kaldırılması, ortak alanların çevrilmesinin durdurulması. Hepsinden önemlisi, Luther'in İsa'nın Hıristiyanların özgürlüğünü kendi kanıyla satın aldığını duyurması gibi, köylüler de birilerinin mülkiyetinde olmayacaklarını duyurdular: son olarak serfliğin ve feodal *corvée*'nin<sup>9</sup> yani köylünün derebeyine zorunlu hizmeti olan ücretsiz çalışmanın ortadan kaldırılmasını talep ettiler.<sup>10</sup>

Luther, zaman zaman bu taleplerin pek çoğunu destekliyor görünmesine rağmen, kısa süre içinde ayaklanmalara karşı çıktı.

**Şekil 3.** Albrecht Dürer. “Monument to Commemorate a Victory over the Rebellious Peasants” [İsyancı Köylülere Karşı Zaferi Abideleştiren Anıt] (*Underweysung der Messung*, 1525; Karl-Adolf Knappe, *Dürer: The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, [Bütün Gravürler, Oymabaskılar ve Ağaç Baskılar (ksilografi)] Londra, Thames ve Hudson, 1965, s.369).



Luther'in “dostları” köylülere şöyle yazmıştı: “Sizler kimsenin birilerinin kölesi olamayacağını çünkü İsa'nın hepimizi özgür bıraktığını ileri sürüyorsunuz. Böylesi bir şey, Hıristiyan özgürlüğünü tamamıyla fiziksel bir mesele hâline getirir. İbrahim'in, diğer patriklerin ve peygamberlerin köleleri yok muydu? Aziz Paul'un o zamanlarda hepsi köle olan hizmetkârlar hakkında ne öğrettiğini okuyun.”<sup>11</sup> Köylüler, İki Krallık<sup>12</sup> arasındaki önemli ayrımı çökerterek manevi ve dünyevi özgürlüğü karıştırmakta ısrar ettiklerinde, Luther 1525'de “Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren” [Yağmalayan ve Katil Köylü Sürüsüne Karşı] adlı broşürünü yazdı. Burada, isyancıları, şeytanın temsilcileri, ayaklanmaları ise dünya felaketinin başlangıcı olarak betimliyordu: “Demek ki bir isyancıdan başka hiçbir şeyin zehirli, zararlı ya da şeytani olmadığını hatırlayın, bırakın gizli ya da ulu orta öldürebilecek, katledebilecek ve bıçaklayabilecek herkes, öldürsün, katletsin ve bıçaklasın.”<sup>13</sup>

Ayaklanmanın bastırılması sırasında ve sonrasında binin üzerinde köylünün katledilmesini sağlayan Alman prenslerinin, Luther'in cesaretlendirmesine o kadar da ihtiyaçları olmadığını zannetsek de, bununla beraber Luther'in tezini coşkuyla sahiplendiler ve bildiğimiz kadarıyla onun bu tezinde gerçek bir manevi teselli bulmuş olabilirlerdi. Luther “bir prensin katliamla, cenneti, diğer insanların ibadetle kazanmasından daha kolay kazandığı garip zamanlarda yaşıyoruz!” diye ifade etmişti.<sup>14</sup> İsyancı köylüler ve onları destekleyenlere gelince, katliamdan

zar zor kurtulanlar Luther’i onlara ihanet etmekle suçluyorlardı. Dediğimiz gibi Dürer’in anıtına hâkim olan işte tam da bu ihanet duygusuydu.

Fakat tam olarak tarihsel durumu ayrıntılarıyla anlatmaya başladığımız şu anda, burada Dürer’in taslağını anlama çabamız bir takım engellerle karşı karşıya kalır. Çünkü Dürer’in bazı arkadaşlarının köylülerin sorununa yakınlık duymaları mümkünken<sup>15</sup> Dürer’in sanat eserlerinde ya da yazılarında aleni ya da gizli, onlarla karşılaştırılabilir hiçbir dayanışma belirtisi içinde değildi. Panofsky’ye<sup>16</sup> göre, “Dürer asla Luther’e karşı sadakatinden bir an olsun tereddüt etmedi” ve *Underweysung der Messung*’un yazıldığı yıllarda yapılmış dikkat çekici kalem ve suluboya taslağında, Köylüler Savaşı sırasında Dürer’in, Luther’in kıyametin yaklaştığı yönündeki korkusunu paylaştığını gösteren kanıtlar vardı (Şekil 6). Dürer çiziminin altına şunları yazmıştı:

“1525’te Beyaz pazardan (Whitsun)<sup>17</sup> sonraki çarşamba ve perşembe arasındaki gecede, cennetten düşen dört büyük su sütunu gördüğümü hayal ettim. İlki, korkunç bir sesle benden yaklaşık dört mil uzağa büyük şiddetle düştü ve bütün taşrayı su bastı. O kadar dehşete kapıldım ki uyanmışım. Daha sonra diğerleri düştü. Onlar çok büyüklerdi. Bazen çok uzağa düşüyorlardı, bazen yakına. Yavaş yavaş düşüyorlarmış gibi göründükleri öylesi bir yükseklikten

Kallionis dūmū telū  
arūmū figūmū



Şekil 4. Solda: Albrecht Dürer. “The Man of Sorrows Seated” [Kederler içinde Oturan Adam], (baş sayfa; düzelti, 1.durum), *The Little Passion*, 1511; Karl-Adolf Knappe, *Dürer: The Complete Engravings Etchings and Woodcuts*, Londra, Thames and Hudson, 1965, s. 254.

Şekil 5. Sağda: Hans Leinberger. “Christ in Distress,” 1525 civarı (Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, 1475-1525*, New Haven, Yale University Press, 1980, levha (99).

düşmüşlerdi. Şelalelere çok fazla rüzgâr eşlik etmiş ve su serpintileri havaya saçılıyordu ki uyandıgımda bütün bedenim hâlâ korkuyla titriyordu. Soğukkanlılığımı yeniden kazanmam uzun zaman aldı. Sabah olur olmaz gördüğüm şeyi resmettim. Tanrı her şeyi onarır.”<sup>18</sup>

Köylüler Savaşı'nın en şiddetli olduğu dönemde ve kıyamet tufanına dair böylesi evhamlı korkuların musallat olduğu Dürer, isyancı köylülere karşı zaferin abideleştirildiği bir anıtı hayal etmekten, sempati ya da çelişik duyguların karışmadığı bir zevk almış olabilirdi. Bize neredeyse tartışmasız bir ihanetin işaretleri gibi görünen şeyler, böyle bir ruh hali içinde, bir arzu giderme fantezisinin ayrıntıları olacaktır: Korkunç çeteler, anıt-taki silahsız köylü gibi savunmasız bireylere dönüştürülmüştü; isyancı artık hiçbir şey talep edemezdi, ancak kasvet içinde kaderine boyun eğmiş bir şekilde oturmak kalmıştı ona. Luther şöyle haykırır: “Bakın şimdi! İsyancı, liderine ve efendisine yalın kılıç olup saldıran kişidir. O halde hiç kimse, efendisi onu savunması için emredene kadar beklememelidir ve inisiyatifi alabilen ilk kişi inisiyatifi almalı, ahlaksızı yakalamalı ve bıçaklamalıdır ve cinayet işlemekten de endişe duymamalıdır.” Sanki Luther de böylesi bir eylemi abideleştirmek için bir anıt tasarlamış gibi, dünya krallığındaki (yani Tanrı'nın hükümlerinin günahkârın üzerinde olduğu krallıkta) uygun “aracın, güllerden oluşan bir çelenk ya da bir sevgi çiçeği değil de bir yalın kılıç”<sup>19</sup>

ve kılıcın da öfkenin, sertliğin ve cezanın simgesi olduğuna dikkat çekmiştir.

Eğer Dürer'in tasarımı Luther'in fikirlerinin etkisi altında ortaya çıktıysa (öyle olmasının olası olduğunu düşünüyorum), o zaman sanatçı, köylülerin uğradığı ihaneti yansıtma niyetinde olmayacaktı. Tersine, şunu söyleyebiliriz ki, anıt aslında bu ihanete katılıyordu. Önceden fark ettiğimiz bu acı ironi, Dürer'in somut yıkıcılığından daha çok bizim köylülere duyduğumuz sempatiden (yani içinde bulunduğumuz yüzyılın ideolojisine bağlı olan sempatiden), yeni tarihsel bilimden ve şüphesiz her şeyden önce, 1525 yılına ait nefret ve korkudan uzak olmamızdan kaynaklanıyordu. Fakat bu kabul, gerekli olsa da, yetersiz gibi görünüyor çünkü bizim on altıncı yüzyılın başlarındaki Alman köylüleriyle dayanışmamız, bizim tarafımızdan Dürer'in anıtına yüklenmiş değil de anıtın kendisi tarafından uyandırılmış gibi görüldüğü için ilginçti. O halde sorumuz şu: Dürer, kendi muhtemel niyetlerine böylesine aykırı güçlü bir yoruma uygun parlak, ayrıntılı ve tutarlı bir tasarımı, pratikte birbirinden epey farklı iki anıta dönüşen bir tasarımı, nasıl ortaya çıkarmıştı?

Bizim buradaki yorumlama stratejimiz, yanıtımızı anakronistik diye reddetmek olmamalıdır: 1525 yılında, Dürer'in tasarımında başlangıçta gördüğümüz şeyi tamamıyla görebilmiş olanlar vardı. Hele de biz, “doğru” yanıtı bulma adına, köylülere karşı sempatimizi bir kenara bırakmaya ve muhteme-



len anıta ilham veren ölüm saçan nefreti kendimizde yeniden yaratmaya çabalamamalıyız. Bunun yerine, bu garip ve rahatsız edici tasarımın ortaya çıkmasına yol açan tarihsel ve estetik koşulları tam olarak anlamaya çalışmalıyız. Burada Dürer'in kendi duygularına değil ancak türün kaynaklarına ve yarattığı baskıya geri dönmeliyiz. Türün durumu bizi, Dürer'in çalışmasındaki, hem bu çalışmanın bizimle olan ilişkisindeki radikal devamsızlığa (ve böylece yorumun değiştirilmesinin mümkün kılınmasına) hem de devamlılığına yol açan öğelere götürecektir. Eğer ikincisi birincisinden daha az dikkat çekiciyse, (aslında neredeyse görünmezse) yine de, anlamın tersine çevrildiğinin farkına varmamızdan kaynaklanan tuhaflık hatta canlılık duygusunu mümkün kılacaktır. Çünkü Dürer'in tasarımındaki değişkenliğin önemli bir konu olarak erişilir olmasını sağlayan tam da anıtsal biçimin (yani “tarihsel” olayları göstermeye, kamu alanlarına anıtları inşa etmeye, binalara tabela yapıştırmaya ve yol kenarları boyunca işaretler dikmeye devam etme ihtiyacımızın) yirminci yüzyılın sonlarında hâlâ varlığını sürdürüyor olmasıdır.<sup>20</sup>

*Underweysung der Messung* çalışmasında göz önünde bulundurduğumuz anıtın, askeri zafere yapılan kibirli kahramanlık övgüsü ile ayyaşın destansı taşlamasının [*mock-heroic*] anması arasına yerleştirildiğini hatırlayalım. Askeri zafere yapılan kahramanlık övgüsü trajediye ve destansı taşlama ise komediye uygundu. Peki, bu arada bulunan - konum ne anlama gelir?

İsyancı köylülere karşı zaferi kutlayan bir anıtın, tür sorununa neden olduğunu öne sürüyorum. Dürer özellikle bu soruna karşı son derece hassastı çünkü Dürer zaten, daha önce gördüğümüz gibi, daha geleneksel zafer anıtı türü konusunda çok ciddi olmayan kuşkular barındırıyordu. Aslında Dürer hem sorun üretmiş hem de bu soruna yönelik çözümü üstlenmişti çünkü onun çalışması sorunu çözmeye yönelik bir kitaptı: Tasarım, “Bir noktanın, her durumda, ikinci katı cismin karşılık gelen yüzeyine işleme için aynı ölçü iki katı cismi nasıl birbirine geçirir?” gibi soruların yanında yer alır.<sup>21</sup>

İsyancı köylülere karşı zafer, bir anma sütununun yapılmasını gerektirir (neticede dünyevi saltanatın kaderi, yani insan uygarlığının kendisi, bu çabaya bağlıdır) ancak düşman, küçümseme ve alay nesnesi olur. Bu tarz anıtlar prensler ve soylular için dikilmiştir; bu soylular ve prensler, bu zaferden bir kuduz köpeğinin öldürülmesinden dolayı kazandıkları saygınlıktan daha fazla itibar elde edememişlerdir. Kahramanca bir karşılaşma, onur için verilen bir mücadele anlamına gelir ve bu karşılaşma, savaşçıların kabaca eşit konumlarda olmaları gerektiği kaidesine uygun olmalıdır. Bu gerekliliğin kaynağı, “adil oyunun” gelişmemiş bazı anlamları değil aksine İngiliz Kilisesi'nin şu ilahisinin gösterdiği sembolik temellük ekonomisidir: “Fatih krallar unvanlarını esir ettikleri düşmanlardan alırlar”<sup>22</sup> Mağlup Hotspur<sup>23</sup> Hal'a son nefesini verirken şunları söyler: “Şu kırılğan hayatın yitişi, benden kazandığın şerefli un-

vanlardan daha tahammül edilebilirdir” (I Henry IV, 5.4.78-79). Fakat köylülerin elbette el koyulacak hiçbir unvanı yoktur ve galip gelenin anıtını güzelleştirmeye yarayacak hiçbir ganimet de veremezler. Aslında onur ekonomisinde, bunlar yüzünden bir şey kazanmamış olmakla kalmayıp zarara geçmiş oluyorlardı çünkü muzaffer prensin haznesinde kalan şeyler, değersiz bir karşılaşma tarafından lekelenirken, bir prensin kontrolü altındaki yenilgi bile, prensin onur haznesinden bir parçayı köylülere vermek tehditini ortaya çıkarıyordu.



**Şekil 6.** Albrecht Dürer. “Vision of an Inundation,” [Bir Su Baskını Görüntüsü] 1525. Suluboya ve elyazması. Viyana, Kunsthistorische Museum [Sanat Tarihi Müzesi].

O halde tasarımında, Dürer köylüleri saygın düşmanlar olarak yansıtarak onları yüceltmediği gibi ne de zaferiyle övünen soylunun görüntüsüne yer verebilirdi, çünkü bu görüntü, böylesi bayağı bir karşılaştırma tarafından yalnızca lekelenebilirdi. Sanırım Dürer, Hidra’yı<sup>24</sup> katleden Herkül<sup>25</sup> gibi daha sembolik temsil biçimlerini seçmiş olabilirdi ancak böyle yaparak, tasarımını sorun çözme duygusundan ve zekâdan yoksun bırakmış olacaktı. Dürer, etrafındaki anıtlarda, bir çeşit anıtsal gerçekçiliğe bağlanmıştı: Toplardan oluşan zafer sütunu, ayyaşın yiyecek ve içeceklerden oluşan sütunu. Köylü sütununda böylesi bir tarzı terk etseydi, bu durum pratikte Dürer’in sanatının tarihin ellerindeki yenilgisinin sinyallerini vermiş olacaktı.

Bunun yerine, Dürer, köylüyü tasvir eder ancak tasvirdeki bu köylü, tek kelimeyle, hiçbir onur belirtisi olmaksızın betimlenmiştir. Bu köylü belki de savaşta öldürülmüştü ancak bir salhanede de öldürülmüş olabilirdi. Galip gelenin temsilinden kaçınılmıştı ve adi bir düşmanla yüzleşmediği (yani yüz yüze çarpışmadığı) ancak onu arkadan *ele geçirdiği* için kılıcı bile lekelenmemişti. İnfazın göstergelerine duyarlı bir kültürde, silahın konumu gözlerden kaçmayacaktı.<sup>26</sup>

Silahsız tek bir insanın böylesine şiddetli bir biçimde aşağılanmasını, İsa’yı anımsatmaksızın ve böylece bütün anma uygulamalarının göstergelimsel etkileşim riskini almaksızın temsil etmek zordur. Daha önce gördüğümüz gibi Dürer, “Acı Çeken İsa” ikonografik biçimini mağlup edilmiş köylünün doğ-

rudan örneği olarak alıp, bu riski artırmıştı. Bu estetik sonuç, Dürer'in kendisi açısından, derin bir çelişkiye işaret ediyor olabilir; yani galip gelene ait anıtın tam zirvesinde şifrelenmiş, bozguna uğramış olana karşı gizli, düzen yıkıcı bir sempati. Bu olasılığı bertaraf edebileceğimizi sanmıyorum, bu olasılık, Romantizmden bu yana süren, büyük sanatçıların sırf dolambaçlı yollardan ve bilinçsizce de olsa, ezilen ve devrimci kitlelerle ittifak ettiklerini keşfetmeye duyulan özlemi tatmin eder.<sup>27</sup> Dürer'in tasarımında etkili ve güçlü olan şey, özdeş simgelerin, hem kişisel muhalefetin temel ironisi hem de resmi düzenin sert biçimde kutlanması anlamına gelecek şekilde yorumlanabilmesidir. Bu esrarengiz çakışmanın, *tüm* simgelerin teorik durumu olmadığını ancak belli tarihsel anlardaki bazı simgelerin şartlara bağımlı durumu olduklarını ileri süreceğim, bahsedilen anlarda tehdit altındaki yönetici elit öylesine şiddetli baskı imgeleri meydana getirirler ki bu imgeler protesto imgeleri olarak ikiye katlanır.

Dürer'in taslağındaki olası ironik muhalefeti kavramak çok kolaydır; zor olan iş, bu düzenin tanınmasını yahut kabul edilmesini kavramaktır. Bu yüzden ilk etapta “Acı Çeken İsa” anıştırması, köylülere karşı açık bir sempati duyuyor gibi görünse de ikonografik biçim, terk edilmişlik, yalnızlık ve acizliğin bütün ruh hallerinin bulunduğu kültürde, var olan başka herhangi bir beden imgesinden daha etkili biçimde aktarılabildiği için Dürer tarafından seçilmiş olabilir. Dürer kendi kitlesin-

den, köylülerin masumiyet yönünden İsa'ya benzedikleri ya da kendilerine işkence yapanlara karşı en nihayetinde zafere ulaşacakları sonucuna varmadan bu ruh halini alımlamalarını beklemiş olabilir. Daha doğrusu, Dürer, anıtın kendisinin, köylünün kıyafetinin ve bilhassa sırtındaki kılıcın açık amacının, yenilmiş olanın kırbaçlanmış İsa gibi algılanması yönündeki herhangi bir sapmayı engelleyeceğini ve anıtı bakan kişiyi sadece yenilginin etkili tasviriyle bırakacağını düşünmüş olabilir.

Elbette, bu strateji, geleneksel bir temsilin sertçe bölünmesine (hırpalanmış, yorgun yas imgeleminden İsa'nın görkemli masumiyetinin ayrıştırılmasına) bağlıdır. Fakat bütün tasarım, karşılaştırılabilir stratejilerle yönetilir: Böylece daha önce gördüğümüz gibi, Dürer, onura dayalı sistemi ya da kuraları, paradoksal olarak onura dayalı bu sistemin temel ilkelerini tersyüz ederek ya da feshederek devam ettirir. Burada da anıtın türünün tersine çevrilmesi ya da feshedilmesi riski vardır. Dürer'in stratejisi bu sonuçtan kaçınmak yerine onu kucaklamak olacaktır. Hatta zafer anıtı, epik ve trajediyi sezdirmediği sürece, sütunu çiftlik hayvanlarından, tarım ürünlerinden ve aletlerden oluşturarak, pastoral ve kırsalın işaretleriyle ve komedi imalarıyla anıtı donatıyordu. Köylülerin emeği ayaklanmada asıl mesele olduğundan, yapıtın oluşum öğeleri ayrıca olası güncel bir göndermeye sahipti. Sütunun tepesindeki ölen isyancıyla birlikte, tahıl, corvée (angarya) sisteminin yeniden onaylanmasını ileri sürüyor olabilir. Bu arada tabandaki büyükbaş hayvan da,

Luther'in, ayaklanmada isyan etmek yerine, köylülerin diğerlerinden huzur içinde faydalanabilmeleri için ileride ellerindeki bir inekten olmayı göze almaları gerektiği ve Tanrı'ya şükretmelerinin doğru olacağı şeklindeki gözlemine yakın bir şeyi ima ediyor olabilir.<sup>28</sup>

Buradaki daha kapsamlı türsel çıkarımlar, herhangi tartışmalı bir referans kadar önemlidir. Sütunun olduğu pastoral ve kırsal öğeler, köylülerin etkisiz hale getirilmesinin -ki bu etkisizleştirmenin başlıca aracı, anıtın tepesinde açık seçik gösterilmiştir- onların savunmasızlıklarının ve bayağılıklarının, onların düzenin silahlı savunucularından toplumsal uzaklıklarının göstergesi olarak çalışır. (Bu bana, İtalya'nın köylerinde badananın altından hâlâ görünen Faşist yazıyı hatırlatır: "Saban toprağı sürerken kılıç toprağı korur"). Nasıl ki ayyaşın anıtının esprisi, masa oyununun, yemliklerin ve ekmek sepetinin kamusal alanda ciddiyetle temsiliyle oluşuyorsa bu anıtta sezilen komik öğeler de, zafer sütununun üzerindeki pastoral ve kırsal öğelerin acayip şekilde birbirine eklemlenmesinden meydana gelir. Yayık, domuz yağı varili, tavuk sepeti ve benzerleri, bu bağlamda, tarımsal üretimin merkeziliği ve önemini göstermez aksine üreticinin tuhaflığını, yani yenilmiş köylünün payına söz konusu hiçbir onurun düşmeyeceğini kesinleştiren bir marjinalliği belirtir.

Eğer pastoral ile kırsal öğeler ve komedi, isyancı köylülere uygulandığında, hem mantıksal olarak varılan sonuç hem

de anıtın kahramanca ve trajik kodlarının feshedilmesiyle, Dürer'in tasarımı iki taraflı bir feshetmeye neden olur: Ne rahat yaşamın kutsanması ne de emeğin kutlanması, köylünün sırtına saplanan kılıçtan sağ kurtulabilir; anıtın yol açtığı kahkahalar, ortaya çıktığı anda tıkanır. Eldeki durum kahramanlık anmasının normal sembollerle ifade edilmesini imkânsız kılıyor olsa bile, tam da anıtın bu biçimi, zaferin trajik ve epik boyutlarında ısrarcı olmaya devam ederek, gerçekten komik olarak ele alınmasını engeller.

O halde, tür üzerinde tarihin ve tarihsel temsil üzerinde türsel kuralların kesişen baskıları şöyledir: Dünyada tarihsel öneme sahip olduğu düşünülen bir zafer, düşman etkisiz bir anlamsızlığa indirgenirken galip gelenin tamamen silindiği bir sütunda abideleştirilmişti. Dürer, kendi antitezlerine düşme riskinin olduğu bir tasarım yaratarak, temsilin tarihsel koşullarının ortaya çıkardığı türsel sorunları zekice çözüyordu. Bu düşünüş aslında şimdiye kadar bütün yönleriyle meydana gelmiş durumdadır, bu yüzden Dürer'in olası planlarını sadece ihanetin açık ve "aşikâr" imgelemine bertaraf ederek yeniden kazanabiliriz. Bu imgelem tamamen ortadan yok olmaz; bunun yerine, Luther'in okuyucularına köylülere karşı bütün sempatilerini bir kenara koymalarını öğütlediğinde talep ettiği bastırmayla karşılaştırılabilen yorumlayıcı bir stratejide, bilinçli bir şekilde bu imgelem bastırılır: "Sabır ya da merhametin yeri yoktur. Bu lütfün günü değil, kılıçların zamanıdır."<sup>29</sup> Dürer'in (zafer sütunu-

nun etosunu sarsan bir zafer sütunu ve onurlandırma iddiasında bulunduğu insanla mizah yoluyla dalga geçen bir anma kolonu gibi) diğer tasarımlarının alışılmamışlıklarına bakılırsa, belki de Dürer, bu yeniden yorumlama ihtiyacının bilincindeydi. Bu risk, hâlâ yoğun bir korku ve sınıfsal düşmanlığın pençesinde olan bir ülkede daha az tehlikeli görünecekti; okuyucular anıtı doğru bir şekilde yorumlama eğiliminde olacak ve sempati duygusunun bastırılması, daha büyük ve daha zorlayıcı tarihsel görevin estetikleştirilmiş küçük bir modeli olacaktı. Türsel kodlar üzerindeki tarihsel baskılar sonucunda ortaya çıkan ihanet sembolizmi, isyancı köylüler yenilgiye uğratıldığında ve bu yenilgi bir şekilde kutlandığında üstesinden gelinmesi gereken duygusal bir tavır olan bir “yanlış bilinç” biçimi olarak ideolojik açıdan geri kazanılabildi.

O halde Dürer’in şu üç gücün karmaşık etkileşimine dayanan tasarımının bir okumasını oluşturmuş olduk: Sanatçının niyeti, tür ve tarihsel durum. Sonuncusuyla hem temsilin belli nesnelere hem de bir şey (kişi, yer, kurum, fikir ya da eylem) temsil edilecek kadar önemli kılan ideoloji ve olayın özgül yapısını kastediyorum. Ne sanatçının niyeti ne de tür, bu tarihsel duruma indirgenebilir: Dürer’in tasarımının güçlü şekilde gösterdiği gibi, verili bir tür, belirli temsili bir nesneye uyum sağlamada büyük zorluk çekebilir ve sanatçının niyetinin, kendisini çevresindeki dünyadan ayırmak için tasarlanmış bir dolu stratejisi vardır (birkaçını saymak gerekirse, ironi, kahkaha, aleni

isyen ve yıkıcı gönderme gibi). Fakat bu ayırım, özerklik anlamına gelmez ve Dürer’in tasarımı üzerinde yaptığımız irdelemeden alınacak en önemli ders, niyet ve türün, temsil etmek için bir araya geldikleri tarihsel durum kadar toplumsal, olumsal ve ideolojik olduğudur. Anıtın türü, Köylüler Savaşı’ndan daha nötr ve ebedi değildir, Dürer’in sanatsal niyetleri, onları yeniden inşa edebilmiş olmamızdan anlaşıldığı gibi, tasarımlarının işaret ettiği olaylar ve insanlarla belirli bir tür ilişkisini ifade eder.

Eğer niyet, tür ve tarihsel durum, aynı ölçüde toplumsal ve ideolojikse, bunlar hiçbir suretle, tek bir toplumsal-ideolojik “dil” oluşturamazlar. Tersine, Dürer’in tasarımının gösterdiği gibi, niyet, tür ve tarihsel durum, aslında birbirleriyle itişebilen, ittifak içine girebilen ya da şiddetle birbirleriyle mücadele edebilen ayrı ayrı güçlerdir.<sup>30</sup> Bu öğelerin yapamadığı şey, yaşayan bir sanat eserine dahil olduklarında nötr (yani “saf”, boşta sallanan gösterenler) olmaktır. Çünkü bunlar, zaten var oluşlarıyla, dünya üzerindeki özgül bakış açılarını temsil ederler. Böylece onlar bizim üzerimizde, biz de onlar üzerinde baskı uygularız: Dolayısıyla köylü anıtına verdiğimiz tepkide karşılaştığımız bir olasılık, yani kendi niyetlerimizin yapıta el koyarak onun anlamını dönüştürme olasılığı ortaya çıkar. Dürer’in tasarımı, bir sanat eserinin yorumlanmasında söz konusu olanın, o eserin saf ve bölünemez bir birim halindeki temel anlamına pasif bir boyun eğiş olmadığını görmemize yardım eder. Böylesi eserlerin

üretimi ve tüketimi, aslında zaten bölünemez birimler değildir; bunlar ne kadar iyi düzenlenmiş olursa olsun, sanatın toplumsal olması ve dolayısıyla birden çok bilince imkân vermesi gibi çok temel bir sebepten dolayı, her zaman çeşitli çıkarları içerirler. Geçmişteki sanata verdiğimiz tepkide, biz istesek de istemesek de, toplumsal ve siyasal yaşamın mücadelelerinde üretilen değer ve ilgi alanlarındaki değişiklikleri kaçınılmaz olarak kaydederiz.

Şimdi 16.yüzyılın başlarındaki Almanya'dan 16.yüzyıl sonlarındaki İngiltere'ye dönmek ve tek bir sanatçı üzerine yoğunlaşmak, türsel kodlar üzerindeki tarihsel baskılara cevaben ortaya çıkan “çözüm” yelpazesini gizlediği için, Dürer'deki tür sorunuyla yakından karşılaştırabileceğimiz ve bu sorunla karşılaşan birkaç farklı sanatçıya kısaca göz atmak istiyorum. Buradaki baskı, Köylüler Savaşı değil de Elizabeth'in hükümdarlığı döneminde İngiltere'yi ara ara sarsan kargaşa ve sınıf düşmanlığıydı. Enflasyon, işsizlik ve dönem dönem olan kötü hasat, süregiden dini ve siyasi farklılıklarla birlikte, varlıklı sınıfı alarma geçiren bir dizi karışıklığa yol açmıştı. Varlıklı sınıfı alarma geçiren bu durumların derinliği, şu durumlar tarafından belli ölçüde gölgelenmişti: İspanyol Armada'sıyla<sup>31</sup>, İskoçya Kraliçesi Mary'i<sup>32</sup> kuşatan komplolarla ya da Essex'in<sup>33</sup> başarısız isyanıyla karşılaştırılabilecek hiçbir büyük felaket yoktu; bu yüzden krallığın önemli tarihleri üzerinde az etki bırakabilecekti. Fakat yerel tarihçilerin sabırlı çalışmaları, ulusal kaygı gibi bir şeyin

oluşturulması konusunda yoğun ve yaygın olan resmî bir endişeyi ortaya koyuyordu.

Yalnızca Essex için bile, Emmison, Quarter Sessions<sup>34</sup> [üç ayda bir toplanan sulh mahkemelerine] ve Assizes'e [İngiltere ceza mahkemelerine] sunulan önemli sayıda sözde isyana tahrik davası toplamıştı. Sanık çok sarhoş olup boş boş böbürleniyor ve atıp tutuyor görüldüğünde, yargıçlar göreceli olarak hoşgörülü olabiliyordu, yine de böylesi durumlarda bile resmî suçlamaların yapılması ve soruşturmaların başlatılması dikkate değerdi. Böylece 1591'de Great Wenden'in bir çalışanı olan John Feltwell, şunları iddia ettiği için teşhir cezasına çarptırılmıştır: “Kraliçe sadece bir kadın ve soylu erkekler tarafından yönetiliyor; soylular ve varlıklı beyefendilerin hepsi birdir; beyefendiler ve çiftçiler de yoksullar bir şey alamasın diye hep birbirlerine destek olacaklardır.”<sup>35</sup> Feltwell'in dünyayı “mutlu” bir yer haline getirecek ayaklanmayla ilgili karanlık konuşması, oldukça zararlı olmasına rağmen belli ki boş laflardan oluşan, hiç kimse için ciddi bir tehdit oluşturmayan bir konuşma olarak görülmüştü. Bununla beraber, bahsi geçen konuşma münferit olmadığı zaman, bir hoşnutsuzluk mevsiminde işbirliğinin işaretleri ortaya çıktığı vakit, resmî yanıt acımasızdı. Yün dokuyucusu Edward White'in 1566'da şunları söylediği iddia ediliyordu: “Ne bir iş bulabiliyoruz ne de paramız var. Hırsızlık yaparsak asılma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyoruz. Çalmayıp talep ettiğimizde ise kimse bize bir şey vermiyor. Ancak ne kadar yakın

olduğunu bilmesek de halk tabakası ayaklanacaktır ve her saat bu anı beklediğimiz için bu günlerden biri bizim çıkış yolu bulduğumuz gün olacaktır. Yoksa bütün her şeyimizi kaybedeceğiz. O zaman Colchester’da ve Colchester civarında iki ya da üç bin kadar olacak ve her saat o ânı bekliyor olacağız çünkü birinin alkış tutup at üzerinde ‘ayaklanmışlar, ayaklanmışlar!’ diye bağırmasından ve bir diğerrinin ‘uyan’ diyerek çanı çalmasından başka yapacak hiçbir şeyimiz kalmadı. İngiltere’de şimdiye kadar olan en sıcak hasat zamanını göreceksiniz.”<sup>36</sup> White ve aynı şekilde konuşan üç mesai arkadaşı asıldı.

1597’de Deloney “yoksullar zenginden nefret eder çünkü zenginler onlara iş vermez; zenginler de yoksuldan nefret eder çünkü yoksullar onlara külfetli gelir”<sup>37</sup> diye yazmıştı. Elizabeth dönemi edebiyatında sık görülen, mülk, düzen ve doğru dini güçlerin çok başlı canavar karşısındaki zafer temsillerini, bu nefret ve nefretin yoldaşı olan korku bağlamında anlamaya çalışmalıyız. Bu temsiller nadiren, sulh yargıçlarının ciddi tehditler addettiklerini cezalandırmak için sıklıkla kullandığı gerçek yöntemi, yani Tudor ve Stuart dönemlerinden yerel olarak infaz edilen binlerce asılma cezasını tasvir ediyordu. Mülkiyeti korumak için görev yapan hukukun sıradan faaliyetini betimlemek yerine, İngiliz sanatçıları çoğu kez daha tehdit edici ve toplumsal olarak daha prestijli olaylar anlatıyorlardı. Bu olaylar, 16. yüzyıldaki üst tabakanın onur kavramına karşı duydukları özleme kılıf yaptıkları feodal fanteziler tarafından renklendirilmişti.<sup>38</sup>

Bu yüzden ceza mahkemeleri ve asılmalar yerine, kitlesel isyanın ve şövalyece zaferlerin öykülerine sahibiz. Ancak bu zaferler, normalde İngiliz mertliğinin Hindistan yazıyla ilişkilendirilen kahramanca ciddiyetle abideleştirilmez; aksine bu zaferler, garip bir kahkaha ile yankılanır-- ne içten gelen bir kahkaha ne de tehditten aniden kurtulmaya eşlik eden kahkahadır bu; tersine, kusursuz bir biçimde hesaplanmış ve kâbustaymışçasına kontrol dışı olan gergin ve acımasız bir kahkahadır.<sup>39</sup> Sidney’in 1580’lerin başında düzeltilmiş olan “Yeni” *Arcadia*’sından<sup>40</sup> bir pasaj, örnek olarak alınabilir. Kadın savaşçı Zelmane ve çoban Dorus kılığına girmiş olan iki genç prens, Pyrocles ve Mucidorus, aptal ve başarısız olsa da meşru kral olan Kral Basilius’a karşı ayaklanan “birkaç itaatsiz soytarıya ve diğer isyancılara” karşı savaşıyorlardı. “Çılgın kalabalık” soylu kahramanları geri çekilmeye zorlar, ancak onlar da bu esnada ustalıkla birkaç köylünün işini bitirirler. Sidney’in tarzının bir örneği şöyle:

“Ooo” dedi, yarı sarhoş değirmenci, “şu şansa bak” ve bu sözlerle birlikte elinde dirgen ile Dorus’un üzerine yürüdü; ancak şarap başını o kadar döndürüyordu ki başı ayaklarını zapt edemiyordu. Böylece Dorus’un bacaklarının arasına düştü, Dorus da ayaklarıyla değirmencinin boynuna basarak (yaşamına karşılık süt veren iki inek ve dört şişman domuz teklif etmesine rağmen) kılıcını bir kulağından öteki kulağına kadar geçirdi; böyle haberleri duymadan önce hissetmek ve

işitmek yerine böyle bir şey hissetmek zorunda kalmak kulağın hiç hoşuna gitmedi. Fakat değirmenciyi, ruhunu şarap ve kanla kusun diye bırakan Dorus, iki-el kılıcıyla, bir gece önce rüyasında kendisini bir çift olmuş gibi gören ve bunu yakında evleneceğine yoran, o sabah komşularına rüyasını anlatıp böbürlenen bir diğerini belinden vurdu. Ancak bu saldırı, ellerinde bir kargıyla hazır bekleyen yoksul bir ressamı hayrete düşürmüştü. Bu ressam, sentorlar [Centaur] ile Lapith'ler arasındaki çarpışmayı taklit etme niyetindeydi ve yaraları daha canlı ifade edebilmek için birkaç önemli yaralanma görmeyi fazlasıyla arzulamıştı. Ve o sabah, bu takımın peşine takılan bu budala adam, darbelerin etkisini görmekten oldukça memnundu bile. Ancak yakınında olan bu sonuncusu onu o kadar şaşırtmıştı ki, Dorus kılıcının bir dönüşüyle, kendisinin iki elini de keserken kütük gibi hareketsiz kaldı. Böylece ressam yaralar konusunda tecrübeli olarak geri döndü, ama tecrübesini sergileyebilecek bir elle geri dönemedi.”<sup>41</sup>

Aşağı tabakadan gelebilecek ayaklanmaya karşı nefret ve korkunun birden çok ifadesi söz konusu; bu ifadeler neden bu belirli tonu bu belirli eserde benimsesinler? Duyarlı, gönlü zengin ve idealist Sidney neden romansının kahramanlarını bu grotesk ve çığ ışıktaki betimlemeyi seçmişti? Bu soruların açıklama-

sı kısmen, Sidney'in tarzının yenilenen bazı özelliklerinde ve şu kişisel koşullarda yatıyor: Çoğunlukla yazılarında kendisini hissettiren saldırganlık, kaygılarının kendini zoraki bir coşku ve canlılık gibi gösterdiği izlenimi, politik kariyerindeki hayal kırıklıkları ve nihai muharebeye duyulan özlem, *Arcadia*'nın yazıldığı ve gözden geçirildiği yer olan Penshurst'ın bile, 16. yüzyıl başlarındaki, yoksulların direndiği ve nefret ettiği, toprakların çevrilerek özel mülkiyet haline getirilme akımının bir sonucu olduğu gerçeği.<sup>42</sup> Bu faktörler, Sidney'in üslubunu anlamak için önemlidir. Ancak Sidney'in planlarını açıklamaya yetecek kadar *bilinçli* ve eserlerinin geniş bir kesime hitap etmesinin nedenlerini açıklamaya yetecek kadar *kamusal* değildirler.

Sidney'in bu eseri o hayattayken yayınlanmamış olsa da ölümünden kısa bir süre sonra *Arcadia*, döneminin en çok kabul gören edebi başarılarından biri haline geldi. Bu eser, İngiliz aristokrasinin bütün etosunu ve kendilerini bu etosa göre biçimlendirenlerin (bunlar bütün mülk sınıfının büyük parçasını oluşturuyorlardı) etosunu diğer eserlerden daha fazla açıklıyordu.

Alıntıladığım pasaj gibi bir pasajın kamusal temeli o halde nedir? Sidney'in grotesk komedisi ne tür toplumsal ve estetik sorunları çözmeye çalışır? Benim bu sorulara önerdiğim yanıt, estetik olarak kodlanmış toplumsal bilgi birikiminde, yani türde yatmaktadır. Sidney'in kahramanlarının “çılgın kalabalık” karşısındaki zaferinin anlatısı ile Dürer'in isyancı köylülere karşı



zaferi abideleştiren anıt planı arasındaki kimi benzerliklere dikkat ederek başlayabiliriz. Her ikisinde de, normalde bir savaşta hiçbir yeri olmayan nesnelere üzerinde dikkat çeken bir ısrarlılık söz konusudur; her ikisinde de toplumsal açıdan alt sınıftakilerin savunmasızlıklarının abartılı bir temsili vardır. Dürer'in anıtı, galip gelenlerin toplumsal statülerini onları anıttan tamamen silip yalnızca intikam alan kılıcı bırakarak korur. Sidney elbette, varlıkları hikâyeye için gerekli olan kendi kahramanlarını, benzer biçimde, onları hikâyeden silerek koruyamaz ancak romans [romance] geleneği, kılık değiştirme yoluyla kısmî bir silinme olanağı sağlamış olur. Çoban Dorus olarak kılık değiştiren Musidorus ve savaşçı kadın Zelmane kılığıyla Pyrocles (bu sınıf ve toplumsal cinsiyet bakımından göze batacak kadar marjinal kılıklar içindeyken), asi soytarılarla çatıştıklarında soylu onurlarından taviz vermiş olmazlar. Kuşkusuz, kılık değiştirme eyleminin kendisinin zaten onurlarından verilen bir taviz olduğunu gözlemleyebiliriz. Ve çalışmasının başka bir yerinde Sidney, aşkın gücünün neden olduğu bir kılık değiştirmenin bırakabileceği olası lekeyi uzun uzun anlatır. Ancak paradoksal olarak bir yandan kahramanların köylüler karşısındaki zaferi, sahte kılıklarıyla lekelenen onurlarını en azından kısmî olarak onarıırken, bir yandan da sahte kılıkları, bu tarz bir zafer tarafından lekelecek olan onurlarını korur.

Dürer'in tasarımındaki anonim kılıç gibi, kahramanların *Arcadia*'daki sahte kılıkları da, yenilgiye uğramış köylüleri,

onlara galip gelenlerin toplumsal üstünlüklerinden gelebilecek herhangi bir onurdan mahrum etmeye yarar. Dürer gibi Sidney de, acımasız kahkahalar aracılığıyla onur kodunun sınırlarını dikkatli bir şekilde pekiştirir: Zafer sütununun tabanındaki çiftlik hayvanları ve onun tepesindeki domuz yağı varili, anlatısal dengini değirmencinin “hayatına karşılık iki süt ineği ve dört şişman domuz” teklifinde ve her bir şiddet eyleminin grotesk derecede komik münasipliğinde bulur. Hiç şüphesiz köylüler Rönesans sanatında kahkahanın temel bir unsuruydular; ancak bu noktada eşitleyen, lordları ve soytarıları insan doğasının ortak koşullarında bir araya getiren bir kahkaha ile, aşılabilir farklar kaydetmeye girişen bir kahkaha arasında ayrım yapmak önemlidir.<sup>43</sup> Rabelais gibi bir sanatçıda kahkaha, bedenle toprakla birliğini onaylar ve sınırların kesişimini ya da yıkımını olumlar. Sidneyci kahkaha tersine, keskin ayrımlar yapar: Sadece ötekiler, yenilmiş hödükler toprağa geri dönerlerken, soylu galipler onun üzerinden dimdik yükselirler: “Zelmane, öylesine çevik bir metanet ve emin bir çeviklik sayesinde, onların kartal ve çaylak arasındaki eşitsizliği algılamalarını sağladı ki, birisi korkuyla kaçarken, arkadaşı Zelmane'in kılıcını karnında buldu” (379). Bir savaş bağlamında, isyancıların meslekleri Sidney için doğaları gereği gülünçtür ve kaderleri, yanlış davranışlarına değil de toplumsal abesliklerine uygun olacak biçimde belirleniyordur. “Mesleği terzilik” olan “terzinin kızına talip zarif bir terzinin” bir darbeyle burnu kesilir ve hemen öne doğru eğilir

“çünkü bu terzi, hemen yerine konulursa tekrar yapışacağını duymuştu. Fakat eli, burnunu başına götürmek için yerde olduğu sırada Zelmane bir vuruşta, başını burnunun olduğu yere gönderdi (380). Yakışıklı prenslerin kralın kızlarına talip olduklarını hatırlarsak, bu tarz komik bir şiddet sayesinde taslağı çıkarılmış bütün toplumsal farklılıkların tadını alabiliriz.

Bu bölümün ve Sidney’in statülerin sınırlarını işaretleme stratejisinin zirvesi, “yoksul ressamın” sakatlanmasıydı ve işte burada, Sidney’in de Dürer gibi bu temsil girişiminin asıl tehlikesiyle karşılaşmasını en açık biçimiyle gözlemleyebiliriz: Soylu galiplerin yanlışlıkla lekelenmesi ve bozguna uğratılmış alt tabakanın ulvileştirilmesi tehlikesiydi bu. O halde buradaki tehlike, sınırların silinmesi veya yeniden çizilmesi idi, böylece ayırımın yerine benzerliği ya da zaferin yerine ihaneti algılarız. Methiye ve suçlamanın sabit oranların yerinden edilmesinden kaçınmanın en güvenli yolu, isyancıları gerçek anlamda canavarlaştırmaktı, böylece onların galip gelenlere ya da sanatçının kendisine en küçük bir benzerlik taşımalarına izin verilmemiş olacaktı. Fakat anımsarsak Dürer, anıtının amacını geçersiz kılma tehlikesini ortaya çıkaran köylünün sempatik temsilinden yüz çevirmemişti. Aksine, bir estetik cesaret gösterisiyle, Dürer tehlikeyi memnuniyetle kabul etmiş, onu temsil ederek dize getirmişti. Burada benzer şekilde, çarpışmanın tasvirinin ortasında Sidney, isyancıların tarafında (ya da en azından etki alanında) yer alan sanatçıyı, yani tam da bu tarz bir çatışmayı betimleme-

ye girişen alt tabakadan sanatçıyı tanıtıyordu. Sidney ve yoksul ressam arasındaki benzerlik, ressamın temasıyla (Sentorlar ve Lapith’ler arasındaki savaş) artırılmış gibi görünecekti çünkü Rönesans ikonografisinin bu en çok sevilen konusu, *Arcadia*’nın çoğu edebî kaynağı tarafından tam da Sidney’in tasvir ettiği bu tarz kargaşayı betimlemek için kullanılmıştı.<sup>44</sup>

Böyle bir benzerliğin tasviri nasıl bir tehlikeyi yansıtacak? Sidney için, kılık değiştirmiş kahramanlarıninkine denk bir statü kaybı tehlikesi. Böylesi bir kaybın korkusu, Sidney’in edebî eserlerinin çoğunda, en çok da *Defense of Poetry*’nin retorik ısrarcılığı ve ironilerinde görülür. Burada, hoşnutsuz kraliçenin emriyle gidilen küçük düşürücü bir taşraya sürgünün zorunlu aylaklığı sırasında yazılmış bir çalışma olan *Arcadia*’da Sidney, savaş alanında kendisini faydasız bir aylak olarak yansıtır. Bu kişi, içine doğduğu yüksek kahramanlık görevinden budala bir zanaatkârın toplumsal kabulün sınırında kalan statüsüne düşmüştür, daha sonra, bu imgenin bir an temsil edilmesine izin verdikten sonra onu tahrip eder: “Dorus, kılıcının bir dönüşüyle, onun her iki elini de kesti. Böylece ressam gerçekten de yaralar konusunda tecrübeli olarak geri döndü, ama tecrübelerini resmedecek bir elle geri dönemedi.” Bu tarz bir pasajın kışkırtmaya çabaladığı, kasvetli, ağzı sıkı kahkahada, Sidney, temsilin kendisinin doğruluğunu sorguluyormuş gibi görüldüğü toplumsal ve estetik farkları yeniden teyit eder: Sidney aslında, amatöre karşı profesyonel olana saldırır, bunu isyancılarla

bir dayanışma içine girebilecek olan sanatçının ellerini keserek (ressam “ellerinde bir kargıyla” duruyordu) ve terzilerin, kasapların ve yoksul ressamların öldürülmesinin temsilinde kullanılacak komik biçimi bu dayanışma aracılığıyla tehlikeye atabilecek türde bir sanata engel olarak yapar.<sup>45</sup>

Böylece şiddet aracılığıyla tehlikedeki sınırları yeniden kuran *Arcadia*, başkaldırının yenilgisini kılıcın gücüne değil de sözcüklerin gücüne mal ederek devam eder. Kılıç, çoğunluğun büyüklüğü dolayısıyla yetersizdir: “Öldürmenin kendisi,” diye yazar Sidney, “uzun bir kavgada fetihle fethedilirlerse” diye korkan prensleri yormaya başlar (380). O halde Sidney, yalnızca üstün güç sahibi olmanın yönetenleri halk isyanlarına karşı koruyamayacağını kabul eder. Kahramanların askerî cesareti onları ve kraliyet heyetini sadece isyancıların saldırısına karşı tamamen savunmasız oldukları kırlık alandan biraz daha güvenli soylu barınaklarına geri çekebilecek kadardır. Bu geri çekilme tam anlamıyla statünün sınırlarının yeniden doğrulanmasını yansıtıyordu (kraliyet şu anda etrafındaki halk tabakasından tecrit edilmişti). Ancak sınırlar saldırıya açıktı: İsyancılar “kendilerine giriş açmak adına duvarı kazımak için kazmayla ve kapyı ateşe vermek için ateşle dolaşıyorlardı” (381).

Sidney’in hem saldırı hem de savunmada askerî stratejinin sınırlarıyla karşı karşıya kalan kahramanları, Rönesans hümanistleri için toplumsal düzenin gerçek ve son dayanağı olan retoriğe dönerler.<sup>46</sup> Zelmane kılığındaki Pyrocles, barınak-

tan cesaretle çıkar, çabucak prensin yakınlarda bulunan hüküm makamına çıkar ve bir konuşma yapmayı dilediğini işaret eder. Başta dinlemeye isteksiz olan çoğunluk, isyancı liderlerden biri tarafından sakinleştirilir. Bu kişi, “Zelmane’ye karşı duygusal bir yakınlık hissedenden” genç bir çiftçidir (382). Daha umutlu hümanistlerin tersine, Sidney, Zelmane’nin konuşması ve söz sanatlarının büyüğü gücü sayesinde kalabalığı sakinleştirmiş gibi davranmaz; tersine, “imgelemlerinin dayanıklı, el değmemiş doğasını” (386) delip geçen kurnaz retoriği, isyancılar arasındaki gizli kalmış ekonomik, politik ve toplumsal çıkar ayrılıklarını yeniden gündeme getirir:

Zanaatkârlar, mısır ve şarabın fiyatının düşürülmesini ve sabitlenmesini istiyorlardı; sabanı sürenler, asma-işçileri ve çiftçiler buna tamamen karşıydı. Köylüler, vilayet merkezlerinde herkesin özgür olmasını talep ediyorlardı. Bunun kasabalıların hoşuna gitmeyeceği belliydi. Köylüler bütün soyluların yok edildiğini görmek isterlerdi, ancak şehirliler (özellikle aşçılar, berberler ve soyluların üzerinden geçinen diğerleri) soyluların yalnızca reform geçirmesini istiyorlardı (383).

Çok geçmeden kalabalık “her biri öldürülmekten korktuğu için yanındakini öldürerek” (388) dağılır ve kraliyet tarafının sadece küçük bir ek müdahalesiyle ayaklanma bastırılır. Genç çiftçinin, statünün sınırlarını güvenceye alan ve isyancıları “sınırlara” süren gülünç şiddete ait son bir parantez dokunuşuyla öldürüldüğünü ekleyebiliriz:

Fakat daha sonra Zelmane aşağı indi ve Basilius Dorus ile çıktı;... öyle bir kırıp geçirdiler ki (geride kalanların arasında Zelmane çiftçiyi kılıcıyla, daha önce gözleriyle yaptığı gibi, kalbinden vurdu) bir anda karşı taraftakiler, sınırdaki bazı ormanlara kaçıp sığındılar, ve yabani hayvanlarla beslendikleri ve sadece su içebildikleri bu yerde isyancılar sarhoş ayaklanmalarının cezasını almış oldular. (389).

Sidney'in halk ayaklanmasına karşı zaferi temsil etme sorununa getirdiği çözüm, son derece parlak bir fikirdi ancak daha önce gördüğümüz gibi, aristokratik kahramanların kılık değiştirmesine bağlıydı; bu kılık değiştirmenin soylu onurlarına getirdiği leke, sadece isyancıların kanıyla bir ölçüde temizleniyordu. Eğer *Arcadia*'dan geç 16. yüzyıl İngiliz edebiyatının diğer büyük başarılarına örneğin, *The Faerie Queene*<sup>47</sup> adlı çalışmaya dönersek, Dürer'in tersine, galip geleni temsil etmeyi ve Sidney'in tersine onu *in propria persona* (şahsen) temsil etmeyi başaran alternatif bir çözümle karşılaşırız. Kitabın "2. Canto"unda (Sidney'in ölümünün ardından yayımlanan eserinden üç yıl sonra 1596'da yayımlandı), Spenser'in kahramanı Artegall, adaletin savunucusu ve yoldaşı demir adam Talus, "kudretli Dev'i [Gyant'i]" dinlemek için toplanmış çok büyük bir kalabalıkla karşılaşır. "Soytarıların, kadınların ve erkek çocukların büyük hayranlık duyduğu" Dev, denize bakan bir kaya üzerinde durur ve "elinde kocaman bir çift terazi ile" bütün dünyayı tar-

tabileceğini ve her şeyi başlangıçtaki eşit durumuna düşüreceğini söyleyerek kendisiyle övünür. Bayağı kalabalık "bal kabının etrafında uçuşan aptal sinekler gibi" onun etrafında "kontROLSÜZ özgürlüğü" elde etme umuduyla toplanmışlardır:\*\*

Artegall tüm bunları duyduğu ve gördüğü zaman,  
Onun basit halkı nasıl yanlış yola ittiğini,  
Küçümseyerek ona yaklaştı.<sup>48</sup>

Böylece Spenser'in kahramanı, isimsiz deve karşı gelmek üzere ilerlediği sırada, kendi biçimini ve ismini korur. Radikal lideri tam olarak ucube gibi göstererek (elbette periler ülkesinde bu tarz grotesk niteliğindeki şeylerin, sadece siyasal retorik'in sembolik aşırılıkları olarak görülmesi gerekmez) Spenser, isyanın bastırılmasının anmasında ayaklanmanın yanlışlıkla yüceltilmesi tehlikesini büyük ölçüde düşürür. Dev, kendi bedeninin biçiminde itaatsizliğin silinemez belirtilerini taşır. Bu belirti, devî Baş Tanrı Jüpiter'e [Romalıların baş Tanrı Zeus'a verdikleri ad] karşı isyan eden devlerin ilk itaatsizlikleriyle ve böylece geleneksel mitografik analogiyle Hıristiyanlıktaki hikâyenin isyancı melekleriyle ilişkilendirir. Bu ilişkiler, kahramanın daha önce aynı "Canto"da kudretli *Saracen*<sup>49</sup> *Pollente*'yi yok etmesi ve kitabın kapanışında dev Grantorto'nun kafasını kesmesi durumlarında olduğu gibi, kahramanın saldırmasını gerektiriyor gibi görünür. Bu tarz bir savaş durumu, Spenser'in epiğinde çok önemli ve yinelenen yapısal bir ilkedir; çünkü Spenser'in epiği, savaşçı Protestanlık anlayışına uygun düşen şövalye inancına

dayanır. Buna göre kötü zalimlere karşı şiddet eylemleri zorunlu, kaçınılmaz ve kurtarıcıdır. Fakat “2. Canto”daki Dev, zorba ya da baskıcı değildir; aksine iki büyük terazide ve her şeyin eski oranlarına ve adil durumuna göre düzenlenmesi projesinde, kendisini Artegall’le ve Spenser’in yazdığı gibi şövalyeleri “hem doğruyu hem de yanlışını tartmak üzere/eşit dengede” (V. i.7) eğiten Astraea ile ilişkilendiren semboller taşır. Kahramanın kendisini savaşa iyice hazırlamış gibi görüldüğü noktada (“Küçümseyerek ona yaklaştı”) kahraman bunun yerine retoriğe döner: “Böylece saygı ya da korku olmadan, onunla konuşur” (V.ii.33).

Artegall’in bunu izleyen tartışmadaki amacı, açık bir şekilde Dev’i itibardan düşürmek, iddialarındaki sahtekârlığını ortaya çıkarmak ve böylece toplumsal adaletin şeytanî parodisi ile Artegall’in şövalyelik görevinde cisimleşen doğru adalet ifası arasında kesin bir ayırım yapmaktır. Ancak bu ayırım, paradoksal olarak şiirin (bu sefer Dev’in ikonografik simgesi ile Artegall’inki arasındaki esrarengiz benzerlikteki ısrarıyla değil de) Dev’in retoriği ile Spenser’in retoriği arasındaki daha da esrarengiz olan benzerlikteki ısrarıyla elde edilecektir. Artegall, eşitlikçi toplumsal projenin, yer merkezli kozmos anlayışının mutlak dengesi tarafından yalanlandığını belirtir:

Dünya, evrenin merkezinde sabit  
Hiç hareket etmeden, duruma boyun eğmişti,  
Duvar gibi yükselen sularla çevrilmiş;

Etrafindaysa tek bir damlanın bile  
geçemeyeceği hava:  
Göklerin ihtiva ettiği ve yollarına  
rehberlik ettiği her şey.

Öyle semavi bir adalet hüküm sürer ki,  
Herkes kendi sınırlarını bilir,  
Bu sınırlar içinde yıllardır değişmeden kalmışlardı,  
Ve hâlâ hiçbirinde bir değişiklik görülmemiştir.  
(35-36)

Bu denge (“çevrili” ve “sınırlı” nesnelere kusursuzluğu), Tanrı’nın mutlak gücünün ve bütün mahlûkların, insanların ve de bitkilerin, pasifçe ilahî iradeye boyun eğmeleri gereğinin kesin deliliydi: “Kralları egemen olmaları /Tebaları onların gücüne boyun eğmeleri için yaptı” (41). Dev, içermiş bir şekilde hem fiziksel evrende hem de toplumsal düzende gözlenebilir büyük değişimin işaretlerine başvurur.

Görmüyor musun, her şeyin şu anda ne kadar kötü olduğunu,

Ve her mertebenin ne kadar bozulduğunu? (37)

Artegall buna, Eyüp kitabını hatırlatan meydan okumalar ve aşkın düzeni ve bütün değişikliklerin en sonunda kendini feshettiğini savunan tartışmaların bir karışımıyla yanıt verir. Fakat bu tartışmalar, bu kısmın sonucunda tamamen onaylansa da, şiirin 5. Kitap’ın girişinde ifade edilen ve daha çok Dev’inkiyle uyumlu görünen kendi algısıyla anlaşmazlık içindedir:

Bana öyle geliyor ki, dünya  
başlangıçta tayin edilen düzeninden epeyce saptı,  
Ve yolundan bir kere saptı mı her gün daha da  
kötüye gidiyor. (V.Pr.1)

Bu benzerliği nasıl izah edeceğiz ve şairin düzensizlik konusundaki kendi görüşlerine iliştilmiş olumlu değer ile Dev'in gayet benzer görüşlerine iliştilmiş olumsuz değer arasındaki çelişkiyi nasıl açıklayacağız? Bu benzerliğin, Spenser'in eserlerinde yenilenen eleştirel, hatta vahiysel anlatımdan, insanda ve doğa alanındaki derin karmaşanın farkındalığından, içini kemiren (Althorpeli Spencerlara ya da kral maiyetine kıyasla) toplumun dışında olma hissinden ve kendisini güçlü bir biçimde gelecekte haber veren bir ahlakçı olarak kavramasından kaynaklandığını ileri sürebiliriz. Hiç kuşkusuz bu öğeler, hiçbir zaman Spenser'in bir isyan veya zenginliğin yeniden dağıtılması çağrısı yapmasına neden olmaz. Ancak bu tarz bir çağrının dayandırılabilmesi savların güçlü bir ifadesine yol açar. 1525 Alman Köylü Ayaklanması'nın gösterdiği gibi, erken modern dönemdeki radikal protestolar, resmi çevrelerde ifade edilenlere tümüyle yabancı algılara hitap etmiyordu, ancak bu algılardan kabul edilemez sonuçlar çıkartmıştı.<sup>50</sup>

Öte yandan 5. Kitap'ta Artegall, Dev'in sadece vardığı sonuçlara itiraz etmez; Dev'in programını dayandığını söylediği savlara da aynı derecede şiddetle karşı çıkar. Oysa bu savlar daha önce gördüğümüz gibi, şairin kendi savlarına

son derece benzer. Bu görünürdeki tutarsızlığı açıklamak için, Paul Alpers'in, Spenser'in şiirsel uygulamasına getirdiği hassas açıklamayı takip ederek, *The Faerie Queene* çalışmasının retorik doğasının, sıkı bir anlatı tutarlılığı gerekliliğini kaldırdığını ve bunun yerine okuyucunun "şiire olan güvenine" yani herhangi belirli bir epizotta görünür kılınan anlamları kabulüne başvurduğunu ileri sürebiliriz.<sup>51</sup> Fakat Spenser'in *Proem*'i [Giriş] ve Artegall'in Dev ile karşılaşmasının yakınlığı nedeniyle, bu güvenin, aynı algıların kabul edilebilir ve düzen yıkıcı versiyonları arasında kesin bir sınırın çizilmesine dayandığını ve bu sınırın Sidney ve Dürer'de olduğu gibi, şiddetin temsiliyle onaylandığını eklemek gerekir:

Talus'un ahlaksız olarak gördüğü kişi,  
Nerdeyse yanak yanağa gelecek kadar  
yanına yaklaştığında,  
Talus Onu bulunduğu yükseklerden omzuna alıp kaldırdı,  
Ve kayadan aşağı fırlattı, sonra denizde onu boğdu.

Acımasız bir fırtınanın bir gemiyi  
müthiş bir umutsuzlukla önüne katıp  
kayalara sürmesi gibi,  
Kırk kaburgaları binlerce parçaya ayrılmış,  
Ve teçhizatıyla görkemli giysileri çürümüş,  
Kendi başına açtığı belaya hazin bir dua ediyordu.  
Sefil Dev de işte böyle kayalıkların dibinde devrilmişti;  
Örselenmiş ağırlıkları parçalara ayrılmış,

Sıyrılmış kemiklerinin hepsi kırık,  
şiddetle gümbürdüyordu,  
Böylece şöhret peşindeki, büyük bir yıkıntıyla  
kibrinden arındırılmıştı. (49-50)

Talus'un Dev'i yok etmesindeki şiddet, Spenser'in kendi belagatli toplumsal eleştirisinden çıkabilecek olası tehlikeli toplumsal sonuçları (praksisi) kovmuş olur. Kozmolojik görüş ve ahlakçı ayıplama olduğu gibi kalır ancak zenginliğin ve gücün radikal bir biçimde yeniden düzenlenmesine dair "büyük beklentiler" paramparça olur. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu açıdan bakılınca Giriş ve epizodun yakınlığı bir rahatsızlık değil kesin bir başarıdır çünkü Spenser'in anlatısı, lisanslı ahlakçılıktan çıkarılan yıkıcı sonuçların reddedilmesinde bir çeşit eğitim işlevini görebilir.

Tabii bu ahlakçı öfke Dev tarafından seslendirildiğinde lisanslı değildir; tersine Artegall'ın tamamen güvenli kozmolojik ve toplumsal sınırların varlığını savunan görüşleriyle yanıtlanır. Ancak okuyucunun eğitiminin bir başka yönü sayesinde, Artegall'ın retoriğinin, *Giriş* [Proem] kısmının dünyadaki adaletsizlik algısını baltalamasına izin verilmez; aksi takdirde, adalet şövalyesi tamamen hareket edemez hale getirilecektir: Gerçek mükemmellik durumundan "hiçbir değişikliğin henüz bulunmadığı" ilahi düzenin olduğu bir evrende, onun yapacağı hiçbir şey olmayacaktır. Bunun yerine savları, ancak sadece bu savlara ikna olmayan ve Artegall'ın önerdiği sınırları saygısızca redde-

den Dev ile ilişki içerisinde doğru olarak anlaşılır.<sup>52</sup> Dolayısıyla Dev'in sınırların dışına itilmesi ve bu itişin, talep edilmeden, kanunun katı hükümlerinin esneklik gösterilmeden yerine getirilmesinden sorumlu olan Talus'tan gelmesi gerekliliği ortaya çıkar. Bu epizodun özel bağlamında Artegall, doğrudan eylem zorunluluğundan muaf olmalıdır çünkü onun Devi yalanlaması, evrene etkin müdahalenin meşru olmadığını ima eder.

Sidney'deki ayrıma nazaran retorik ve şiddetin ayrılmasının daha kesin ve doğrudan versiyonu bize verilir; bu retorik ve şiddet ayrımı burada, kahramanı adı bir çarpışmanın taşıyacağı, şerefının yara alması tehlikesinden tamamen kurtaracak kadar güçlüdür. Bu tehlike, Dev'in öldürülmesinin ardından "halk" intikam için ayaklandığında, doğrudan kabul edilir; ona doğru gelen "kanunları hiçe sayan kalabalığı" gören Artegall'ın "büyük üzüntü duyduğu," "ne yapacağını bilemediği" anlatılır:

Soylu ellerini böylesine aşağılık bir kalabalığın  
kanına bulamaktan çekiniyordu.  
Ancak geri çekilirse de  
Onlar tarafından kovalanmanın  
ayıbından korkuyordu.  
Böylece onlara Talus'u gönderdi  
Ayaklanmalarının nedenini  
ve ne istediklerini öğrenmesi için.  
Ancak onun yaklaştığını görür görmez  
Bütün silahlarıyla onu [Talus'u] saldırdılar,

Ve şiddetle her yerine vurdular:  
Yine de ona ne zarar verebildiler,  
ne de korkutabildiler.  
Ama ne zaman ki silahını şiddetle üzerlerine savurdu,  
Hepsini sinek gibi tepetaklak etti;  
Hiçbiri yoluna çıkmaya cesaret edemedi,  
Önünde sağa sola savruldu,  
Deliklere ve çalılara saklanıp  
ona görünmemeye çalıştılar. (52-53)

Artegall, ikna ve müzakere gibi daha soylu bir yolu seçer; -tipik olarak acınacak derecede savunmasız halde gösterilenlere karşı başlatılan- şiddet, bir Cruise füzesinden daha fazla onursuzluğa uğrayamayacak olan Talus'un ayrıcalığıdır.

Öyleyse halk ayaklanmasına karşı zaferin ortaya çıkarıldığı temsil sorununa Spenser'in getirdiği çözüm, Talus'a, yani retorik ve şiddet arasındaki alegorik ayrıma dayanır. Öte yandan bunun sonucu olarak, doğrudan eylem, 5. Kitap'ın geri kalanında Spenser'in kahramanı açısından bir sorun olarak kalır. 5. Kitap, Artegall'in zorba Grantorto'ya karşı görkemli zaferiyle değil de, muzaffer kişiye Kıskançlık, Gıybet ve Yaygaracı Canavar tarafından atılan iftiralarla sonlanır. Dürer ve Sidney gibi, Spenser da bir tür olarak kahramanlık anlatısını ancak kahramanın kendisine büyük bir bedel ödeterek kurtarabilir: Dürer'de galip gelen kişi yoktur, Sidney'de maskelenmiştir, Spenser'da mekanik bir canavara atfedilen kahramanlık eylemlerinden ko-

parılmıştır. Eğer şimdi aynı sorunla pençelesen, 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir sanatçıya ilişkin son örneğimize dönersek, kahramanın toplumsal statüsünü yeniden oluşturan ve bunu yaparak kahramanlık türünü kökten değiştiren bir çözümle karşılaşırız.

Bu sanatçı Shakespeare'in ta kendisidir; buradaki sorun, tahminen ilk olarak 1590'da oynanan bir oyun olan *VI. Henry* "Bölüm 2"deki Jack Cade'nin ayaklanmasının temsildir. Shakespeare, Cade'nin ayaklanmasını, grotesk ve kötü bir güldürü (*farce*), hem sebepleri hem de gülünçlüğü açısından arketipsel bir alt sınıf isyanı olarak tasvir eder. Dürer ve Sidney gibi, Shakespeare de, isyancıların toplumsal kökenlerinin komik mütevazılığına dikkat çeker: "Best'in oğlu, Wingham'ın tabakçısı,... Ve kasap Dick,... Ve dokumacı Smith vardır"<sup>53</sup>; Spenser gibi, o da alaycı bir şekilde onların "büyük umutlarını" betimler:

Artık İngiltere'de üç buçuk kuruşluk ekmekler bir kuruşa satılacak, bir litre şarap parası ile üç litre şarap alınacak, küçük bardakla bira içmeyi suç sayacağım.<sup>54</sup>

Böyle soytarılar, galip gelen kimseler için utanç kaynağı olmadan nasıl bastırılabilir? Spenser için de olduğu gibi, yanıt kısmen, retorik ve şiddetin ayrılmasında yatmaktadır. Cade ve onun peşinden giden "ayaktakımı" Londra'ya ulaşır. "Fish Caddesine, Saint Magnus Köşesine. Öldürelim! Yıkalım! Hepsini Thames'e atalım"<sup>55</sup>. Ancak bu ayaklanma Buckingham Dü-



kü'nün ve Lord Clifford'un ortaya çıkmasıyla düşüşe geçer. Bu soylular, söyledikleri gibi, "Kraldan avam tabakasına elçiler" olarak gelir ve evine olay çıkarmadan dönecek olan herkesin "affedileceğini" duyurur. Beşinci Henry isminin zikredilmesi ve bir Fransız istilasının tehdidiyle birlikte, aristokratlardan gelen birkaç heyecan verici konuşma yeterli olur; ayaklanma anında bastırılır, devlet zafer kazanır ve Cade kaçır. Fakat eğer isyancılar bu kadar kolayca eski saflarına dönebiliyorlarsa, yani aslında yalnızca bir demagog tarafından kısa süreliğine kandırılmış sadık İngiliz vatandaşlarıysalar, isyancı lider hâlâ yok edilmelidir ve tarihî oyunda, bu öldürme işini gerçekleştirecek bir robota yer yoktur.

Shakespeare'in çözümü basit, etkili ve zariftir. Cade, açıklıktan ölme tehlikesiyle karşı karşıya kalacağı taşraya kaçır; rahatlıkla bizlere şunları anlatır: "Bir duvardan atlayıp bir bahçeye girdim, ot ya da bu sıcak havada insanı serin tutacak bir miğfer bulabilir miyim diye"<sup>56</sup>. Bahçenin sahibi, kendi kendisine inziva şiirine benzeyen duygularını seslendirerek bahçeye girer:

Tanrım! Kim sarayda kaygı içinde yaşamak ister

Şu sükûnetin keyfini çıkarmak dururken?

Babamdan miras kalan bu küçük arazi,

Benim için bir krallığa bedel, çok seviyorum onu.<sup>57</sup>

Saray ve taşra arasında bilindik karşıtlığın yanı sıra Shakespeare, bu satırlarla konuşanın bahçenin asıl sahibi olduğunu,

mülkün mütevazı bir miras olduğunu ve bu yüzden de konuşanın hem kiracıdan hem de büyük toprak sahibinden ayrı bir yerde durduğunu dikkatle belirtir. Konuşanın mülkiyetle ilişki içine yerleştirmedeki bu itina, Cade'nin hemen verdiği tepkiyle vurgulanır: "İşte toprağın efendisi, izin almadan mülküne girdiğim için beni başiboş dolanan bir hayvan gibi yakalamaya geliyor"<sup>58</sup>. Cade'in kendi kendine söylediği bu sözler, yasaların bir mülk sahibine verdiği tapulu mülküne giren başiboş hayvanlara el koyma hakkına dayanır, ve bahçenin özel mülk, hiçbir suretle kamu malı değil de *etrafi çevrili bir özel mülk* olduğunu göstermiş olur. Cade'nin gülünç ve çirkin bir biçimde saldırgan meydan okumasına ("Ama daha önce kılıcımı yutturacağım sana") toprak sahibinin cevabı, burada söz konusu olan mülkiyet haklarına yeniden vurgu yapar:

Aşağılık adam, kimsin, nesen,

Seni tanımıyorum, neden ele vereyim seni?

Sahibinden izin almadan duvara tırmanman,

Bahçeme gizlice girmen,

Bir hırsız gibi yiyeceklerimi çalman,

Yetmedi mi ki, küstahça düelloya davet ediyorsun beni?<sup>59</sup>

Bana göre burada olan şey, statü ilişkilerinin -"beyefendilik moda olduktan sonra İngiltere artık eskisi gibi değil"<sup>60</sup> - gözlerimizin önünde mülkiyet ilişkilerine dönüşmesi ve Sidney'de ve Spenser'da da olan toplumsal ve hatta kozmik sınırları sür-

dürme kaygısının, mülkiyet sınırlarını sürdürme kaygısı olarak yeniden değerlendirilmesidir. Sembolik mülk gerçek mülke, toplumsal mevki gayrimenkule dönüşür. Mevkiden ziyade mülkiyet bağlamı olan bu yeniden gözden geçirilmi bağlamda, eşitliksiz bir toplumsal karşılaşmanın temsilindeki lekelenme korkusu tamamen ortadan kaybolur. Bahçenin sahibi adını gizlemez, ne de öldürmesi için başka birini arar. Tam aksine, eşitliksiz bir karşılaşmaya hazırlanırken, utanmaz bir gönül rahatlığıyla övünerek adını açıklar:

İngiltere var olduğu sürece kimseye  
Kentli beyefendi Alexander Iden  
Açlıktan perişan bir adamla düello etti dedirtmem.  
Dik gözlerini gözlerime,  
Bak bakalım bakışlarıyla beni korkutabiliyor musun?  
Karşılaştır vücutlarımızı, benden çok küçüksün;  
Bileğin benimkinin yanında parmak kadar ince;  
Bacağın bacağımla karşılaştırıldığında bir çomak.<sup>61</sup>

Iden, Cade’i toplumsal bir isyancı olarak değil de sebze çalmaya çalışan kavgacı bir hırsız olarak görmüştür; onlarınki, bir aristokrat ve bir köylü arasındaki karşılaşma değil, besili mülk sahibi ile “yoksul aç adam” arasındaki bir çekişmedir. Iden kimi öldürdüğünü ancak Cade’nin ölüm anındaki sözlerinden öğrenir ve tepkisi, Shakespeare’in bu zaferi temsili ile daha önce baktığımız diğerlerinin temsili arasında olağanüstü derecedeki farkı görmemizi sağlar.

Öldürdüğüm adam alçak hain Cade mi?  
Kılıcım, kutsayacağım seni bu yüzden,  
Ve ölünce asacağım mezarıma.  
Asla silinmeyecek bu kan,  
Soyluluk nişanı gibi duracak üzerinde,  
Kanıtı olacak efendinin kazandığı onurun.<sup>62</sup>

Dürer’in kimse kullanmadan tasvir etmek zorunda kaldığı kılıç, Iden’in en gurur duyduğu eşyası haline gelir. Sidney’in kahramanlarının kılık değiştirerek sergilemek zorunda kaldıkları eylem, bir üstünlük iddiasına dönüşür ve Spenser’in şövalyesinin eline bulaştırmak istemediği kan, onur nişanı olur. Aristokrat mülkiyet sahibine dönüşmüş ve kahramanlık anması, yeni bir tür, tarihî oyun tarafından özümsemiştir.

## NOTLAR

<sup>1</sup>Albrecht Dürer, *The Painter’s Manual* [*Unterweisung der Messung*, 1525], çev. Walter L. Strauss (New York: Abaris, 1977), s. 227.

<sup>2</sup>Sebastiano Serlio (6 Eylül 1475 – takriben 1554) İtalyan Maniyerist mimardır (Maniyerizm, 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış bir sanat üslubudur, üslupçuluk olarak da adlandırılır). Serlio, Fontainebleau Sarayını inşa eden İtalyan ekibin bir üyesiydi. Farklı biçimlerde *I sette libri dell’architettura* (“Mimarinin Yedi Kitabı”) ya da *Tutte l’opere d’architettura et prospetiva* (“Mimari ve Perspektif Hakkındaki Bütün Çalışmalar”) olarak çok bilinen etkili bilimsel incelemesinde, klasik mimari düzeninin yüceltilmesine ön ayak olmuştur. (ç.n)

<sup>3</sup>Sebastiano Serlio, “Scena tragica,” *Architettura* (1551) [*The Book of Architecture* (Londra, 1611), Fol. 25v].

<sup>4</sup>*Orlando Furioso*, Kıta 9: 88-91; ayrıca Kıta 11: 21-28. Bakınız: Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Harmondsworth: Penguin, 1967), ss. 108-109.

<sup>5</sup>*Ethos*, topluluğu, ulusu ya da ideolojiyi betimleyen yol gösteren inançları ya da idealleri tanımlamak için kullanılan “karakter” yahut “özellik” anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür. Yunanlılar bu kelimeyi aynı zamanda, dinleyicinin duygularına, davranışlarına ve hatta ahlakına etkide bulunan müziğin gücüne işaret etmek için de kullanırlar. *Ethos*,

“alışık olunan yer”, “gelenek görenek”, “alışkanlıklar” anlamında kullanılır ve Latince *mores* (gelenek görenek) kelimesine karşılık gelir. Yani değer ve inançlar sistemi. (ç.n)

<sup>6</sup> Falstaff: William Shakespeare’in üç oyununda, Giuseppe Verdi operasında ve Otto Nicolai’nin eserlerinde, var olan hayali bir karakter. Sir John Falstaff, Shakespeare’in çalışmasında şişko, neşeli, dostane, eğlenmeyi seven, çok içen ve her zaman tam olarak dürüst olmayan yaşlı bir şövalyedir. Giuseppe Verdi’nin operası da Shakespeare’in Falstaff karakterine dayanır. (ç.n)

<sup>7</sup> *Painter’s Manual*, s. 233. Alaya methiye Erasmus’un *Praise of Folly* [Aptallığa Övgü] çalışmasını anımsatıyor.

\*İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçeye çevirileri makalenin çevirmenlerine aittir.

<sup>8</sup> İsa’yı tasvirin bu biçimi, geç 14.yüzyıla dayanıyormuş gibi görünüyor ve muhtemelen geleneksel Eyüp Peygamber temsilinden kaynaklanır: Yas figürü o halde hem kusursuz masumiyet hem de aşağılamadaki kusursuz sabrı gösterecektir: G. von der Osten, “Job and Christ,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 16 (1953), 153-58; Hans Kauffmann, “Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar,” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte)* 10 (1938), 166-78; Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven: Yale University Press, 1980), p. 314. Professor Baxandall’a Dürer’in köylüsü ile Christ in Distress [Keder içerisindeki İsa] figürü arasında bir bağlantı önerdiği için teşekkür borçluyum.

<sup>9</sup> Angarya (Batı dillerinin çoğunda Fransızca *Corvée* olarak kullanılır) otorite sahibi birinin zorla yaptırdığı, genelde karşılığında para verilmeyen iştir. Kölelikten farklı olarak çalışan kişi bir mülk değildir, emeğini vermek dışında özgürdür ve çalışma zorunluluğu genelde sürekli değildir. Angarya feodal toplumlarda uygulanır. Hükümdar, derebeyi, köy ağası veya benzeri, kuldun bir iş talep eder. Yöntem eski Mısır’dan günümüze dek, çeşitli toplum ve zamanlarda uygulanmıştır. (ç.n)

<sup>10</sup> Köylü Şavaşları hakkında özellikle bakınız: Peter Blickle, *The Revolution of 1525 [1525 Devrimi]*, çev. Thomas A. Brady, Jr. ve H. C. Erik Midelfort (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981 [özgün baskı 1977]).

<sup>11</sup> “Admonition to Peace, A Reply to the Twelve Articles of the Peasants in Swabia [1525],” çev. Charles M. Jacobs; Robert C. Schultz tarafından gözden geçirilmiştir, *Luther’s Works*, ed. Helmut T. Lehmann, 55 cilt. (Philadelphia: Fortress Press, 1967), 46.cilt, s. 39. Bakınız: Hubert Kirchner, *Luther and the Peasants’ War*, çev. Darrell Jodock (Philadelphia: Fortress Press, 1972); Mark U. Edwards, Jr., *Luther and the False Brethren* (Stanford: Stanford University Press, 1975), ss. 60-81; Hans Althaus, *Luthers Haltung im Bauernkrieg* (Darmstadt, 1969 [Birinci basım, Tübingen, 1952]; Robert N. Crossley, *Luther and the Peasants’ War* (New York: Exposition Press, 1972).

<sup>12</sup> İki Krallık öğretisi Protestan Hıristiyan öğretisidir. Bu öğretiyi Tanrı’nın bütün dünyanın yöneticisi olduğunu ve iki şekilde dünyayı yönettiğini öğretir. Öğreti Lüteriyenler tarafından tutulur. Bu öğretiye göre Tanrı dünyevi olanı seküler hükümet ve yasalar aracılığıyla yönetirken, ilahi ya da semavi dünyayı İncil ya da faziletle yönetir. (ç.n)

<sup>13</sup> “Against the Robbing and Murdering Hordes of Peasants [1525],” *Luther’s Works*, cilt. 46, s. 50. Luter’in o dönemlerdeki vahiyse beklentileri üzerine bakınız: M. Greschat, “Luthers Haltung im Bauernkrieg,” *Archiv für Reformationsgeschichte* 56 (1965), 31-47. Karşı görüş için bakınız: Hartmut Lehmann, “Luther und der Bauernkrieg,” *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 20 (1969), 129-39.

<sup>14</sup> “Against the Robbing. . .,” *Luther’s Works*, cilt. 46, ss. 53-54. Ayrıca bakınız: “Whether Soldiers, Too, Can Be Saved [1526],” *Luther’s Works*, cilt. 46, ss. 89-137.

<sup>15</sup> Ocak 1525’te Dürer ile birlikte çalışmış üç genç ressam, radikalizm suçlamalarına cevap vermek için Nuremberg City Council’e [Nuremberg Şehir Meclisi’ne] çağrıldılar. Onlardan biri olan Barthel Beham’ın, halk mülkün tamamı eşit paylaşılana kadar çalışmayı bırakmalı şeklinde duyuruda bulunduğu rapor edilmişti. Dediklerine göre Beham, Şehir Meclisi’ne Tanrı’nın otoritesinin başka otoriteyi kabul etmediğini söylemişti. Daha sonra 1525’te Dürer’in pek çok tasarımını ahşap halinde kesen Hieronymus Andreae Formschneider, isyancı köylüleri açıkça desteklediği için sürgün edilmişti. Bakınız: L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer* (New York: Abaris Books, 1974), cilt. 4, s. 2269. Bununla birlikte, Sebald Beham, 1535’de yapılmış gravürlerde isyancı köylülere akabinde saldırmış gibi görünüyor. Keith P. F. Moxey’in, “Sebald Beham’s ‘Church Anniversary Holidays’: Festive Peasants as Instruments of Repressive Humour” adlı yayınlanmış makalesinden yararlandım.

<sup>16</sup> Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 cilt. (Princeton: Princeton University Press, 1943), cilt. 1, s. 233. Dürer’in 1520’lerin başında Luther’e olan beğenisine dair bakınız: Strauss, *Complete Drawings*, cilt. 4, s. 1903-1907. Dürer’in Luther’e olan hayranlığı Köylüler Savaşı’nın olduğu dönemdeki toplumsal görüşlerine kadar gitmemiş olabilir.

<sup>17</sup> Paskalya yortusundan sonraki yedinci pazar günü (ç.n).

<sup>18</sup> Alıntı şuradan alınmıştır: Marcel Brion, *Albrecht Dürer: His Life and Work*, çev. James Cleugh (London: Thames & Hudson, 1960), s. 269; ayrıca bakınız: Strauss, *Complete Drawings*, cilt. 4, ss. 2280-81. Dürer’in çok güzel suluboyası, sembolizminin kolayca deşifre dildiği bir nesne olarak algılanan kamusal anıta karşı olarak ayrıntılı ve dikkatli simgelemi gerektiren özel bir deneyimin kayıdır. Dürer, Vahiylerin yer aldığı kitabın son derece güçlü açıklamalarında Kıyamet görüşünü daha evvel kaydetmişti.

<sup>19</sup> “An Open Letter on the Harsh Book Against the Peasants [1525],” *Luther’s Works*, cilt. 46, s. 70.

<sup>20</sup> Kamusal anıtlarının, sürekli dikilmesine rağmen, başarılı bir şekilde tasarlanma-

sının son derece zor olduğu bir dönemdeymiş gibi görünüyor. Yakın zamanda Vietnam Savaşında ölenlere adanmış anıt üzerine yapılan ulusal tartışmayı ya da Robert Arneson'un San Francisco Belediye Başkanı George Moscone'nin katledilmesinden sonra yapılan büstle ilgili münakaşayı düşünün (özellikle, cinayet silahının hiper-gerçekçi temsili ni içermesi üzerine). Dürer'in anıtı, ister istemez Salvador tarzı bir poster anımsatıyor ve bu tarz bir postere dönüştürülmüştü; bu poster şu günlerde Berkeley'de bulunmakta ve çiftlikte çalışırken çarpmışa gerilen bir köylüyü tasvir etmektedir.

<sup>21</sup> Rönesans, türlerin farklılaşmasının teorik etkilerine karşı klasisizmin beslediği önemli derecede artmış bir duyarlılık gösterir. Dürer'in tasarımı, sırf nostaljik ve bulanık bir hatırlama bile olsa, temsil edilen nesne ile temsilin kendisi arasında sempatik bir ilişkinin olduğu bir kahramanlık anmasının biçiminin var oluşuna işaret eder. Bu biçim, zaferi desteklemiş nesnelere oluşan bir zafer anıtı tasarımında hem hatırlatılır hem de ironik olarak (veya en azından muzipçe) temsil edilir: Bu anıt temsilin uzaklığını daraltır ancak bunu galip gelenin insanlığı pahasına yapar. Bu kahramanlık anmasına karşılık, eski kahramanlık değerlerinin devam eden gücüne dayanan komik anıt söz konusudur; şu halde eğlence olsun diye ihlal edilmektedir bu değerler. Ortada ise, Joel Fineman'ı takip ederek övgü paradoksunun anıtı diyebileceğimiz şu şey vardır: Aynı anda hem anıt ile asıl kahramanlık değerleri arasındaki mesafenin kabulü hem de tam olarak böylesi bir kabul aracılığıyla bu değerlerin korunma çabası.

Bu övgü paradoksu, başka bir anlamda da ortadadır: Yani bu övgü paradoksu, sembolik mod ile öyküleme modu arasında yerleştirilmiştir. Sembolik modda, öğeler, sentaksı (sözdizimini) sağlayan kavramsal şemaya göre düzenlenmiştir. Öyküleme modunda ise, öğeler bir hikâyeyi anlatmak için düzenlenmiştir ve bu hikâye de bir sentaks sağlar. Fakat Dürer'in anıtında hiçbir sentaks yoktur; anıttaki öğelerinin arasında bağlaçsız birleşim [parataksi bir yapı] söz konusudur. Parataksi (hem kavramsal değerlerin şemasına göre paradigmatik [dizisel] düzenlemenin hem de anlatı değerlerinin şemasına göre sentagmatik [dizimsel] düzenin reddedilmesi), anıtın aracı yani paradoksal durumunun kusursuz ifadesidir.

<sup>22</sup> Julian Pitt-Rivers, "Honour and Social Status," ed. J. G. Peristiany, *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), s. 24.

<sup>23</sup> William Shakespeare'in *IV. Henry* oyunundaki karakter: Northumberland Dükü'nün oğlu "Henry Percy"nin kısaltılmış lakabıdır. (ç.n)

<sup>24</sup> Yunan mitolojisinde anlatılan üç başlı bir yaratıktır. (ç.n)

<sup>25</sup> Hercules (Herkül) kutsal Yunanlı kahraman Herakles'in Roma mitolojisindeki adıdır. Zeus'un (Romalılarda Jüpiter) ve ölümlü Alkmene'nin oğludur. Hera'nın Zeus'un çocuğu olduğunu öğrendiği Herakles ile sürekli uğraşmış; en sonunda da Herakles'in ço-

cuklarını ve karısını öldürmesine neden olmuştur. Bunun üzerine suçlarından arınması için Miken kralı Eurystheus'un hizmetine girip onun her istediğini yapması gerekmiştir. Kralın Herakles'e yaptırdığı 12 işe mitolojide Herakles'in 12 görevi veya işleri denir. Bunlardan biri de Lerna gölündeki Hydra'yı öldürmektir. (ç.n)

<sup>26</sup> İnfazın göstergeleri için bakınız: Samuel Y. Edgerton, Jr., "Maniera and the Mannaia: Decorum and Decapitation in the Sixteenth Century," *The Meaning of Mannerism*, ed. Franklin W. Robinson ve Stephen G. Nichols, Jr. (Hanover, N.H., University Press of New England, 1972), ss. 67-103.

<sup>27</sup> Köylülere karşı Dürer'in kendi eliyle yazılmış bir mektup uzmanlar tarafından ortaya çıkarılsa bile, onun radikal öğrencileri ve arkadaşlarına karşı halktan gelen saldırının ardından, Dürer'in ironi yaptığı ve meşru müdafaa içine girdiği ileri sürülebilir. Radikal bir mektubun karşılaştırılabilir nitelendirme ve kuşkularla karşı karşıya kalacağını eklemeliyim. Burada Dürer'in kişisel yöneliminden çok daha fazlasının söz konusu olduğunu anlamalıyız ve böylesi bir anlayışa giden yol, tür sorununun çalışılmasıdır.

<sup>28</sup> "Open Letter," *Luther's Works*, cilt. 46, s. 75.

<sup>29</sup> "Against the Robbing....," *a.g.e.*, s. 53.

<sup>30</sup> Mikhail Bakhtin'in çok dillilik [heteroglossia] kavramı için bakınız: *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), ss. 288 ve sonraki sayfalar.

<sup>31</sup> 1588'de İngiltere'ye karşı İspanya tarafından gönderilen bir grup silahlı gemidir. İngiliz donanması tarafından yenilgiye uğratıldı. (ç.n)

<sup>32</sup> 1558-1560 yılları arasında Fransa Kralı II. François ile evlenerek Fransa Kraliçesi oldu. 1587 tarihinde I. Elizabeth döneminde vatana ihanetten suçlandı ve idam edildi. (ç.n)

<sup>33</sup> Robert Devereux'un başını çektiği, 1601'de I. Elizabeth'e karşı yapılan başarısız Essex isyanıdır. (ç.n)

<sup>34</sup> 1388'den 1707'ye kadar, (daha sonra 18. yüzyıl Büyük Britanya'sında, daha sonra Birleşik Krallık'ta ve Britanya Krallığı'nın diğer hükümdarlıklarında) İngiltere Krallığı'nda üç ayda bir toplanan sulh mahkemesi. (ç.n)

<sup>35</sup> F. G. Emmison, *Elizabethan Life: Disorder (Mainly from Essex Sessions and Assize Records)*, (Chelmsford: Essex County Council, 1970), s. 57.

<sup>36</sup> Emmison, *a.g.e.*, ss. 63-64.

<sup>37</sup> Thomas Deloney, *Jack of Newberrie*, alıntıldığı yer: Christopher Hill, "The Many-Headed Monster in Late Tudor and Early Stuart Political Thinking," *From the Renaissance to the Counter Reformation: Essay in Honor of Garrett Mattingly*, ed. Charles H. Carter (N.Y.: Random House, 1965), s. 302.

<sup>38</sup> Bakınız: Arthur B. Ferguson, *The Indian Summer of English Chivalry* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1960); Frances A. Yates, "Elizabethan Chivalry: The Romance of

the Accession Day Tilts,” *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London: Routledge, 1975), ss. 88-111; and Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry* (London: Thames and Hudson, 1977).

<sup>39</sup> Sir Philip Sidney, (30 Kasım 1554 – 17 Ekim 1586) İngiliz saray mensubu (hükümdarın maiyetinde bulunan) şair ve askerdi. Elizabeth döneminin en çok öne çıkan figürlerinden biri olarak hatırlanıyor. Çalışmaları His works include *Astrophel and Stella*, *The Defence of Poesy* (aynı zamanda *The Defence of Poetry or An Apology for Poetry* olarak da biliniyor), ve *The Countess of Pembroke’s Arcadia*. (ç.n)

<sup>40</sup> The Countess of Pembroke’s Arcadia kısaca Arcadia olarak da biliniyor. Sidney’in uzun nesir çalışmasıdır. Metnin ilk versiyonunu bitirdikten sonra Sidney yeniden gözden geçirir ve önemli ölçüde genişletir. Uzmanlar bu çalışmadan bugün çoğunlukla iki büyük çalışma olarak bahseder; yani Old Arcadia ve New Arcadia. Sidney’in Arcadia’sı kendi dönemi için bile oldukça karmaşık olan bir tarihe sahiptir. (ç.n)

<sup>41</sup> Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke’s Arcadia*, ed. Maurice Evans (New York: Penguin, 1977), ss. 380-81.

<sup>42</sup> Penshurst’in toplumsal tarihi üzerine, yayınlanmamış iyi bir çalışma var: “Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History,” Don E. Wayne of the University of California, San Diego. Sidney’in toplumsal tavrıyla ilgili bakınız: Richard McCoy, *Sir Philip Sidney: Rebellion in Arcadia* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1979).

<sup>43</sup> Karnaval halinde sergilenen kahkaha üzerine bakınız: Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev. Helene Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968); köylüler ve kahkahalar için bakınız: Svetlana Alpers, “Bruegel’s Festive Peasants,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6 (1972/73), 163-76. Türkçe kaynak: Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztürk (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005).

<sup>44</sup> Jack Winkler, “Lollianos and the Desperadoes,” *Journal of Hellenic Studies* 100 (1980), 155-81.

<sup>45</sup> Profesyonel ve amatör yazarlar arasındaki farkla ilgili aydınlatıcı açıklama için bakınız: *The Laureate in His Generation: Self-Presentation and the Renaissance Literary System* (yakında çıkacak, U.C. Press). Profesör Jonathan Goldberg’e “yoksul köylü” hakkındaki değerli önerileri için teşekkürü bir borç bilirim.

<sup>46</sup> Toplumsal disiplin olarak retorik konusunda bakınız: Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique* [1560]: “İnsanlar mantıkla keşfettiklerine sanat ve belagatle ikna olmamış olsalar da, başka bir yolla birlikte yaşamalarının, şehirleri idare etmelerinin, dürüstçe ticaret yapmalarının ve birbirlerine isteyerek itaat etmelerinin sağlanabileceğini düşünmüyorum. Çünkü mertlik ve cesaretle buyruk altında olduğundan daha iyi yaşayabilen hangi kimse madun olarak yaşamaktansa bir bey gibi hüküm sürmeyi istemezdi, herkesin kendi göre-

vini yerine getirmesinin uygun olduğuna mantık yoluyla ikna olmamış olsaydı.” *English Literary Criticism: The Renaissance*, ed. O. B. Hardison, Jr. (New York: Appleton-Century-Crofts, 1963), ss. 27-28.

<sup>47</sup> *The Faerie Queene*, Edmund Spenser’in tamamlanmamış epik (destansı) şiiri. İlk yarısı 1590’da yayımlandı ve ikinci kısmı 1596’da yayımlandı. *The Faerie Queene* biçimi açısından oldukça dikkat çekicidir: Spenser tarzı dörtlük (kıta) biçiminde yazılan ilk eserdir ve İngilizcedeki en uzun şiirlerden biridir. Bu çalışma kinayeli ya da alegorik bir eserdir ve (Spenser’in muhtemelen niyet ettiği) Kraliçe I. Elizabeth’e yönelik övgüyü de içeren birtakım kinaye düzeylerinde okunabilir. Tamamen alegorik bağlamda, şiir birçok erdem-in incelenmesinde birçok şövalyenin peşinden gider. (ç.n)

\*\**The Faerie Queene*’den alıntılanan kısımların çevirileri Süreyya Kırıl’ın büyük katkıları ve yardımıyla yapılmıştır.

<sup>48</sup> Alıntılar şuradan yapılmıştır: *Faerie Queene are to The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*, ed. Edwin Greenlaw ve diğerleri. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1932-57). 5.Kitabın muhteşem bir açıklaması şu çalışmada var: Angus Fletcher, *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser* (Chicago: University of Chicago Press, 1971). Ayrıca çok değerli bir yorum için bakınız: Jane Aptekar, *Icons of Justice: Iconography and Thematic Imagery in Book V of “The Faerie Queene”* (N.Y.: Columbia University Press, 1969); T. K. Dunseath, *Spenser’s Allegory of Justice in Book Five of “The Faerie Queene”* (Princeton: Princeton University Press, 1976).

<sup>49</sup> Haçlı seferleri zamanında Müslümanlara verilen addır. (ç.n)

<sup>50</sup> Bakınız: Stephen Greenblatt, “Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion,” in *Glyph* 8 (1981), 40-61.

<sup>51</sup> Paul J. Alpers, “How to Read *The Faerie Queene*,” *Essays in Criticism* 18(1968), 440. Alpers pasajda birbirine çok yakın çelişkileri ister istemez hesap etmeyecektir; üstelik Alpers, *The Faerie Queene*’nin V. Kitabını tükenmiş ve demoralize bir şairin değersiz bir çalışması olarak görür.

<sup>52</sup> Bu paradoks etkisiz hâle getirilmiştir ancak tamamen Spenser’in anlatısının mitik itibari tarafından ortadan kaldırılmamıştır. 5. Kitap, düzensizliğin kökenini açıklar ve Astraea’nın eğittiği Artegall, fiziksel ya da ahlaki elle tutulur hiçbir değişikliğin henüz evrene acı vermediğine inanmıştır.

<sup>53</sup> William Shakespeare, *VI. Henry* [*VI. Henry, 1594*], çeviren M. Hamit Çalışkan (Ankara: İmge, 2007), sf. 307.

<sup>54</sup> *Age*. sf. 310

<sup>55</sup> *Age*. sf. 333 Shakespeare, Cade ayaklanmasının tasvirini 1449 ile 1450 arasındaki asıl isyana dair anlatılanlardan çok Köylülerin 1381’deki Ayaklanmasına dair anlatılara dayandırır.

<sup>56</sup> *Age*. sf. 339

<sup>57</sup> *Age*. sf. 339

<sup>58</sup> Burada Hamit Çalışkan'ın çevirisi, söz konusu yasaya gönderme yapmadığı için bu çeviriden sapılmıştır. Alıntının orijinali: "Here's the lord of the soil come to seize me for a stray, for entering his fee-simple without leave". Çalışkan'ın çevirisi: "İzinsiz girdiğim için arazinin sahibi beni yakalamaya geldi", *age* sf. 340. (ç.n.)

<sup>59</sup> *Age*. sf. 340

<sup>60</sup> *Age*. sf. 306

<sup>61</sup> *Age*. sf. 340

<sup>62</sup> *Age*. sf. 341

## Sadece Hak Edenler İçin Bir Öykü: Tüm Masalların Tek Cadısı

### Fulya İçöz\*

**M**arina Warner "Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact?" adlı makalesinde kocakarı masalı adı verilen türden belki de ilk kez Platon tarafından "mythos graos" adıyla bahsedildiğini yazmaktadır (3). Söz konusu kocakarı hikayeleri çocukları korkutmak ve eğlendirmek için anlatılmıştır. Bu masalların kaynağı, yeri ve zamanı bilinmemekle birlikte dinleyicilerin ve anlatıcıların içinde bulunduğu ortam bazen tahmin edilebilmektedir. Masallar dinleyiciler için kendilerini özdeşleştirebilecekleri kahramanların kaderlerini anlatan, talihsizliklerinden ve şanslarından bahseden olay örgüleri sunmaktadır. Buradan hareketle hikaye anlatma sanatı toplumun ihtiyaçlarından doğmuştur ve bu yüzden ondan ayrı düşünülemez demek doğru bir önerme olabilir. Her masal yaratıldığı toplumdan bir

\*TED Üniversitesi, İngilizce Okutmanı  
fulya.icoz@tedu.edu.tr