

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

***ODYSSEİA* VE *ANNA KARENİNA* ESERLERİ BAĞLAMINDA**
DESTANDAN ROMANA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

Fırat SÖZERİ

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

***ODYSSEİA* VE *ANNA KARENİNA* ESERLERİ BAĞLAMINDA DESTANDAN
ROMANA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Fırat SÖZERİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Özlem PARER

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Özlem Parer danışmanlığında hazırladığım “*ODYSSEİA* VE *ANNA KARENİNA* ESERLERİ BAĞLAMINDA DESTANDAN ROMANA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ” adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

08/02/2021

Fırat Sözeri

ÖNSÖZ

Bu çalışmada *Anna Karenina* ve *Odysseia* eserleri çerçevesinde destandan romana kahramanın dönüşüm süreci incelenmiştir. Bu bağlamda mitostan başlayarak anlatı türlerinde kahramanın genel nitelikleri ve tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimler izlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca *Anna Karenina* ve *Odysseus*'un niteliklerinin kendi türlerine özgü kahraman niteliklerini ne ölçüde yansıttıkları da ele alınmıştır.

Rus edebiyatının zengin ve bir o kadar da karmaşık eserleri içinde yolumu bulmamı sağlayan ve tez çalışmamın her aşamasında desteğini esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Özlem Parer'e ve tez çalışmam boyunca değerli katkılarıyla yanımda olan dostlarım Murat Karakoç ve Metin Batıhan'a teşekkürlerimi sunarım.

Manevi katkılarını her zaman yanımda hissettiğim sevgilim eşime ve kızıma da teşekkürü borç bilirim.

Fırat SÖZERİ

Ankara-2021

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLO LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
MİTOSTAN ROMANA ANLATI TÜRLERİ VE KAHRAMAN	5
1.1. Mit ve Kahraman.....	6
1.2. Efsane ve Kahraman.....	10
1.3. Masal ve Kahraman.....	12
1.4.Tragedya ve Komedyada Kahraman	18
1.5. Destan ve Kahraman.....	24
1.6. Roman ve Kahraman	32
İKİNCİ BÖLÜM	39
ODYSSEUS.....	39
2.1. Homeros ve Edebi Kişiliği	39
2.2. <i>Odysseus</i>	42
2.3. Odysseus'un Tanrısal Karakteri	43
2.4. Odysseus'un Dünyası	53
2.5. Odysseus ve Gerçeklik	56
2.6. Odysseus ve Toplum	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	67
<i>ANNA KARENİNA</i>	67
3.1. Tolstoy ve Edebi Kişiliği.....	67
3.2. <i>Anna Karenina</i>	70
3.3. Anna Karenina’nın Daimonik Karakteri	72
3.4. Anna Karenina’nın Dünyası	77
3.5. Anna Karenina ve Gerçeklik	80
3.6. Anna Karenina ve Toplum	87
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	105
ÖZET	109
ABSTRACT	110

TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1. Mit, Efsane ve Masal Özellikleri	17
--	----



GİRİŞ

Edebiyat alanında kaleme alınan karşılaştırma temelli akademik çalışmalara bakıldığında genellikle aynı türe ait iki eserin; roman-roman, destan- destan vb. ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla söz konusu araştırmalara konu olan edebi eserlerin üretildiği tarihsel dönemler de kesişmektedir. Bu perspektifle yapılan eser karşılaştırmalarında roman, destan gibi türlerin kimi alt kategorileri; kahraman, zaman, olay örgüsü vb. kıyaslanmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı türün yapısını tartışmaktan ziyade herhangi bir eserin türe uygunluğunu ya da belirli bir normun farklı eserlerde işlenişini anlama amacını gütmektedir.

Farklı tarihsel ve toplumsal şartların ürünü olan destan ve roman türünde iki eserin karşılaştırılması kaçınılmaz olarak kuramlar arası bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda *Odysseus*'un analizinde poetik yöntem olarak ifade edebileceğimiz Aristocu ilkeler kullanılırken, *Anna Karenina* analizinde ise Lukacs'ın tarih felsefesinin diyalektiği perspektifiyle oluşturduğu roman kuramı yaklaşımı temel alınmıştır.

Bilindiği üzere *poetik* metot, Aristoteles'in, *Oidipus*, *Odysseus* gibi tikel sanat yapıtlarının analizi aracılığıyla şiir sanatı üzerine genel ilkeler belirlediği *Poetika* adlı eserine dayanmaktadır. George Lukacs da Aristoteles ile benzer bir yol izleyerek Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* adlı eserini analiz ederek roman türünün genel ilkelerini belirlemeye çalışmıştır. Dolayısıyla Lukacs'ın, romanın ve roman kahramanının niteliklerini belirlerken temel aldığı kuramı her ne kadar tarih felsefesi perspektifiyle yaratılmış olsa da metot olarak poetiktir.

Edebiyat çalışmalarında modern bir yöntem olarak poetikanın tanımlanmasını Todorov'un edebiyat incelemeleri için yapmış olduğu sınıflandırmada görmekteyiz. Bilindiği üzere Todorov (2014), edebiyat incelemelerini üç genel başlık altında toplamaktadır. Bu metotlar projeksiyon, açımlayıcı şerh ve poetikadır. Projeksiyon metodunda analiz, eserin kendisini aşarak yazar, toplum gibi olgulara dayanarak bir çözümlleme süreci oluştururken, açımlayıcı şerh metodunda ise eserin içinde kalınarak bir analiz süreci geliştirilir, bu niteliğinden dolayı yakın okuma, yorum ve eleştiri olarak da adlandırılmaktadır. Bu tez çalışmasında kullanılan poetika metodu ise her özgün eserde, o türe özgü ortaya çıkan genel ilkelerin belirlenmesini amaçlamaktadır.

Aristoteles sanat felsefesinin ait olduğu bilgi alanını; şiiri, destanı, tragedyayı temeli insanın yaratıcı faaliyetine bağlı olan poetik alanının bir parçası olarak görür. Dolayısıyla her biri taklit ettikleri nesneler ya da eylemler, taklit için kullanılan araçlar ve taklit biçimleri bakımından ayrılarak farklı sanat dallarını oluşturmaktadır. Bu bakımdan sanat felsefesi ve eleştirisi alanında bilinen ilk eseri kaleme alan Aristoteles açısından destana özgü bölümlerin tümü, tragedyanın içinde de bulunmakta ve tragedya destan türünü içinde barındırmaktadır. Bununla birlikte destan söyleyiş özelliği bakımından tragedya içinde bir bölüm olmanın dışına çıkarak, özgün bir edebi tür haline gelmiştir.

Her ne kadar tragedya ve komedy gibi türlerin yazıyla bağlantılı oldukları bilinse de bütünlüklü uygarlıklarla kast edilen dönemin anlatı türlerinin temel karakteri sözlü iletişimdir. Tarihsel bağlamı içinde sanat, felsefe veya din kategorilerinden sadece birisine indirgeyemeyeceğimiz mit bu bakımdan bütünlüklü uygarlıklar bakımından birçok farklı işleve sahiptir.

Çağımızın insanı için efsane de mit de hayal ürünü, kurgusal anlatılardır. Her iki türdeki akıl dışılık da aynı orandadır. Mit, destan ve romanı üreten bilinç bir ve aynı

bilinç değildir. Bu anlatı türleri insan bilincini etkilerken, bilincin değişimi ile birlikte kendisi de bir dönüşüm geçirmiştir. Mitos ve efsane insanlığın çocukluk evresi olarak adlandıracağımız bir dönemin kolektif bilincinin ürünleridir. Nasıl ki yeni doğmuş bir bebek için içine doğduğu dünya bir yığın anlaşılmaz sesler ve görüntüler dünyasıysa, kendi bilincine varan insanımsı için de onu çevreleyen doğa-evren aynı niteliktedir. Eğitim ve öğretim süreçleri verili düşünsel ve kültürel kodların bilinmezliğine biçim verirken, neandertal ve ardından gelen insanımsılar kolektif bilinçleriyle bir biçim arayışı içine girmişlerdir.

Modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, model olarak eski Yunan toplumunun örnek olarak gösterildiği, “bütünlüklü” bir dünya deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş olarak da ifade edilen, insan bilincindeki radikal bir kopuşun sonucudur. Bütünlüklü uygarlıklarda anlam *apriori* olarak hayata içkindir, başka bir ifadeyle öz ve yaşam arasında kapanmaz bir mesafe yoktur. Dolayısıyla insanların istekleri ve etkinlikleriyle nesnel dünya arasında mutlak bir uyum vardır. Bu bakımdan böyle bir zamanın anlatı türleri olarak yaratılan mit ve destan gibi anlatı türlerinin kahramanları zamanın özellikleriyle tam bir uyum içindedir (Lukacs, 2017).

Bütünlüklü uygarlık tanımının oluşturulmasında her ne kadar Antik Yunan referans alınsa da aynı tarihsel ve toplumsal süreçleri geçirmiş olan bütün toplumlarda bir dönem açısından bütünlüklü uygarlık süreci olarak değerlendirebileceğimiz süreçler deneyimlenmiştir. Homeros’a mal edilen destan ve Antik Yunan’a ait mitolojik anlatıların dünyanın birçok farklı bölgesinde, birbirinden bağımsız olarak üretilmesi bunun göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda epik türlere özgü kahramanların nitelikleri analiz edilirken bu salt Antik Yunan’da ortaya çıkmış olan edebi türlerin alanıyla sınırlı kalmamaktadır.

Bu kuramsal çerçevede oluşturulan tez çalışması üç bölüm olarak hazırlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde bütünlüklü uygarlık (kapalı toplum) kavramı tartışılarak, bu toplumlara özgü edebi anlatıların özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda; mit, efsane, masal, tragedya, komedy ve destan gibi anlatı türlerinin yapısal özellikleri üzerinde durulmuştur. Birinci bölümün son kısmında ise modern epik olarak nitelendirilen roman türünün genel özellikleri ele alınmıştır. Romanın özellikleri tartışılmış ve çeşitli roman inceleme kuramlarının konuya yaklaşımı ortaya koyulmuştur.

Tez çalışmasının ikinci kısmında ise kapalı toplumlara özgü en önemli türlerden biri olarak nitelendirilen destan türüne özgü olan *Odyseia*'nın, belirlenen kuramsal çerçevede, analizi yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmamızda analiz amacıyla *Odyseia* eserinin seçilmesinin nedeni eserin doğrudan bir kahramanın öyküsünün anlatılıyor olmasıdır. Çalışmanın bu bölümünde, söz konusu eserin analizi biçimsel özellikler ya da eserde yer alan diğer tiplerden ziyade doğrudan Odysseus'un bir kahraman olarak nitelikleri ve serüvenleri üzerinden yapılmıştır. Bu bağlamda Odysseus'un anlam dünyasının yaşamla uyumu, eylemlerinin toplumsallığı gibi konular ele alınmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde roman türüne özgü kategoriler bağlamında *Anna Karenina* eseri ele alınmıştır. Bu bakımdan roman kahramanının dramatik ve psikolojik yalnızlığı, kahramanın anlam dünyasıyla gerçeklik arasındaki çatışma, anlamın hayata içkin olmaması, daimonik karakteri gibi başlıklar tartışılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOSTAN ROMANA ANLATI TÜRLERİ VE KAHRAMAN

Bütünlüklü (kapalı) uygarlık kavramı, zihinsel olduğu kadar coğrafi bir yapıyı da tanımlamaktadır. Başka bir ifadeyle insan bilincinin toplumsallığı, ruh ve yaşamın uyumluluğu, anlamın hayata içkin oluşu gibi olgular bir ölçüde coğrafi sınırların mutlaklığıyla ilişkilidir. Bütünlüklü toplumlar, içinde mutlu bir bütünden oluşan insanların olduğu kapalı bir daire ile çevrelenmiştir. İnsanlar sevgi, övgü gibi manevi ihtiyaçlarını kendi toplumları içinde karşılarlar.

Antik Yunan bütünlüklü uygarlık için tipik bir örnek teşkil etmektedir. Mitolojik anlatı, destan ve kültürel kodlarla meşrulaştırılan normlar çerçevesinde yaşayan Yunanlıların kendi uygarlıkları dışından olanları barbar olarak nitelendirmeleri de bu içe kapanıklığın bir ifadesidir. Bu bağlamda Sovyetler Birliği ve Kuzey Kore'nin yanı sıra kabile şekli yaşam sürdüren toplulukların da kültürel olarak bütünlüklü uygarlık özelliği gösterdiğini söyleyebiliriz.

Bütünlüklü uygarlık kavramının detaylı bir tanımını yapan Lukacs şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Türdeş bir dünyadır bu; insan ve dünya, “ben” ve “sen” arasındaki ayrım bile türdeşliği bozamaz...Çünkü insan tözselliğin tek taşıyıcısı olarak yalnız değildir. Kendisi töze ne denli sahipse ötekilerle olan ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan yapılar da (sevgi, aile, devlet) aynı oranda tözle doludur...İnsanın ne yapması veya ne olması gerektiği ise, insan için yalnızca bir pedagoji meselesidir.” (Lukacs, 2017:44).

Bu dünyanın hâkim edebi türü epiktir. Epikte kahramanlar dışardan verilmiş bir görevi yerine getirmek için günümüz insanı için akıl almaz serüvenlere girişmektedir. Kahramanlar genellikle ya mutlak iyi ve doğruyu temsil etmektedirler, ya da tanrısal iradeye aykırı davrandığı için cezalandırılmaktadırlar. Bu türün bir başka özelliği ise kahramanların eylem alanı olarak dünyanın sınırlarının belirliliğidir. Bu bağlamda Gılgamesh'in elips içinde düz bir şekilde kurgulanan evreninde; yukarı da Gök, aşağıda Cehennem, batıda Cehennem Irmağı ve doğuda Ölümçül Su yer almaktadır. Homeros'un dünyası, çevresi Okeanos ırmağıyla çevrili bir dünyadır.

Dolayısıyla bütünlüklü uygarlıklara özgü dram, lirik şiir ve epik gibi türlerin tamamında aynı dünyanın ve gerçekliğin farklı biçimlerde şekillendirilmesine tanık oluruz. Her biri kendi yapısal normlarını çerçevesinde; anlamın hayata içkin olduğu, kahramanın topluma sıkı sıkıya bağlı olduğu hayatın olumlanmasını yansıtır. Aslında anlatılan tüm dinleyicilerde, izleyicilerde ortak olan tözün hikâyesidir (Lukacs, 2017: 131).

Antik dönemde üretilen edebi türlerin kahramanları tarihsel ve toplumsal özellikleri ve rollerinin yanı sıra modern edebi ve sanatsal türlere örnek teşkil edecek kaynaklar olarak da rol oynamışlardır. Bu bağlamda modern edebi ve sanatsal türler olarak değerlendirebileceğimiz roman, sinema ve resim gibi türler kimi zaman doğrudan antik dönem kahraman tiplerini farklı bir formda yeniden yorumlarken bazen de yapısal özellikleri bakımından işledikleri görülmektedir.

1.1. Mit ve Kahraman

Mit (*Yun. Myth*) kavramının yapısı, kapsamı ve işlevi konusunda birbiriyle çelişen birçok tanım olduğu görülmektedir. Kavramın kusurlu tanımlanması konusunda

özellikle iki yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Birincisi kavramın tarihsel bağlamından kopararak bugünkü kullanımını esas almak iken, ikincisi çeşitli alanlardan kimseler tarafından indirgemeci bir şekilde ele alınarak; din, tarih, edebiyat gibi farklı disiplinlere bağlı olarak tanımlama çabasıdır. Bu bağlamda en sık karşılaşılan sorun sözcüğün efsane ile (*legend*) eş anlamlı olarak kullanılmasıdır.

Erhat (2003:5) mit kavramını; “*Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir.*” biçiminde yorumlarken; Oxford Dictionary’de (2006: 479) 1. “Eski zamanlarda geçen ve genellikle tanrıların ve insanların kahramanlıklarını konu edinen, doğal ve tarihi olayları açıklayan hikâye. 2. Efsane” olarak tanımlamaktadır. Söz konusu kavram TDK Güncel Sözlükte ise “1. Geleneksel olarak yayılan ve toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos. 2. Efsaneleşen kavram veya kişi” şeklinde verilmektedir.

Modern dünyada mit genel olarak hayal ürünü, gerçeklikle bağı olmayan ve tamamen kurgu olarak kabul edilmektedir. Ancak eski toplumlarda mit, gündelik yaşamın sürdürülmesinden, toplumsal birliğin korunmasına birçok konuda önemli roller oynamıştır. Mitler, bilimin ve bilimsel düşüncenin bulunmadığı dünyada insanının yolunu bulmasını ve çevresindeki maddi ve manevi dünyanın oluşturduğu kaostan bir anlam çıkarmasını sağlamıştır. (Armstrong, 2014;17, Lukacs, 2017: 30-32; Sutherland, 2018: 20).

Mit kavramı Platon tarafından gerçekliği olmayan, duyulan ve söylenen söz; Aristoteles tarafından ise tragedyanın hikâye bölümü olarak tanımlanmaktadır. Zamana ve coğrafyaya bağlı olarak çeşitli anlam değişimleri yaşayan mit; kapalı toplumlarda dünyanın, doğanın, tanrıların, devlerin-tiranların, yarı tanrı kahramanların hikâyeleridir. Bu hikâyeler salt eğlence amaçlı bir işleve sahip olmaktan ve edebiyatın alanına girmekten çok din, felsefe, bilim ve sanatın toplumsal işlevlerini kendinde

birleştirmiştir. Bu anlamda mit doğrudan belirttiğimiz disiplinlerin bir alt dalı ya da kökeni olmamakla birlikte hepsini belli biçimlerde etkilemiştir. Aynı zamanda bugünden bakıldığında söz konusu alanların hepsinden çeşitli öğeler taşımaktadır (Erhat, age: 5).

Mitlerin edebiyata doğrudan kaynaklık ettiği görüşü tartışmalı olsa da birçok biçimde edebiyata ve sanata etki ettiği ve zenginleştirdiği bilinmektedir. Mitler birçok edebi ve sanat eserinde tema olarak işlenmiş olmasının yanı sıra (*Odysseus, Ulysses, İlahi Komedya, Çocuklarını Yiyen Satürn* vb.) birçok sinema filmine de konu olmaktadır (*Yüzüklerin Efendisi, Pan'ın Labirenti, Truva* vb.) (Segal, 2012:108).

Tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak insanlar arasında kültürel ve düşünsel farklılıklar bulunmasına karşın insan zihninin çalışma prensiplerinin ve kapasitelerinin benzer olduğu birçok bilim alanınca kabul edilmektedir. Bu bakımdan her toplumun mitlerinde özgünlükler bulunmakla birlikte genel hatlarıyla benzer motifler üzerine kurulmuş oldukları görülmektedir. Bu bağlamda çeşitli halkların anlatılarında ve Müslümanlık, Hristiyanlık ve Budizm gibi dinsel mitlerinde işlenen ortak konuların; kozmogoni ve dünyanın yaratılışı, insanın, kültürel ve toplumsal normların kökeni, coğrafik ve doğal varlıkların açıklanması, tufan vb. olduğu görülmektedir (Strauss, 2013: 53; Pronina, 2014:250; Rosenborg, 2017:18).

Mitlerin ortak özelliklerine bakıldığında genellikle ölüm deneyimi ve yok olma korkusu gibi konuları işlemektedirler. Ritüelle bağlantılıdır, dinsel içeriği, din dışı alanda anlaşılmaz olur. Mit bilinmeyenle, dile getirmek için uygun sözcükleri bulamadıklarımızla ilgilidir, kural koyma niteliği bulunmaktadır. Kendi dünyamızla birlikte var olan ve onu destekleyen başka bir düzlemde söz eder (Armstrong, 2014: 8-9). Yine de mit insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı illüzyonunu verir (Strauss, 2013:51).

Mitler içerdikleri iyi-kötü, doğru-yanlış vb. mesajlar aracılığıyla insanların davranışlarını etkilemektedir. Bununla birlikte mitlerin içerdikleri değer kodlarını ve konularını belirleyen şey zamanın değerleridir (bkz. Uranos, Kronos, Zeus değişimi). Dolayısıyla Mitler ile üretildikleri dönemin toplumsal değerleri arasında çift yönlü bir etkileşim vardır. Mitler ayrıca üretildikleri coğrafyadan önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Cennet cehennem tahayyülleri, iyi ve kötü tanrıların nitelikleri, cinsiyetleri vs. büyük oranda yaşanan coğrafya ile ilişkilidir. Bu bakımdan İskandinav mitolojisiyle, Yunan mitolojisini kıyasladığımızda coğrafyanın belirleyici rolü görülmektedir.

Yunan mitolojisinde maymun ve timsah görülmemesinin sebebi de budur. Bir mitin kalıplaşmış tek bir biçimi yoktur. Koşullar değiştikçe, zamansız hakikati ortaya çıkarmak adına anlatılan öyküler yeniden dile getirilmektedir. Bu yeninden dile getirme mitin sınırları içinde kalabileceği gibi başka bir türe; masal, efsane vd. konu oluşturmaktadır (Armstrong, 2014: 14,21; Viking Sagaları, 1996).

Mitos kahramanları üretildikleri tarihsel dönemin zihin dünyasına bağlı olarak çoğunlukla doğaüstü yaratıklar, tanrılar, yarı-tanrılar, tiranlar, devler gibi varlıklardan oluşmaktadır. Dolayısıyla dinleyici ve mitos kahramanları farklı bir zaman ve mekânın insanlarıdır. Kahramanların eylemleri uzak geçmişte gerçekleşmiştir ancak verili dünyanın coğrafi, kültürel ve siyasi özelliklerini belirlemiştir.

Antik Yunan mitlerinde kahramanın ve dolayısıyla insanın doğanın muhteşem ve tamamlanmış bir şaheseri olarak temsil edildiği görülmektedir. Farklı kültürlerle ait mitlerde de bu kusursuzluğu görmek mümkündür. Mit kahramanının idealize edilmesi bir yandan türün ortaya çıktığı tarihsel koşullar içinde insanın doğa güçlerine karşı mücadelesinde motivasyon sağlama amacının bir ürünüken, öte yandan türü belirleyici bir özellik olarak da kalıplaşmıştır (Rubtsova, 2007: 103).

Mit kahramanları anlatıldıkları uygarlıklar bağlamında yerleşik değerlerin ve toplumsal davranış kalıplarının bir temsilini oluştururlar. Kahramanın kişiliğinde soyutlanan davranış ve düşünceler sıradan insanın gündelik hayatında yapıp ettikleri ve gördüklerinin kristalize olmuş biçimde yeniden üretilmesine olanak tanır. Mit kahramanının tanrısal ve kutsal kişiliği yerleşik değerlerin kutsanması konusunda da rol oynamaktadır. Kahramanların genellikle tanrı ve yarı tanrı kimliğinde bulunmalarına karşın insan formunda sunulmaları insanın kahraman ve temsil ettiği değerlerle bağdaşıklık kurmasına olanak tanımaktadır.

1.2. Efsane ve Kahraman

Türkçeye, Farsçadan olduğu gibi geçen “efsane” (اف سانه) sözcüğü TDK Güncel Sözlük’te eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayalî hikâye, söylence; gerçeğe dayanmayan, asılsız söz, hikâye olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Hemen tüm toplumlarda izlerine rastlanan bu sözlü anlatı türü yazı öncesi toplumların kurguyla zenginleştirilmiş tarihi olarak değerlendirilmektedir. Efsaneler bu bakımdan yazılı tarihin başlangıcının temelini oluşturmaktadır (Goody, 2017:67).

Genel olarak mit çerçevesinde değerlendirilen dünyanın kökeni, gökyüzü ve gök cisimlerinin ortaya çıkışını konu edinen anlatılar kozmogonik efsaneler olarak da kabul edilmektedir. Bu bakımdan söz konusu konuların çeşitli efsanelerde de işlenmesini, mitosların efsaneler üzerindeki etkisiyle açıklamak mümkündür (Zakirova, 2010:249).

Hint Avrupa dillerinin birçoğunda kullanıldığı biçimiyle *Leğende*, Fr. *Leğende*, İt. *Legenda*, is. *Leyenda*, Rus. *Legenda* sözcüğü Latince *Legere* (okumak), *legenda* (okunacak şeyler) sözcüklerinden türetilmiştir. Sözcüğün kökeni Hristiyan takvimine

göre düzenlenmiş olan ve azizlerin hayatlarının anlatıldığı bir kitabın kutsal günlerde- bayramlarda okunmasını ifade etmek için kullanılmıştır. VIII. yüzyıldan itibaren azizlere ilişkin anlatılan hikayelerin sayısının büyük ölçüde artması ve çoğunluğunun gerçeklikten tamamen kopmuş olmasından dolayı *leğende* kilisenin gözündeki önemini yitirmiş ve kilise ritüelleri arasından çıkarılmıştır. Orta Çağ'ın sonlarından itibaren “asılsız bilgi” ve gerçekleşmesi imkânsız hikâye anlamını kazanmaya başlamıştır (Green,1997:484; Rohl, 213: 21).

Böyle bir tarihsel arka plana dayanan efsane zaman içerisinde; holografik efsaneler, kahramanlık efsaneleri, halk efsaneleri, gibi kategorilere ayrılmıştır. Efsane genel olarak nesir anlatı türleri arasında sınıflandırılmakla birlikte kahramanlık efsanelerinin geleneksel motiflerden oluşan uzun epik şiir üslubuyla, sözlü olarak bir enstrüman eşliğinde söylendiği de bilinmektedir (Green, 1997: 485; Aslan, 2012: 89).

Kültür tarihi bağlamında kahraman oluşumunu üç temel biçime indirgendiği görülmektedir (Zelinski, 2010: 248). Birincisi ölen kralların, yapıp ettikleri ve katıldıkları savaşlar nedeniyle kahramanlaştırılmasıdır. İkincisi Homer sonrası kahraman oluşumudur. Bu dönem kahramanlarının, toplumsal manada büyük yararlılık gösteren kimselerin kahraman olarak nitelendirilmesi biçiminde bir geleneğin ürünü oldukları görülmektedir. Bu kişiler antik toplumların varoluşunda önemli bir rol oynamaktadırlar. Kahraman oluşumunda üçüncü ve son model kurtarıcılar olarak görülen ve savaşlarda yurdu için ölen savaşçıların mitleştirilmesi sonucunda meydana gelen kahramanlardır. Efsane kahramanlarının nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda her üç kategoriye de uygun kahraman tipinin yer aldığı örnekler mevcuttur.

Efsaneler, mitler gibi anlatıcı ve dinleyiciler için dinsel bir bağlayıcılığı ve mutlak bir gerçekliği ifade etmese de konuları bakımından yaşanmış olaylara ve kişilere

dayandığı düşünölmektedir. Efsanelerde doğaüstü güçlere ve tanrılara rastlamak mümkün olsa da esas itibariyle başkahramanları; krallar, büyük savaşçılar gibi insandır. Tarihsel olarak mitlerin karşıladıkları toplumsal gereksinimleri tek tanrılı dinler, felsefe gibi alanların doldurduğu, görece daha yakın bir zamanın ürünüdür. Bu bakımdan içerik olarak eski toplumların aşkın düşünce motiflerinin; periler, cinler, tanrılar vb. yer aldığı bir tarih anlatısı olarak da kabul edilmektedir.

Mit ve efsane kavramlarını tanımlamak için kum saati metaforundan yaralanan Bascom, kum saatinin ortasını evreninin ve insanın yaratılış zamanını temsilen kullanırken, alt kısmı ise yaratılış öncesi dönemi, mitlerin geçtiğı zamanı ifade etmek için kullanmaktadır. Kum saatinin üst kısmıysa insanın yaratılışı ve sonrasını konu edinmektedir (Bascom, 2003: 76-79).

Bu bağlamda efsanelerin geçtiğı mekanlar ve kahramanları modern insanın tamamen yabancı olmadığı şeylerdir. Zira taşıdıkları doğa üstü özelliklere rağmen efsaneler genellikle gerçek olaylara ve kişilere dayanmaktadır.

1.3. Masal ve Kahraman

Olağanüstü olayların ve kahramanların konu edildiğı sözlü anlatılardan biri olan masal, kültür araştırmacıları tarafından değişik açılardan ele alınmış, bunun sonucunda da farklı tanımlamaları yapılmıştır (Oğuz, 2008: 1). Masal genel olarak, kutsallık içermeyen, gerçekte bir bağlantısı bulunmayan, dinleyicileri inandırmak gibi bir amacı bulunmayan kısa nesir anlatılar olarak tanımlanmaktadır (Boratav (2013:75-76). Masal ile ilgili yapılan bir başka tanıma göre ise masallar yaratıcıları belli olmayan, hayal ürünü ve büyük oranda gündelik üslup kullanılarak anlatılan sözlü anlatı türüdür. Bu

özellikleri bakımından çevre tasviri ve psikolojik analiz gibi tekniklere başvurulmaz ve olayların geçtiği yerler genellikle belirsizdir (Yavuz, 2001:2).

Yetişkinlere hitap eden ve daha çok yazılı toplumlara özgü masal türleri olmakla birlikte, masallar çocuklara yönelik eğitim ve eğlence amacı güden cin, peri, konuşan hayvanlar gibi olağanüstü varlıkların yanı sıra insanların da yer aldığı anlatı türleri olarak tanımlanmaktadır. Halk edebiyatı türleri arasında sınıflandırılan masallar icra edilirken özellikle giriş ve sonuç kısımlarına formeller eklenmektedir (AİSOPOS, 2018: v- vi).

Klasik bir masal giriş, masal ve sonuç olmak üzere üç kısımdan meydana gelmektedir. Masalın başlangıç kısmı genel olarak “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, develer tellal iken, pireler bakkal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken” veya “bir varmış bir yokmuş” gibi anlatıyla doğrudan ilgili olmayan ve zıtlık belirten kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşan tekerlemelerle başlar. Farklı kültürlerde benzer tekerlemelerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu tekerlemeler dinleyiciye olayların gerçek dışılığını vurgulamak için kullanılmaktadır. Mekân ve zaman somut olarak belirtilmek yerine; “çok eski zamanlarda”, “evvel zaman içinde”, “bir padişahın ülkesinde”, “yetmiş iki ülkenin birinde” gibi tanımlar yapılmaktadır. Rusça masalların başlangıcında ise “bir varmış” (*jili-bili*), “bir ihtiyar varmış” (*jil-bil starik*), masalların sonunda ise “masal bitti, dinleyenlere aferin” (Skazke konçil, a kto sluşal- molodets) gibi kalıplaşmış ifadeler kullanılmaktadır. Masalın kişileri belli bir tarih anında, belli bir yerde yaşamış olan bir topluluğun fertleri değil de bir padişah, bir tüccar, bir kocakarı... gibi yersiz, adsız kişilerdir... Kimi durumlarda kişinin bir adı varsa bile bu istisnaidir ve sadece anlatmayı kolaylaştırmak maksadıyla kullanılmıştır. Bazı durumlarda masal karakterlerine karakteristik özelliklerine bağlı adlandırmalar verildiği de bilinmektedir: *Sitti Nusret, Keloğlan, Altın Toplu Sultan* vb. (Boratav 2018: 13).

Masal'ın esas kısmı olan anlatı bölümünde geçen olaylar genel olarak üç süreli bir düzen içinde anlatılır ve kişiler de benzer bir şekilde önemlerine göre üç bölüğe ayrılırlar. Üç kardeş, Padişahın üç oğlu, kralın üç kızı vb. Masalın sonuç bölümü ise giriş bölümünde olduğu gibi bir tekerlemeyle sonuçlandırılmaktadır; “onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine”, “gökten üç elma düşmüş, biri kahramana, biri anlatana, biri dinleyenlere” biçiminde tekerlemelerle bitirilir (Boratav, 2013: 76; Oğuz, age:2).

Günümüzde bilinen masalların esas itibariyle iki kökeni olduğu düşünülmektedir. Birinci grup masalları her kültürün kendi özgünlüklerine ve yerel değerlerine bağlı anlatılar oluştururken, ikinci grup ise Hindistan kaynaklı masallardan oluşmaktadır. Masallar farklı kültürlere aktararak çeşitli değişikliklere de uğramışlardır (Kaya, 2001:1; Sezer, 2019: 11).

Masallar, dinleyicilerin inanma tutumları, gerçekleştiği zaman, kutsiyet gibi nitelikleri bakımından mit ve efsaneden farklıdır. Dinleyiciler, mit ve efsanede anlatılanları gerçek olarak kabul ederken, masalın kurmaca olduğu hem anlatıcı hem de dinleyiciler tarafından kabul edilmektedir. Zaman konusunda mit uzak geçmiş, efsane görece yakın geçmiş de geçen olayları konu ederken masalda böyle bir zaman sınırlaması söz konusu değildir. Masal, efsane ve mite farklı olarak dinleyiciler nazarında herhangi bir kutsiyet içermemektedir.

Masal'ın hem anlatıcı hem de dinleyici açısından gerçeğe dayanmadığı bilinmektedir. Bu sayede kahramanın ve diğer masal kişilerinin sunumundaki soyutluk olağan karşılanmaktadır. Dolayısıyla masal kahramanları belirli tarihsel kişiliklerden ya da isimlerden oluşmazlar. Masal kahramanları toplumdaki çeşitli insan gruplarının bir yansıması olarak verilir. Bununla bağlantılı olarak kahramanların detaylı bir tasvirine gidilmez ve dinleyiciye sadece genel özellikleri aktarılır. Bu bağlamda masal kahramanı

prenses, prens, büyük bir savaşçı gibi insanlardan oluşabildiği gibi, insani nitelikler taşıyan hayvan formunda da olabilmektedir. Masal kahramanları kişi olarak soyut bir görünüme sahip olmasına karşın davranışlarındaki ve düşünüş tarzındaki kalıplar aracılığıyla somutluk kazanırlar (Bilkan, 2001: 81).

Masalların zamansal ve mekânsal esnekliği, kahramanlarının hayal ürünü kimseler olması sayesinde zaman zaman toplumsal ve siyasal eleştirinin aracı olarak da kullanılmıştır. Hayvan masallarında ormanın kralı aslanın tilki tarafından aldatılarak, ormandaki diğer hayvanlarla sorun yaşaması ve ardından kralın pişman olması motifi sık sık görülmektedir. Düşünür ve yazar Saltıkov- Şchedrin'in masalları, masalın eleştirel amaçla kullanılmasının bilinen örnekleri arasında yer almaktadır. Şchedrin, masallarında çarlık despotizmini ve soyluluğu eleştirmiştir (Şchedrin, 1981; Oğuz, 2018: 2).

Hayvan masallarındaki kahramanlar üretildikleri kültürel yapıya bağlı olarak belirli davranış kalıplarının taşıyıcısı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Rus masallarına baktığımızda tilki genellikle kurnazlık ve kötülük gibi davranış kalıplarına sahipken, ayı ve tavşan ise iyi ve masum davranış özelliklerini temsil ederler. Bununla birlikte La Fontaine masallarında görülen tilkinin kimi olumlu özellikleriyle işlendiği görülmektedir. *Tilki ve Teke*, *Tilki ve Kurt* gibi masalarda kurnaz ve kötü bir nitelik taşıyan tilki, *Tilki ve Üzümler* adlı masalda ise kanaatkâr bir tutum içindedir. Üçüncü bir kategori olarak *Tilki*, *Maymun* ve *Hayvanlar* masalında ise bilge bir karakter taşımaktadır. Masallardaki kültürel özgünlüklere bağlı farklılıklara rağmen karşıt değerleri temsil eden hayvanlar üzerinden dinleyicilerde olumlu ahlaki özelliklerin pekiştirilmesi sağlanması amaçlanmaktadır (La Fontaine, 2018).

Çeşitli ülkelerdeki masal sayısındaki zenginliğe karşın olay örgüsü konusunda bir sınırlılık olduğu bilinmektedir ve farklı masallar arasındaki paralellik dikkat çekmektedir. Kahramanlar çeşitli formlarda ve farklı isimler altında anılsalar da

karakter özellikleri ve olaylar karşısında takındıkları tutum bakımından birbirlerine benzerler. Başka bir ifadeyle masal kahramanları farklı form ve adlar altında benzer olay örgülerinde rol oynayarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kimi zamanda masalların neredeyse değişmeksizin farklı kültürlerde karşımıza çıktığını görmekteyiz. La Fontaine masalları içerisinde yer alan ve Türkçede de *Tilki* ve *Leylek* olarak bilinen masal, Rusça'da aynı olay örgüsü ile *Tilki* ve *Turna* olarak anlatılmaktadır (Ştemberg, 2011: 218).

Kahraman olay örgüsü içerisinde yer alma süresinden bağımsız olarak olayların dönüm noktalarındaki rolü ile karakterize olmaktadır. Olay örgüsü etkin bir arayış içerisinde olan kahramanın biyografisi çevresinde şekil alır. Kahraman dışındaki diğer karakterler onun eylemleri ve etkinliği karşısında görece pasif bir pozisyonda bulunurlar. Başka bir ifadeyle masalda mekanlar ve karakterler kahramanın merkezde bulunduğu bir çember görüntüsü yansıtırlar (Çetin, 2013: 146).

Masal kahramanının toplumsal niteliğini belirleyen durum ile, anlatıcının konumu ve olay örgüsü karşısındaki pozisyonuyla da yakından ilgilidir. Çünkü bir masalın temel özelliği ve yazılı edebi türlerden farkı, anlatıcı tarafından dünyanın kişisel algılanışını değil, onu toplumun geri kalanıyla ortak kılan bir yerden kurulmasıdır. Masallarda, eski peri masalının inanç, gelenek ve ritüellerin izlerini korumasına olanak veren de bu özelliktir. Sonuçta, peri masalları, özellikle de *büyülü* olanlar çok eskiye dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle insanların çevrelerindeki dünya hakkındaki fikirleri ve davranış kurallarının şimdiden tamamen farklı oldukları zamana dayanmaktadır. Masallarda çarların ve kralların, askerlerin ve generallerin rol oynamasına rağmen çevrelerindeki dünyanın anlaşılmas ve gizemli yapısı ilkel insanın dünya görüşünün yansımasıdır (Ştemberg, 2011:219).

Tablo 1.1 Mit, Efsane ve Masal Özellikleri (Bascom, 2003: 80).

Tür	İnanma	Zaman	Mekân	Kabul	Kahraman
Mit	Gerçek	Uzak geçmiş	Erken veya Tanrılar dünyası	Kutsal	Tanrılar-İnsanüstü varlıklar
Efsane	Gerçek	Yakın geçmiş	Günümüz dünyası	Kutsal veya değil	İnsan
Masal	Kurmaca	Herhangi bir zaman	Herhangi bir yer	Kutsal değil	İnsan ya da diğer

Tablo 1.1’de üç türün zaman ve mekanla ilgili niteliklerine bakıldığında masal, herhangi bir zaman ya da herhangi bir mekânda geçebilmesi bakımından mit ve efsaneden ayrılmaktadır. Masal kahramanlarının açıklanması için kullanılan “İnsan ya da diğer” ifadesindeki diğer sözcüğü hayvanları, nehir, ağaç vb. doğa varlıklarını kapsamaktadır. Masal’ın kutsal olmaması ve esas itibariyle eğlence amacı gütmesi söz konusu unsurlarındaki esnekliği olanaklı kılmaktadır.

Mit, efsane ve masalı, anlatının gerçek ya da kurmaca olması, olayın geçtiği zaman vb. dışında kahramanlarının nitelikleri bakımından da kıyaslamak mümkündür. Bu üç türün kahramanları arasında kimi benzerlikler olmakla birlikte nitelik bakımından birbirinden oldukça farklı özelliklere sahiptir. Her üç türde de kahramanların doğaüstü güçlerle donatılmış olması ve doğaüstü olaylarla karşılaşması mümkündür. Efsane kahramanının gerçek tarihi figürlerden oluşmasının yanın da mit ve masal da kahramanlar tamamen hayal ürünüdür.

1.4.Tragedya ve Komedyada Kahraman

Tragedya türünün, Antik Yunan'ın Arkaik Çağı olarak adlandırılan MÖ VII. ve VI. yüzyıllarda Dionysos şenliklerinde söylenen, müzik ve dans gibi unsurların da bulunduğu bir lirik şiir türü olan “dityhrambos”dan doğduğu düşünülmektedir. İnsanlar bu şenliklerde Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girerek şarkılar söylemekte, kaba olarak nitelendirilebilecek danslar etmektedirler. İlk zamanlar sadece birkaç mısradan meydana gelen dityhramboslar şair tarafından tek başına söylendiği gibi, koro eşlikli olarak da icra edildiği düşünülmektedir. Thepsis MÖ 535 yılında dithrambosa bir oyuncu dahil ederek tragedyayı başlatmıştır. Bu koro şarkıları giderek belli bir uzunluk, biçim kazanmıştır. Buna ek olarak korobaşının da eklenmesiyle birlikte tiyatronun temel unsurlarından biri olan diyalog unsuru sağlanmıştır. Yunanca *tragos* (teke) ve *aoide* (şarkı) sözcüklerinin birleşmesiyle *tragoidia* (tragedya) halini almış ve zaman içinde Dionysos şenliklerinden bağımsızlaşarak özgün bir sanatsal tür olarak icra edilmeye başlanmıştır (Şener, 2006: 16; Sophokles, 2019: VIII).

Aristoteles, destan, tragedya, komedy vb. sanat türlerinin tamamının ortak yönünün taklit olduğu görüşünü savunmaktadır. Söz konusu türleri ayıran şeyin ise taklit ettikleri nesneler, taklit ettikleri araçlar ve taklit etme biçimleri olduğunu belirtmektedir. Tragedyayı soylu bir sanat dalı olarak ifade eden Aristoteles, temel ayrımını tamamlanmış ve bölümlerinde çeşitli şekillerde zengin bir dil kullanılıyor olmasına rağmen esas olarak belirli uzunluğu olan bir eylemin taklit edilmesi olarak görür. Taklit ögesi olarak *eylemi* temel alması sebebiyle, sahne tragedyanın temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İdeal bir tragedya eserinin altı öğeden oluşması gerektiği düşünülmektedir: Öykü, karakterler, sözel ifade, düşünce, sahne düzeni ve ezgi düzme. Bu öğeler arasında bir önem sıralaması yapıldığında ilk sırayı, baht dönüşleri ve tanınmaların özel bir yer aldığı öykü almaktadır. Önem sırası

bakımından öykünün ardından sırasıyla; karakterler, düşünce ve gerek nesir gerekse nazım olarak sözel ifade gelmektedir (Aristoteles, 2012: 11,26,31).

Aiskhylos'un (MÖ. 525- 456) korunmuş yedi tragedyasına bakıldığında konularını genel olarak mitoslardan aldığı (bkz. *Zincire vurulmuş Prometheus*) ve yine Homeros'un poemlerindeki karakterlerden yararlandığı görülmektedir. Aiskhylos'un insanın yazgısının ve toplumsal ilerlemenin önlenemez gelişimini yansıttığına dikkat çekilmektedir. Sofhokles'in (MÖ 496-406) günümüze ulaşan eserleri incelendiğinde ana temalarını; kişiyle toplum arasındaki çelişki, toplumsal kurallara ve geleneklere karşı çıkanların kaçınılmaz felaketi gibi konuların oluşturduğu görülmektedir. Sofhokles gibi konularını Yunan efsanelerinden alan Euripides'de daha insana özgü ve canlı bir içerik vardır. Euripides eserlerinin bu yapısının, sanatçının üretkenliğinin en yüksek evresinin Perikles dönemine denk gelmesiyle de ilgili olduğu düşünülmektedir (Tanilli, 1984: 356).

Klasik formuna ulaşmış olan bir Tragedya eseri genel olarak şu bölümlerden oluşmaktadır:

- *Prologos*: İlk tragedya metinlerinde bu bölümün bulunmadığı bilinmektedir. Koronun sahneye gelmeden önceki bölümü yani girişi oluşturmaktadır;
- *Agon*: Tragedya da çatışmanın sahnelendiği bölümlerdir. Ortaya çıkan bir çelişkide Koro ya da Korobaşı ile oyundaki karakterler arasında yaşanan çatışma sonrasında bir fikrin kabul görmesidir. *Oidipus* adlı eserde Oidipus ile Kreon arasında yaşanan çatışma da görüldüğü gibi.
- *Parabasisi*: Koro şarkılar ve karakterle diyaloglar dışında doğrudan seyircilere de seslenebilmektedir. Bu bölümlere parabasisi adı

verilmektedir. Bazen tarihsel bir bilgi, bazen oyunun akışındaki bir süreci açıklayarak anlaşılır kılma gibi işlevleri bulunmaktadır.

- *Epeisodion*: Koro parçaları arasında yer alan ve çeşitli tragedyalarda farklı sayılarda bulunan bölümdür. Bir bakıma *taklitlerin* gerçekleştirildiği bölümlerdir. Sophokles'in *Oidiphus* adlı oyununda dört epeisoidon bulunmaktadır;
- *Exodos*: Tragedyanın son sahnesi (Sophokles, 2019: xiv).

Koro tragedyanın en önemli unsurlarından biridir. Prologos ardından sahnedeki yerini alan koro oyun bitimine kadar sahneden ayrılmaz. Koro üyeleri, koro parçalarını seslendirmenin yanı sıra oyunculara çeşitli sorular yönelterek oyunun ahengini sağlamak gibi bir rol de üstlenmektedirler. Bu bakımdan koro parçaları şarkı biçiminde seslendirilirken korobaşının yer yer diyaloglarla oyuna dahil olduğu da görülmektedir (Sophokles, 2019: xiii-xiv, Yüksel, 2017: 562).

Bütün temel edebi türlerde heyecansal bağlanıma rastlamamıza karşın, tragedya dramatik bir tür olmasıyla ayrılmaktadır. Tragedya'da temel çatışma başkişinin kişisel bilinciyle, nesnel yaşam yasaları arasında gerçekleşmektedir. Süje ise bu çelişkinin açığa çıkarılmasını ve çözülmesini sağlamaktadır. Tragedya kahraman salt yaşamın yasaları ve diğer kişilerle çatışma içinde değildir, aynı zamanda kendisiyle de bir çatışma yaşamaktadır. Sonuç olarak kahraman bu çatışma sürecinin sonunda yenilgiyle çıkmaktadır.

Bu genel yapısına rağmen tragedya eserlerinde bir çeşitlilik söz konusudur. Bu bağlamda Aiskhylos'un ve Sophokles'in eserlerinde eğitsel bir içeriğin belirgin olduğu görülmektedir. Bu yazarların oyunlarında kahramanlar töresel ve siyasal normların birer

temsilcisi pozisyonundadırlar. Shakespeare'in *Macbet* gibi eserlerinde ise ulusal-tarihsel çelişkilerin işlendiği bilinmektedir (Pospelov, 2014:497).

Tragedya; mit, efsane ve destan gibi daha eski anlatıların ortaya koymuş oldukları içeriklere bir biçim sağlamaktadır. Bu bağlamda edebiyatın tarihsel süreci içerisinde yeni ve bütünlüklü bir türü ifade etmektedir. Açık havada, gün ışığında ve amfi tiyatroda *persona* adı verilen maskeler takan ve yüksek tabanlı sandaletler giyen aktörler tarafından sahnelenmiştir (Sutherland, 2018: 35-36).

Tragedya izleyicisi için izlediği oyunun özgünlüğü bir yana kahramanın yaşadığı olaylar kaçınılmazdır. Hem tragedya hem de drama sahne sanatları olmakla birlikte aralarında yapısal ve içerik bakımından farklılıklar bulunmaktadır. İki tür arasında içeriğe dair esas fark tragedyada verili insanlardan daha iyi kişiler taklit edilirken, komedyada daha kötü insanlar sahnelenmektedir (Aristoteles, 2012. :15).

Yunan tragedyasındaki kahramanların ideal insan formunda olmasının nedeni kökeniyle ilgilidir. Tragedyanın ilk örnekleri Dionysos'un trajedisini konu edinmekte ve belirli bir dönem için tek kahraman olarak Dionysos taklit edilmektedir. Tragedyanın sonraki dönemlerinde görülmeye başlanan, Prometheus ve Oidipus gibi kahramanlar Dionysos'un birer temsilinden ibaret olarak değerlendirilmektedir. Bu bakımdan tragedyanın soylu bir tür olması biçimsel özelliklerinin yanı sıra tanrısal kökeniyle ilgili olduğu da düşünülmektedir (Nietzsche, 2005:73).

Mitolojik öğelerin tragedyaya konu ve kahraman bakımından kaynaklık ettiği bilinmesine rağmen sonraki formlarında giderek daha insansal bir form haline geldiği bilinmektedir. Kadın kahramanların tragedyalarda rol almaya başlaması bunun göstergelerinden biri olarak düşünülmektedir. Sophokles gibi yazarlar eserlerinde soylu ve yüce değerlerin taşıyıcısı olmayı sürdürmekle birlikte Euripides örneğinde görüldüğü

üzere üstün nitelikli kahramanlar yerine sıradan insanlar da sahnede görülmüştür (Latacz, 2006: 255'dan aktaran; Akgül, 2014:11).

Yunan tragedyasında yer alan karakterler genellikle belirli geleneksel tiplerden seçilmiştir; kral, kraliçe, bilici, haberci, ulak vb. Bu kişiler arasında en dikkat çekici olan ulaktır. Sophokls'in *Korintbos* adlı eseri dışında geçen ulakların hiçbirisi bireyselleştirilmemiştir. Aiskhülos'un *Oresteia* adlı eserinde de görüleceği üzere bazen ulağın rolünü başka karakterler gerçekleştirmektedir (Thomson, 1990: 211).

Tragedya süre bakımından güneşin tek bir dönüş süresiyle sınırlandırılmıştır. Bu süre güneşin doğumundan batımına kadar geçen süre olarak da değerlendirilmiştir (Aristoteles, 2012: 25-43).

Antik Yunan'da tragedya ve satir gibi oyunların ardından MÖ 487-486 yılında kabul edilmiş olan son resmi büyük dramatik biçim olan komedyda da tıpkı tragedya gibi Dionysos adına düzenlenen şenliklere dayanmaktadır. Öyle ki Dionysos adına düzenlenen bağbozumu şenliklerinde köylerde gerçekleştirilen *komos* adlı geçit törenlerinde katılımcıların eğlenmek amacıyla söyledikleri şarkılar ve açık seçik taklitlerin belirli bir biçim kazanmasıyla ortaya çıkmıştır. Bilinen anlamda ilk komedyda örneklerine ise MÖ 5. yy. sonlarında Aristophanes'in oyunlarında (*Akhraneis*, *Lisistrata*, *Kurbağalar* vb.) görmekteyiz. Aristophanes'in eserlerinde üç temel özellik dikkat çekmektedir: Koro, kompozisyon tekniği ve tragedyayı alaya alan bir üslup. Yazarın eserlerinde soylu ve ünlü kişilere yönelik eleştirileri oyunlarına özel bir ilgi gösterilmesini sağlamıştır (Brocket, 2000: 27-32; Pospelov, 2014: 504, Şener, 2006: 16).

Şiir sanatları arasında onların taklit nesnelerini temele alarak bir ayırım yapan Aristoteles, tragedya ile komedyayı eylemde bulunan karakterlerin iyi ve kötü

olmalarını ölçü alarak ayırır. İnsanlar, onun gözünde ahlaklılık ve erdem bakımından sıradan insan doğasının ya üstünde ya altında ya da bu doğayla tam tamına aynı düzeyde bulunurlar. Aristoteles'e göre, tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri betimler veya taklit ederken, komedyada ortalamadan daha kötü veya aşağı karakterleri taklit eder. Bununla birlikte, bu noktada komedyada sözcüğün tam anlamıyla kötü karakterlerden ziyade gülünç karakterleri betimler. Gülünç olan soylu olmayanın bir türü olup, bir acıya veya zarara yol açmayan bir kusur ya da şekil bozukluğundan meydana gelir. Buna göre, gülünç olan komedyada taklit edilen bir eylem türüdür ve böyle bir eylemin taklidine eşlik eden duygulanım hoşlanma ve gülmedir (Aristoteles, 2017: 22).

Komedyalarda olay örgüsü olası durumlara ya da zorunluluk haline göre kurgulanmaktaydı ve sahnede yer alan oyunculara oyunun içeriğine ve oyuncunun rolüne bağlı olarak kurmaca isimler verilmiştir. İamboslarda yer alan karakterler gerçek ve belirli tarihsel kişilerden oluşmaktayken, tragedyalarda ise başkarakterler ve kimi oyuncular tarihsel kişilerden seçilirken, sahnede kimi kurmaca karakterlerin de yer aldığı bilinmektedir (Aristoteles, 2012: 37).

Tragedya ve Komedyada kahramanları karşılaştırıldığında kahramanlarının birbirine zıt kişilerden oluştuğu görülmektedir. Tragedya kahramanları tanrı, yarı tanrı, kral vb. soylu ve kutsal kişilerden oluşurken, komedyada sıradan insanların ön plana çıktığı görülmektedir. Komedyada kahramanları sıradan kişiler olmanın yanı sıra toplum tarafından düşük olarak görülen, alt tabakadan kimselerdir. Bu ayrımın iki türün sahnelenme biçimindeki farklılıktan ileri gelmektedir. Zira tragedyada da acı ve kötü olaylar sahnede yansıtılmazken komedyada bunlar izleyicilerin gözleri önünde gerçekleşir. Dolayısıyla kötü ve çirkin davranış ve sözcükler, tanrılar ve krallar

aracılığıyla yansıtılamayacağından komedyada toplumca düşkün olarak kabul edilen kişiler kullanılmıştır.

1.5. Destan ve Kahraman

Destanlar yaratım biçimleri bakımından genel olarak doğal destanlar (*Gilgameş*, *Odysseia*, *İgor Alayı Destanı* vb.) ve yapma ya da yapay destanlar (*İlahi Komedy*-Dante, *Şahname*-Firdevsi) olarak iki başlık altında sınıflandırılmaktadır. Doğal destanlar sözlü kültür ürünü olmaları bakımından gerek tarihsel süreç içerisinde gerekse de yayılım aşamalarında kimi değişiklikler geçirmektedirler. Söz konusu ulusun toplumsal hayatını derinden etkilemiş gerçek bir olaya ve kahramana dayanmaktadır. Benzer özelliklere sahip yapay destanların varlığı bilinmekle birlikte, tamamen kurgu kişi ve olaylara yer veren yapay destanların da olduğu bilinmektedir. Yapay destanlar belirli bir şair tarafından kaleme alınırlar. Bu iki destan türünü tarihsel olarak ayırmak da mümkündür. Yapay destanlar daha eski bir dönemde yaşanmış olay ve kişileri konu edinirken, yapay destanlar görece daha yakın kişi ve olayları ele almaktadır. Her ne kadar yapay destan türü içerik ve biçim açısından büyük oranda doğal destana benzerlik gösterse de aralarında kimi farklılıklar bulunmaktadır. Bu çalışmada ele alınan *Odysseia* eseri bağlamında esas olarak doğal destan türü üzerinde durulmaktadır (Gariper, 2016: 83).

Gilgameş, *Odysseia* gibi destan örnekleri sonradan yazıya geçirilmiş olsalar da destan sözlü kültürün egemen olduğu toplumlara özgü bir edebi türdür. Destanlar genellikle çeşitli ritüellerde ozanlar tarafından icra edilmekteydi. Hafızaya işlenmiş destanlar uzunluklarına bağlı olarak ana olay sabit kalmak üzere anlatıcılara göre kimi

farklılıklar göstermektedir. *Gilgameş* destanının Akad, Sümer gibi versiyonlarındaki farklılıklar bu bakımdan dikkat çekicidir (Göy, 2017:57).

Destan, başka bir bakış açısına göre gerçekçi özellikler taşımayan, hayal, abartı ve tasarlama ürünü olan masal gibi anlatılarla aynı kategoride değerlendirilmektedir. Dışa yönelik eylemlere, dinamizme ve kahramanlığa dayalı bu tarz eserlerin hem batı hem de doğu medeniyetlerince üretildiği görülmektedir. Destanlar genel olarak bir topluluğun, bir milletin tarih sahnesine çıkışını, geçirdiği önemli evreleri bir kahramanın başından geçen olağanüstü olaylar üzerinden aktaran abartılara ve olağanüstü serüvenlere dayalı bir anlatı türüdür. Destan kahramanları uzak geçmişte yaşanan savaş, doğal felaket, göç gibi toplumsal yaşamı derinden etkileyen olayları konu edinmektedir. Gerçekte yaşanmış bu olaylar destanda konu edilirken hem olay hem de kahramanın anlatımında, kurguya da yer verilmektedir (Çetin, 2013:13-14).

Bilindiği gibi destanlar, lirik ve drama gibi eski türlerle birlikte modern edebiyatın kaynağını oluşturmaktadırlar. Sözlü kültür olan destanların günümüze değin ulaşması iki temel yolla mümkün olmuştur; birincisi kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü anlatı geleneği, ikincisi ise antik el yazmalarıdır. Gerek sözlü anlatı yoluyla gerek antik el yazmalarında aynı destanların birden çok formu olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda XI-XVI. yüzyıllar arasında Rusya’da ortaya çıkan *blinalar*ın bir çeşit destan formu olarak değerlendirilmektedir. Ulusal tarihte önemli rol oynamış kişi ve olayları konu edinen *blinalar* epik türde lirik anlatılardır. Kimi kaynaklar da epik şarkı olarak da anılmaktadır. *Blinalar*da genel olarak Rus topraklarının düşmanlarına karşı verilen savaş teması işlenmektedir. Bu bağlamda Rusların söz konusu dönemlerde yoğun bir gerilim içinde oldukları Tatarlara karşı mücadeleleri sıklıkla karşılaşılan bir motiftir (*İlya Muromets*, *Çar Kalin* vb.) (Zuyeva, 2006: 454).

Günümüzde de etkisini sürdüren en önemli destanlar arasında yer alan *İlyada*, *Odyseia* gibi eserlerin yaratılış süreçlerine baktığımızda, MÖ VIII. yüzyılda Yunanistan'da klana dayalı idari sistemden köleci devlete geçişin öncesine tekabül ettiği görülmektedir. Bu bağlamda Truva'ya yapılan savaşlarda tanrıların rol oynaması Yunan devletlerinin yayılımının tanrısal iradeye dayandırılması bakımından da dikkat çekicidir (Pospelov, 2014: 69).

Klasik destan formunun dört temel unsuru bulunmaktadır; uzun, kahramanca, ulusal nitelikte ve şiirseldir. Destanlarda, kahramanın ulusun bugünkü yaşamını mümkün kılmak adına ödediği bedellere ve ortaya koyduğu gözü pekliğe uygun duygusal atmosferin sağlanması açısından, ağıtlar, ilahiler ve methiyeler gibi ara bölümler bulunmaktadır. Bu bakımdan destanın doruk noktasını kahramanın ölümü ya da amacına ulaşması evresi yansıtmaktadır (Sutherland, 2013: 34).

Destanlar genel olarak kötülük ve iyilik, ıstırap ve ödüllendirme, suçluluk ve masumiyet, insan doğası ve kaderi gibi insan varlığını temelden ilgilendiren temaları içermektedirler. Bu temalar söz konusu toplumun dini ve toplumsal değerlerinin pekiştirilmesi anlamında kahramanın ölümü ya da kurtuluşu gibi sonuçlarla yansıtılmaktadır. Destanlarda sıklıkla işlenen bir başka tema ise dünyanın yıkımı (tufan) ve yeniden yaratılmasıdır (Green, 1997: 224).

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere destan tanrıların egemenliğindeki bir dünyadan insan egemen bir dünyaya geçiş arayışının anlatısı olarak da değerlendirilir. Bilinen en eski destan kahramanı olan Gılgamesh'in tanrıça Humbaba ile bir ölümlünün çocuğu olması gibi, destanda tanrıların doğa ve insan yazgısı üzerinde mutlak bir hakimiyete sahip olduğu bir zamanla, insanın yazgısının efendisi olma arayışının tarihsel, toplumsal ve zihinsel koşullarının olgunlaşmaya başladığı bir zamanın ürünüdür. Nasıl ki Gılgamesh'te tanrı ve insan bilincinden oluşan ikili bir yapı varsa,

destan da edebi bir tür olarak mit ve ardılı romanın niteliklerini içinde barındırmaktadır (Bottero, 2017).

Tanrıların destan anlatılarındaki varlığı bir yanıyla insanın kendi kaderini çizme olanaklarının belirmiş olmasına rağmen henüz yeterli olgunlukta bulunmayışının da ifadesidir. *İlyada*, *Homeros* gibi destanlarda da tanrısal iradenin insanın yaşamı üzerinde son kertede belirleyici olduğu bilinmektedir. Truva savaşı her ne kadar güzel Helen ve Paris'in toplum dışı ilişkilerinin bir sonucu ve Yunan kent devletleriyle Truva arasında yaşanıyor olsa da tanrılar savaşın her aşamasında taraflardan birinin arkasındadır ve savaşın sonucunu belirleyen şey insanların savaş maharetinden çok Zeus'un kararını bir taraftan yana vermesidir (Homeros, 2007).

Bununla birlikte destan kahramanının tamamen edilgen bir süreç izlediğini düşünmek de doğru değildir. Zira kahraman parçası olduğu toplumun zihninde önemli bir yer işgal eden sorunları çözmenin yanı sıra serüven çemberi sonunda başlangıçtaki kişiden başka, daha üst bir forma ulaşmıştır. Bu bakımdan destan kahramanının, mitolojik anlatılarda karşımıza çıkan geçiş ayinlerine özgü şablona benzer bir süreç izlediği görülmektedir. Üç evreden oluşan bu çember kahramanın yurdunu terk etmesiyle başlar, bu evre ayrılma olarak da nitelendirilir. İkinci evre serüvenin esas bölümü olarak da nitelenebilecek doğaüstü yaratıkların alt edilmesi, ulaşılması imkânsız kabul edilen yerlere gidilmesi gibi olaylardan meydana gelen erginleme evresidir. Üçüncü ve son evre ise kahramanın dönüşüm geçirmiş ve üyesi olduğu toplumun bireyleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle yurduna geri dönmesidir (Campbell, 2017: 35).

Bahtin'e göre epik (destan) üç kurucu öge ile açıklanmaktadır. Birincisi epiğin yaratılmasının maddi koşulu olarak da nitelendirebileceğimiz epik bir geçmiş. Bu söz konusu toplumun yaşadığı ülkenin kurulması ya da benzer önemde başka bir olay da

olabilir. İkinci kurucu öge anlatının ulusal geleneğin bir parçası olmasıdır. Herhangi bir olay ya da kişi ne kadar sıra dışı, kahramanca olursa olsun, salt kişisel deneyimi ilgilendiriyorsa destanın konusu olamaz. Üçüncüsü kurucu ögeyse olayın epik mesafedir. Destana konu olan kişi ve olay söz konusu dönemin insanları açısından gerek destanın yaratıcısı olan ozan gerekse de dinleyiciler için, bitmiş ve bugüne etki etmiyor olmalıdır (Bahtin,2017: 167).

Klasik türlerinde tek bir anlatıcının performansına dayanan destanın başlangıçta askeri törenlerde savaşçılar tarafından toplu şekilde icra edilen törensel bir işlevi olduğu düşünülmektedir. Bu icra sırasında destanın sergilenmesini yöneten bir korobaşı bulunmakta, destanın başlangıç şarkısını söylemekte ve devamında destanın ahengini sağlamaktadır. İlerleyen zamanlarda destanın icrası korobaşının tekelinden çıkarak ozanlar tarafından söylenmeye başlanmıştır. Antik Yunan’da destanların yaratıcılarına *rapsod* adı verilirken, ozanlara ise *Aoid* adı verilmiştir. Kiev Rusya’sı dönemine tekabül eden kahramanlık destanlarının anlatıcılarına ise *Pevets* (Ezgici, ozan) ya da Bilge-Kâhin Boyan nitelemelerinin kullanıldığı bilinmektedir (Pospelov, 2014:67-487).

Sutherland (2013:30) her ulusun kendi destanlarını ürettiği görüşüne karşı çıkmaktadır. Herhangi bir ulus destan yaratamaz, zira ancak diğer ulusların arasından sıyrılarak imparatorluk haline gelecek toplumların epik geçmişleri destanının konusu olabilmektedir. Destan her şeyden önce ulusun geçmişinde yaşadığı kimi önemli olayları ele alarak, ulusal kahramanlığa göndermede bulunan bir geçmiş meydana getirmektedir. Kaynak bakımından ise ulusal kültür olarak adlandırılan ortak bir kültürel yapının ürünüdür. Sutherland bu görüşünü desteklemek için evrensel düzeyde bilinirliğe ulaşmış olan destanları ve bunları yaratan toplumları örnek olarak göstermektedir.

- *Gilgameş*- Mezopotamya

- *Odyseia*- Antik Yunan
- *Mahabharata*- Hindistan
- *Beawulf*- İngiltere
- *İlahi Komedya*- İtalya
- *İgor Alayı Destanı*- Rusya vb. (Kropotkin, 2018:25, Sutherland, age: 33).

Şimdiye dair en serüven dolu anlatılar, ucu açık kahramanlıklar zamanının dinamizmini taşıdığı sürece epiğin konusu olamaz. Sınırları, çevresi ve sonu kesin biçimde belirlenmiş olmalıdır. Her şeyden önce modern insanın bilinci epiğin üretilmesinin önündeki en büyük engeldir, bugünün insanının fantastik olarak damgalayacağı şeyler destan ozanı için kusursuz gerçeğin ta kendisidir. Bu bağlamda tıpkı destan türünün içeriği gibi edebi bir tür olarak kendisi de donmuş, mutlak geçmişin bir ürünüdür. Yani ozanla anlatıya konu olayın donuklaşmış, ozanın erişemediği bir zamanda geçmiş olması gerekmektedir. Ne kadar kahramanca ve dramatik olursa olsun ozanın yaşadığı zamana dair bir olayın destanını söylemesi teknik olarak mümkün değildir. Bu nitelikleri bakımından destanda, diğer antik edebiyat türleri gibi bilgiden çok bellekten beslenmektedir (Bahtin, 2017:167-171).

Destanlar, kimi yönleriyle mitlerle paralellik göstermektedir. Farklı biçim ve bakış açılarıyla da her iki türde de benzer motifler kullanılabilmektedir ancak mitoslar doğrudan tanrıların hikâyelerini anlatırken, destanlarda tanrılar bir bakıma karaktere indirgenmiştir, yarı tanrı yarı insan ya da doğrudan insan olan kahramanlar ise tanrılar ve ilahi güçlerle, insanlar arasında köprü kuran kişilerdir.

Tarihsel olarak bir kesişmeye konu olan destan ve tragedyanın bazı ortak unsurları bulunmaktadır. Öyle ki tragedyanın müzik ve sahne gibi eklemeler yaparak

destanı kapsadığını söyleyebiliriz. Aralarındaki temel fark ise destanda tüm kişilerin eylemleri ve sözleri ozanın sesiyle ifade edilirken tragedyada ise taklit edilen her karakter için ayrı ayrı kişilerin bulunmasıdır. Karakterler, dramatik olaylar ve baht dönüşü gibi öğeler her iki türde de bulunmaktadır. Tragedyada olduğu gibi epikte de baht dönüşü, karakterler ve dramatik olaylar bulunmaktadır. Böyle bir anlatı karakterine dayanıyor olması yazı öncesi bir tür olmasıyla da ilişkilidir. Aristoteles, destan için en ideal ölçü türünün heroik ölçü¹ olduğunu belirtmektedir (Aristoteles, age: 25-85).

Epğin esas unsuru hikâyedir, anlatımı başlangıç açısından esnek bir niteliğe sahiptir. Ozan, kahramanın ya da olayın başlangıcı için en başa gitmez, dinleyicilere olayın kısa bir özetini ve zamanını vermeyi yeterli görür. Odysseus ya da Gılgamesh'in anne babası, doğumları, çocuklukları vb. ozan için önemli değildir. Dinleyici açısından destanın önemi anlatının üyesi olduğu ulusun, topluluğun bütününe etkilemiş bir anlatı olmasıdır. Burada da Dante'nin konumu özeldir; Dante'de başlangıç ve son, özel hayatın belirleyici noktalarını temsil eder ve anlamlı kılınarak önem kazanabilen her şey bu noktalar arasında gerçekleşir; başlangıçtan önce onulmaz bir kaos vardır. Sonun ötesindeyse kurtuluşun artık tehdit edilmeyen kesinliği bulunmaktadır (Lukacs, 2017:88).

Destanda doğa, çevre, kıyafet tasvirlerinin önemli yer tuttuğu görülmektedir. Bu zengin tasvir kullanımı dinleyicilerin hikâyeye yönelik ilgilerinin canlı tutulması gibi bir işlevi olduğu düşünülmektedir. Bu sayede günümüzde destan analizi sürecinde söz konusu anlatının geçtiği dönemin siyasi, askeri, kültürel olgularına dair bilgi sahibi olmaktadır. *İlyada*'da yapılan detaylı kargı ve kalkan analizleri, *Gılgamesh*'te düğünde yüzük takılmasından, Fırat nehrinden su doldurulmasına kadar birçok detay verilmekte ve bunun yanında gün doğumu ve gün batımı sıklıkla vurgulanmaktadır.

¹ Bir uzun iki kısa heceden meydana gelen dize yapısı.

Bu bağlamda destan kahramanının doğasına ilişkin şu nitelikleri belirtebiliriz;

- Olay ve kişi epik bir geçmişin ürünüdür ve epik bir mesafede bulunur.
- Destan kahramanı tanrısalıdır. Bu ifade hem kahramanın karakter özellikleri açısından hem de eylemlerinin tanrıların rehberliğinde gerçekleşmesini ifade etmek için kullanılabilir.
- Destan kahramanı toplumsalıdır. Kahramanın eylemleri, düşünceleri, serüvenleri geçtiği dönemin tüm bireyleri açısından benzer bir öneme sahiptir. Yani kahraman ve ötekiler arasında aynı tözselliğe sahiptirler. Kahraman toplumdan sadece bir adım öne çıkarak herkesi ilgilendiren sorunlarla mücadele etmektedir.
- Destan kahramanı ideal tipolojidedir. Bu ideallik durumu esasında kahramanın toplumsallığı ve tanrısalılığıyla yakından ilişkilidir. Tanrısal iradeyi yerine getirmekle görevli ve tüm toplumun kendinde bir yansımasını bulduğu kahramanın ideal bir figür olması toplumun verili durumunu ve kültürünü pekiştirmek ve meşrulaştırmak gibi bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla kahramanlar ahlaki nitelikleri bakımından olduğu kadar fiziksel özellikleri ve toplumsal konumları itibarıyla da ideal kişilerdir. Bu bağlamda destan kahramanlarının genellikle büyük savaşçılardan, ailelerine düşkün krallardan oluşması tesadüfi değildir.
- Destan kahramanı serüvenlerinin gerçekleştiği zamanın ruhu ve gerçeğiyle mutlak bir uyum içindedir. Ne kadar sıra dışı deneyimler yaşarsa yaşasın karşılaştığı problemler zamanının insanının zihnini meşgul eden şeylerdir

- Kahraman yurduna sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlılık kahramanın belirli bir zamana ve mekâna ait olmasıyla ilgilidir. Kahramanın genel olarak ya yurdunu savunmak ya da yurduna dönmekle bağlantılı serüvenlere girmesi bunun biçimsel dışavurumudur.

1.6. Roman ve Kahraman

Roman'ın 18. yüzyıl Avrupası'nda bir takım uygun koşulların doğmasıyla ortaya çıkıp geliştiği kabul edilir. Bu koşullardan bazıları, dinsel otoritenin toplumsal yaşam üzerindeki etkisinin zayıflaması, insanların dahil oldukları toplumsal rollerin dışına çıkma eğilimlerine zemin oluşturan yeni sosyoekonomik ilişkiler ve bireyin önem kazanmasıdır (Aytür, 2005: 107).

Biçimsel olarak uzun bir nesir türü olarak ifade edilebilecek roman, konusunu genellikle gerçek yaşamdan aldığı halde, kurmaca aracılığıyla bu gerçekliğe başka bir biçim verir. Gerçekliğin yeniden kuruluşu sürecinde anlatım tekniklerinden yararlanır. İlk örneklerine Avrupa edebiyatında rastlanan bu tür, tarihsel olarak destanın mirasını devralmış ve XVI. yüzyıldan itibaren bağımsızlığını kazanarak, özgün bir tür olarak gelişim göstermiştir. Romanda söz konusu şartların ürünü olan kahramanların toplum ve çevre baskısı altında bulunduğu bir yaşamı anlatır (Aytaç, 2016: 221).

Daniel Defoe ve Samuel Richardson gibi yazarların, XVIII. yüzyıl başında ortaya çıkan eserlerini temel alarak yapılan değerlendirmeye göre romanı önceki nesir türlerden ayıran temel özelliği “realizm”idir. Buna ek olarak yeni insan deneyiminin sadık bir şekilde aktarılması bağlamında bireysel yönelimin güçlü oluşu da türü belirleyen bir özellik olarak kabul edilmektedir (Galinskaya, 2002:40).

Roman türünün bütünlüklü ilk örneği konusunda çeşitli görüş ayrılıkları olmasına rağmen, bir tür olarak romanın kapitalizmle birlikte ortaya çıktığı konusunda görüş birliği olduğu görülmektedir. Matbaanın yaygınlaşması, toplumsal ve bireysel rollerin değişmez biçimde kalıplaştığı feodal ilişkilerin ortadan kalkması ve buna bağlı olarak birey düşüncesinin ön plana çıkması gibi unsurlara bakıldığında bu görüş akla yatkın görünmektedir.

Romanın ortaya çıkış koşullarını sadece okuryazarlığın artması, matbaanın yaygınlaşması gibi nedenlere bağlamak eksik bir görüş olacaktır. Zira roman bu biçimsel ve teknik özellikler kadar düşünce dünyasındaki bir kırılmanın da ürünüdür. Mutlak gerçekliklere ve otoriteye dayalı dünyada romanın çok anlamlı ve kendi yazgısının iplerini, sonu felaketle sonuçlanacak olsa da elinde tutan insan kahramanın anlatısı bir arada var olamazdı. Aynı biçimde tarih boyunca totaliter rejimler altında gerçek anlamda roman yazılabilir mi sorunsalının tartışması da dikkat çekicidir (Kundera, 2014: 25).

Roman türünün ilk örneği olarak her ne kadar *Don Kişot* olarak kabul edilse de Sutherland (2018: 114-117) *Don Kişot'u*, *Decameron Hikayeleri* ve *Gargantua ve Pantagruel* ile birlikte proto-roman olarak kategorize etmekte ve dört başı mamur ilk roman olarak Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe* eserini işaret etmektedir. Buna dayanarak da roman türünün ortaya çıkışında tarihsel olarak XVIII. yüzyılın başlangıcı olarak işaret edilmektedir.

Bu ve benzeri kimi özgün görüşlere rağmen *Don Kişot*'un ilk roman olma özelliğinin haklı nedenlerle genel kabul görmekte ve özgün bir edebi tür olarak romanın tarih sahnesine çıkışı *Don Kişot*'la birlikte 1605 yılı olarak tarihlenmektedir.

Romanın herkesçe kabul gören genel geçer bir tanımının olmadığı altını çizmek gerekir. Zira romanın tanımlanmasına yönelik girişimler ne kadar geniş tutulursa tutulsun bu tanımın dışında kalacak özellikler vardır. Bu tanımlama güçlüğünün temel nedeni ise romanın hala yaşayan ve dolayısıyla da gelişimini sürdüren bir tür olması gerçekliği yatmaktadır (Bahtin, 2017:155).

Günümüzde roman tanımlamasında baskın olan eğilimin yapısal yöntem olduğu görülmektedir. Bu bakış açısından hareketle yapılan tanımlamalarda kimi farklılıklar olmakla birlikte aralarında geniş bir kesişim alanı olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda yapılan roman tanımlarında romanı var eden unsurlar genel olarak şu başlıklar altında toplanmaktadır:

- Olay örgüsü,
- Kişiler,
- Zaman,
- Mekân,
- Anlatıcı vb. (Tepebaşı, 2012; Tekin, 215; Çetin, 2013).

Roman türünün sınıflandırması konusundaki girişimler çeşitli tasnif biçimleri kullanılarak yapılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan tarihsel sınıflandırma çabası sonucunda klasik roman, modern roman ve post modern roman şeklinde bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu bağlamda klasik romanın; romantik, realist ve natüralist gibi alt kategorilere ayrıldığını görmekteyiz (Çetin, 2013: 70-94).

Bu genel tarihsel sınıflandırma girişimlerinin yanı sıra romanın yazıldığı hedef kitleye, konuya vb. göre sınıflandırmalar da mevcuttur. Bu bağlamda gençlik, genç kız,

aşk, toplum, politik, deneysel roman vb. gibi birçok alt sınıflandırmaya gidildiği görülmektedir (Tepebaşılı, 2012:229).

Romanın temel unsurları olarak kabul edilen bu öğelerin işlenişine bağlı olarak roman birçok alt türe ayrılmaktadır. Bahtin, roman türlerini başkahraman imgesinin kuruluş yapısına göre; yolculuk romanı, sınanma romanı, yaşam öyküsel (öz yaşam öyküsel) roman, oluşum romanı gibi alt kategorilere ayırmıştır. Ancak bu alt kategorilerin hiçbirinin kahramanın kuruluşuna dair hiçbir ilkeyi saf biçimde içermediği ve ancak belirli oluşturuvcu ilkelerin varlığından söz edilebileceği görüşünün de altını çizmiştir (Bahtin,2006:13-25).

Lukacs roman türlerini sınıflandırırken türü soyut idealist, düş kırıklığı ve sentez (eğitim) romanı olmak üzere üç gruba ayrıldığı görülmektedir. Bu sınıflandırma fon olarak tarihsel bir yapıya dayanıyor gibi görünse de esas olarak kahraman merkezli bir sınıflandırmadır. Lukacs'ın sınıflandırmasında her türde roman kahramanlarının kendine özgü nitelikleri olmakla birlikte genel olarak roman kahramanının karakteristik özelliklerine dair ortak kimi nitelemeler bulunmaktadır.

Soyut idealizm romanın en belirgin örneği olarak Don Kişot'a işaret edilmektedir. Bu türün kahramanının en belirgin özelliklerinin başında daimonik karakteri gelmektedir. Klasikleşmiş hemen bütün roman örneklerinde kahramanın sonu genellikle hüsrarla bitecek olsa da daimonik nitelendirmesini, kahramanın kendi kaderini çizme kararlılığı ve bunun dışardan delilik, insan dışı bir yaratığa özgü tuhaflık olarak algılanması olarak nitelendirilebiliriz. Tanrının terk ettiği dünyanın epiği olan roman kahramanı bilinç olarak Zeus'la aynı derecede olsa da pratik olarak ancak ortalama bir insan kudretinde kalır (Lukacs, age: 100; Parla, 2018).

Bu roman tipinin kahramanının belirli özelliklerinden biri de ruhunun verili dünyayı kapsayamaması, dar gelmesidir. Bu çelişkinin sonucunda kahramanın eylemleri kendi açısından kutsal ve mutlak doğru olarak algılanırken, dışardan bakıldığında ya doğrudan grotesk bir görüntü sergilemekte ya da groteskin sınırlarında dolaşmaktadır (Lukacs, age: 102).

Soyut idealizm romanının kahramanının tipik özelliklerinden biri de nesnel dünyaya karşı kendi gerçekliğini dayatmasıdır. Don Kişot ilkesi olarak da nitelendirilen bu özellik kahramanın zihin dünyasındaki gerçeklikle, nesnel gerçekliğin çatışmasını kaçınılmaz kılar. Kahraman bu çatışmada daima aktif bir eylemsellik içindedir. Dışardan algılanışı bakımından başıboşluk ve ölçsüzlük olarak görülen bu durum kahramanın kendini gerçekleştirme arayışıdır. Eylemselliği göz önünde bulundurulduğunda soyut idealizm romanının kahramanı kelimenin gerçek anlamında epiğin kahramanıyla benzer bir görüntü çizer (Lukacs, age, 136; Onfray, 2017: 9-19).

Lukacs'ın XIX. yüzyıl romanı olarak da adlandırdığı düş kırıklığı romantizminde de kahramanın ruhu ile verili dünya arasında bir çatışma bulunur. Ancak soyut idealizmden farklı olarak bu türde kahramanın ruhu verili dünyadan geniştir dolayısıyla kahraman bir çelişkiyi gidermek için ideal bir dünya arayışına girismektedir. Dış dünyaya karşı girişilen umutsuz mücadeleden kaynaklı olarak kahraman daima melankolik bir hal içerisinde (Lukacs, age: 118; Tepebaşılı, 2012: 230).

Dış dünyanın darlığına rağmen pratik olarak aşılmazlığı kahramanın içinde kendine yeterli bir dünya kurarak buraya kapanmasına neden olur. Bu içsellığın nesnel gerçeklikten bağımsız bir dünya halini alması onu eylemsellikten kopararak düşünceler dünyasında bir yaşama çeker. Dolayısıyla düş kırıklığı romanının kahramanı, soyut idealizm romanı kahramanından farklı olarak dışa değil içe, eyleme değil düşünceye

yönelir. Kahramanın kendisine dar gelen yaşamı ve dünyayı genişletmek yerine içinde kurduğu ideal dünya onu kaçınılmaz olarak yalnızlaştırır (Lukacs, age: 116, 120).

Her iki roman türünde de kahraman verili toplumdan yalıtık bir yaşam sürmektedir. Birinci türde kahramanın akıl almaz eylemleri onu toplum dışına iterken, ikinci türdeki kahramanın yalnızlığı saf içselliğinden kaynaklanmaktadır. Don Kişot toplum tarafından itilir fakat Anna Karenina kendisi toplumdan kaçır.

Lukacs'ın eğitim romanı olarak da adlandırdığı sentez romanını ise Goethe'nin eserlerinden hareketle tanımlamaktadır. Bu tür soyut idealizm ve düş kırıklığı romanının ortasında bulunmaktadır. Kahraman nesnel dünya ile çatışmasının çözümünü ne saf eyleme girişme gözü karalığında ne de eylemi içselleştirerek düşünce dünyasında kaybolma pasifizminde bulmaz, bu ikisi arasında bir yol tutturur (Lukacs, age: 133-144).

Eğitim romanı kahramanının serüvenlerin giriş ve gelişme bölümleri soyut idealizm ve düş kırıklığı romanının kahramanıyla benzer bir yaşam çizgisine sahip olsa da sonuç bakımından farklı bir niteliğe sahiptir. Yaşamdaki yolunu yitirmiş kahraman, belli bir dönem için içe kapanıp yalnızlaşsa da sonunda bu krizi atlatacaktır. Bir bakıma bu kriz süreci kahramanın olgunlaşmasının bir aracı durumundadır. Tıpkı destan kahramanı gibi serüvenin sonunda yenilenmiş ve gelişmiş olarak karşımıza çıkar. (Ünal, 2003: 19). Roman kahramanının niteliklerini genel olarak şu şekilde sınıflandırmak mümkündür;

- Daimoniktir,
- Yalnızdır,
- Sorunsaldır,

- Yurtsuzdur,
- Melankoliktir,
- Nesnel gerçeklik ve zamanla çatışma içindedir,
- Dili liriktir.

Roman kahramanının nitelikleri birçok başlık altında sınıflandırılrsa da yalnız, sorunsal ve yurtsuz olma gibi nitelikleri gerçekte daimonik karakteri çevresinde toplanmaktadır. Sıradan insanın bakış açısına göre, başka zamandan gelmiş tuhaf bir insan ya da yaratık olarak algılanan daimonik birey kaçınılmaz olarak dışlanmaktadır. Daimonik bireyi dışlayan toplum ona karşı hissettiği tiksinti yanında, yerleşik değerlere karşı çıkmadaki gözü karalığı nedeniyle ona karşı ürkek bir imrenme de duymaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ODYSSEUS

2.1. Homeros ve Edebi Kişiliği

Homeros'un doğum yeri, yaşadığı dönem ve edebi çalışmaları üzerine birçok farklı görüş bulunmaktadır. Birbiriyle çelişen bu görüşler Homeros'un yaşamı ve eserlerine dair kesin verilere dayanmadığı için konuya dair tartışmalar güncelliğini korumaktadır.

Antik Yunan metinlerinde adına MÖ VII. yüzyıldan itibaren rastlanan Homeros'un doğum tarihi tam olarak bilinmese de MÖ VIII. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Herodotos ise ozanın MÖ IX. yüzyılın ortalarında yaşadığını ileri sürmektedir. Doğduğu kentle ilgili genel olarak *Smyrna* (İzmir) işaret edilse de Komophon ve Amastris gibi kentlerde doğduğunu öne süren araştırmacılar da bulunmaktadır (Homeros, 2007:9).

Bilindiği üzere *Odysseia* ve *İlyada*'da geçen birçok olay ve kişi Antik Yunan mit ve efsanelerine dayanmaktadır. Bu eserlerin üretildiği dönemde İonya'da Troya efsanelerini işleyen bir anlatı geleneğinin olduğu ve *kyklos* (çember) olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Homeros, bu geleneğin devamcısı ve eserleri günümüze ulaşmış tek temsilcisidir. Bu sebeple Homeros'u söz konusu destanların yaratıcısı değil, derleyicisi olarak kabul etmek gerektiğini ileri süren araştırmacılar da vardır (Homeros, age:15; Thomson, 2007: 567).

Homeros, iki büyük eserinden biri olan *İlyada*'da adını Troya (*İlyon*) kentinden almıştır. Söz konusu destan yirmi dört bölüm, on altı binden fazla dizeden oluşmaktadır.

Destan adını ve konusu Troya kenti ve burada Yunanlılarla Troyalılar arasında gerçekleşen savaştan olsa da bu savaşın sadece son elli bir günlük kısmını anlatmaktadır. Söz konusu savaş MÖ yaklaşık 1250 yılında gerçekleşmiştir. *İlyada*'da Troya Savaşı kadar Yunanlıların (Akhilleus ve Agamemnon) kendi aralarındaki çatışma ve olaylar da anlatılmaktadır (Erhat, 2003:154; Rosenberg, 2017: 65).

İlyada'da olaylar gerçek zamana uygun biçimde anlatılmaktadır. Destan Akhilleus'un öfkesi ile başlamakta ve Hektor'un cenaze töreniyle son bulmaktadır. Bu iki olay arasında geçen süre ise elli bir günlük bir zamanı kapsamaktadır. Düz akışlı, zaman sıralamasına uygun anlatım esnasında savaş dışında kimi destan (Diomedes'in yiğitliği) ve öykülere de yer verilmiştir (Homeros, age: 62).

Homeros, *İlyada*'da tanrılar arasında gerçekleşen çatışmalara geniş yer vermektedir. Tanrılar destanda önemli bir roledirler, zira savaşın sonucunu belirleyen şey başta Zeus olmak üzere tanrıların tutumudur. Zeus, savaşın gidişatında belirleyici bir konumda bulunmasına rağmen; Hera, Poseidon ve Athena gibi tanrılar destekledikleri tarafın kazanması için çaba göstermektedirler. Savaşın Akhalıların lehine sonuçlanması için Hera'nın Zeus'u hile yoluyla uyutması bu bağlamda ilgi çekici örneklerden biridir (Romilly, 2007: 48).

Homeros'un günümüze ulaşan iki eserinden bir diğeri olan *Odyseia*, Troya Savaşı'nda galip gelen tarafta yer alan İthake kralı Odysseus'un yurduna dönüş yolculuğunu ve bu süreçte başından geçen maceraları konu edinmektedir.

İlyada destanının devamı niteliğinde olan *Odyseia*'da hem olay örgüsünün kuruluşu hem de üslup gibi özellikler bakımından farklılıklar taşımaktadır. İki eser arasında dikkati çeken ilk farklılık zaman unsurudur. *İlyada*'da zaman olgusu düz akışlı

bir çizgi üzerinde seyretmektedir. Odysseia’da ise anlatı çoğu kez geriye dönüşler ve ileriye sıçramalar yoluyla dinamik bir yapıya sahiptir.

Homeros’un eserlerindeki karakterlerin nitelikleri ve kahraman kavramını kullanımı Yunancada kahraman kavramının anlamında bir genişlemeye yol açarken literatürde *homerik* kahraman kavramını kazandırmıştır. Öyle ki Yunancada kahraman kavramı, Homeros’a kadar; yaşamını yitirdikten sonra derin saygı duyulan kişiler ve tanrısal insanlar için kullanılmaktadır. Homeros’un sözcüğe yüklediği anlam ardından kahraman kavramı; ötekilerden üstün, en iyi ve kemale ermiş insanları nitelemek için kullanılmıştır. Homeros’un kahramanları bir insanın erişmek isteyeceği hemen bütün özellikleri en üst seviyede kendinde barındırır (Romilly, age:96).

Homeros, kahraman kavramını salt tanrısal olana özgü olmaktan çıkarmıştır. Bununla birlikte onun kahramanları da soylu kişilerle sınırlıdır. Homeros’un destanlarında resmettiği kahraman nitelikleri Antik Yunan soyluları tarafından da yüceltilen davranış ve kişilik özellikleriyle paralellik gösterir. Homerik kahramanın özellikleri Antik Yunan’da kullanılan *arete* kavramıyla örtüşmektedir. Genel olarak mükemmellik için çabalamak şeklinde tanımlanabilecek arete kavramı; güç, cesaret, zekâ gibi alanlarında en iyi olmak için savaşmayı gerektirmektedir (Rosenberg, age: 80-81).

Homeros’un yaşadığı çağda savaş toplumun ana etkinliklerinden biridir. Dolayısıyla savaşçılık konusunda gösterilen gözü peklik ve beceriklilik diğer tüm davranış ve yeteneklerden üstün görülmektedir. Homerik kahramanın karakteristik özellikleri; Soylu (*agathos*), en iyi (*aristos*) ve *aerte* biçiminde tanımlanabilir. Bilindiği üzere bu kavramlar Antik Yunan’da aristokrat sınıfa özgü görülen niteliklerdir (Apresyan, 2015: 32).

2.2. Odysseus

Antik Yunan edebiyatının şaheserleri olarak anılan *İlyada* ve *Odysseia*'nın Homeros'a ait olup olmadığına dair çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Bu destanların Homeros'a ait olup olmadığı tartışmasından bağımsız olarak, Yunan kaynaklı oldukları ve Miken devri ve sonrasına dair toplumsal, kültürel ve siyasal yapının niteliklerinin anlaşılmasına kaynaklık eden eserler oldukları kabul edilmektedir (Tanilli, 1984: 351).

Odysseia ve *İlyada*, Antik Yunan dünyasının ilk büyük yazılı eserleri olarak kabul edilir. Bu eserlerin içerikleri tragedya gibi türlere zengin bir içerik sunmanın yanı sıra birçok modern sanatçının eserleri ve eleştirilerine de konu olmayı sürdürmektedir. *Odysseia*'nın başkahramanı, *İlyada*'nın ise önemli kahramanlarından biri olan Odysseus da edebiyat tarihi açısından en az bu iki eser kadar ölümsüz bir yere sahiptir (Romilly, 2007:9-50; Finkelberg, 1995).

Odysseia her ne kadar bir kişinin destanı olsa da eserde bilinen birçok mitosun, efsanenin de epizod olarak yer aldığını görmekteyiz. Destan toplamda yirmi dört bölümden meydana gelse de esas olarak beş kısımdan oluşmaktadır. Bu destan parçalarının dördü belirli mekânlarla ilişkiliyken biri ise Odysseus'un maceralarından oluşmaktadır.

- Telemakhia
- Kalypso'nun Adası
- Phaiaklıların Ülkesi
- Odysseus'un maceraları
- İthake (Homeros, 2014: ix).

Odyseus destanda ilk kez V. Bölümde, Kalypso tarafından alıkonulduğu adada ortaya çıkar. Tanrıların verdiği kararla evine dönmesine izin verilen Odyseus bir sal yaparak yurduna doğru denize açılır. Ancak fırtınaya yakalanarak salının alabora olmasının ardından denizcilikleriyle ün yapmış Phaik'ların yurduna sığınır. Odyseus, Phaik'ların yurdundaiken Troya'dan ayrıldıktan sonra başından geçenleri anlatır. Odyseus anlattıkları ve şerefine düzenlenen oyunlarda gösterdiği başarıyla Phaikların övgüsünü kazanır ve kendisine sağladıkları gemiyle yurduna doğru son yolculuğuna çıkar.

Odyseia'da, *ilyada*'da da karşımıza çıkan birçok tanrı ve insan kahraman yer almakla birlikte eserde önemli rol oynayan karakterlerin sayısı sınırlıdır. Bu bakımdan *Odyseia*'da belirleyici konumda yer alan tanrılar önem sırasına göre Athena, Zeus ve Poseidon iken; insanlar ise Odyseus, Telemakhos, Penelope ve bir grup olarak taliplilerdir.

2.3. Odyseus'un Tanrısal Karakteri

Homeros, Odyseus ile ilgili yirmi altı farklı sıfat kullanmaktadır. Bu sıfatları altı başlık altında gruplandırmak mümkündür. Birincisi mekânı ve yurduyla ilgili (İthakeli), ikincisi kahramanın tanrısal karakterini vurgulayan (Zeus'tan doğma, tanrısal, tanrıya denk, tanrıların beslediği, kusursuz), üçüncüsü Odyseus'un eylemlerinin ulusal çapta niteliğini vurgulayan (ünlü, şanlı, dillere destan), dördüncüsü kahramanın yiğitliği gibi üstün özelliklerini vurgulayan (soylu, ulu yürekli, yiğit, aslan yürekli, ulu canlı, yaman, kentler yıkan), beşincisi yaşadığı olumsuzlukları vurgulayan (çok çekmiş, çileli, tahlisiz adam, yurdundan uzaktaki adam) ve bu sayede dinleyicilerde kahramana dair bir acıma ve duygudaşlık oluşturan, altıncısı ise kahramanın düşünsel yönden üstün özelliklerini

vurgulayan (çok kurnaz, kurnaz, akıllı, sabırlı, cin fikirli, çok akıllı) sıfatlardır (Homeros, 2008).

Odyseus için kullanılan sıfatların büyük bir kısmı onu çağdaşı insanlardan farklı ve üstün bir yere koymaktadır. Çileli, sabırlı, çok çekmiş gibi sıfatlar ise dinleyicide açık bir duygudaşlık ve acıma uyandırmayı amaçlamaktadır. Ancak bu sıfatlar onun kahraman niteliğini belirlemekten ziyade dinleyicinin Odyseus ile duygusal yakınlık kurmasını sağlamayı ve anlatının ilgi çekiciliğini sürdürmeyi amaçlamaktadır.

Soylu, ulu yürekli, yiğit, aslan yürekli, ulu canlı, yaman vb. ifadeler kahramana özgü sıfatlardır. Ancak bu niteliklere efsane, masal ve kimi durumlarda tragedya kahramanlarında da rastlanmaktadır. Bu bakımdan destan kahramanının ayırıcı özellikleri olduğunu söylemek mümkün değildir. Homeros tarafından Odyseus için kullanılan; çok kurnaz, kurnaz, akıllı, sabırlı vb. sıfatlar için de aynı şeyi söylemek mümkündür.

Eserde kullanılan; Zeus'tan doğma, tanrısal, tanrıya denk, tanrıların beslediği, kusursuz gibi sıfatlar ise destan kahramanına özgü nitelikler olarak kabul edilebilir. Bu özelliklerin mit kahramanları içinde uygun olduğu bilinmektedir. Ancak destanda kahraman bir insandır ve söz konusu sıfatlar övgü maksadıyla kullanılır. Mitte ise söz konusu ifadeler övgüden ziyade gerçekliği vurgulamaktadır.

Homeros'un hem *İlyada* hem *Odyseia* adlı destanında önemli bir yer tutan Odyseus'un serüvenleri kadar ozan tarafından kullanılan nitelemeler de epik kahramanın özelliklerini yansıtmaktadır. Odyseus'un tanrıça Athena ile konuşmasında bu niteliklerin genel bir ifadesi görülmektedir;

“Çok sabırlı Odyseus karşılık verdi, dedi ki:

Yüce tanrıça, başla beni,
...uslu Penelopeia hiç kalır senin karşında.
Ne de olsa bir ölümlüdür o,
senin içinse ne yaşlanmak var ne ölüm.
Neyleyim ki gece gündüz onda aklım,
tek istediğim şey, görmek sıra gününü.
Gene de acı çektirecekse ölümsüzlerden biri
şarap rengi denizin üstünde bana,
ne yapayım, o acıya da katlanacağım,
göğsümdeki yürek öylesine dayanıklı.
Neler çekmiş, nelere göğüs germişim
denizlerde, savaşlarda bundan önce.
Hazırım bundan sonra gelecek acılara da.” (Homer, 2018:115).

Tanrısal iradenin hayata geçirilmesinde bir araç olarak Odysseus’un bu denli kudretli sıfatlarla nitelendirilmesi kahramanın dinleyiciler açısından benimsenmesini sağlamanın yanı sıra aşmak zorunda olduğu imkânsız engellerin üstesinden gelmesini de olağan hale getirmektedir. Bu bağlamda Odysseus’un tanrısal ve kudretli sıfatlarının yanı sıra gerçekleştirdiği eylemler aracılığıyla da üstün nitelikleri vurgulanmaktadır.

“Kalypso, yüce Tanrıça, döndü evine.
Odysseus da koyuldu odun kesmeye,
yirmi ağacı bir çırpıda deviriverdi,
baltayla yontup düzeltti güzelce,
bir ip çekip denk getirdi hepsini.” (Homer, 2018:116).

Homer, *İlyada*’da olduğu gibi *Odyseia*’da da mitolojik anlatılarla, dönemin gündelik olgularını bir arada kullanmaktadır. Zira destan türünün yapısı açısından böyle bir ayırım söz konusu değildir. Gündelik olanla tanrısal olan ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir. Hayatın gerçeklikle tam bir uyum içinde olması, kahramanın insanlar dünyasının ahlaki değerleri doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemlerin aslında tanrılar katında da destekleniyor oluşu da bunu göstermektedir (Aytür, 1995: 113).

Eserde çift katmanlı bir mekân anlatısı olsa da insanlar ve tanrılar aynı dünyada yaşamaktadırlar. Buradaki ayrım iki ayrı dünyanın varlığı olarak anlaşılmamalıdır. Zira tanrılar diyarı Olympos da yeryüzünde bulunmaktadır. Bu iç içe geçmişliği tanrıların çeşitli nedenlerle insanların arasına karışmalarında da görmek mümkündür.

Odyseia'da tanrıların etkinlikleri göz önünde bulundurulduğunda eserde Yunan mitolojisinde yer alan birçok tanrının varlığı görülse de esas çatışma Odysseus'un arkasında yer alan Athena ile oğlu tepegöz Polyphemus'un gözünü kör etmesi nedeniyle ondan intikam almak isteyen Poseidon arasında geçmektedir. Poseidon ve Athena arasındaki çekişme Yunan mitolojisinde farklı anlatılarla da karşımıza çıkan bir durumdur. Örneğin Atina kentinin tanrısı belirlenirken de bu iki tanrı arasında bir rekabet olduğu görülmektedir. Bu iki tanrı arasındaki ilişkiye baktığımızda *İlyada* eserinde farklı bir duruma da tanıklık etmekteyiz. Poseidon eserin ilk bölümlerinde Troyalılara destek verirken, ilerleyen bölümlerde Athena ile birlikte Akhalıların yanında yer almaktadır (Homeros, 2008: 148, 149, 151,302, 511, 515 vd.).

Aşağıdaki pasajdan da anlaşılacağı üzere Poseidon, Hektor öncülüğündeki Troya birlikleri karşısında zor durumda kalan Akhalılara yardım elini uzatmaktadır.

“Troyalılar Hektor'un arkasından gidiyorlardı,
...Ama Poseidon, yeri sarsan tanrı,
çıktı denizin dibinden, kışkırttı Argosluları,
girdi Kalkhas'ın kılığına, gevşemez sesini aldı,
seslendi önce Ataşlara, ateşli iki yiğide:
“Aiaslar, siz kurtarın Akha ordusunu,
haydi durmayın, can verin saldırma gücünüze,
yüreklere donduran bozgunu çıkarın aklınızdan.” (Homeros, 2008: 302).

Athena da Poseidon gibi Akha birlikleri içinde yer alan Odysseus'un yanında yer almaktadır.

“Odysseus böyle yakardı, Pallas Athene dinledi onu,

çevikleştirdi ilkin ayaklarını, sonra ellerini.
Tam atılacaklarken ödölün üzerine,
Patroklos uğruna Akhilleus'un kurban keştiğı
böğüren öküzlerin pislikleri yanında
birdenbire kaydı Aias'm ayağı,
gök gözlü Tanrıça Athene'ydi kaydıran." (Age: 511).

Destan türünde ozan ya da yazar tanrı ile kurduğı ilişkide özgürdür. Zira kelimenin gerçek anlamında edebi türler arasında sadece destanda tanrılar, eseri biçimlendirmenin özünü oluşturan unsurlar arasında yer almaktadır. Tanrılar destanın tüm diğerk yapısal kategorileriyle birlikte eş değerk bir öneme sahiptir (Çığ, 2015; Lukacs, age.:97).

Odyseia'da tanrı ve tanrıçaların yanı sıra lastrogonlar, seirenler, tepegözler gibi çeşitli insanüstü varlıklar ve yüzü yanıklar ülkesi, korkunç devler ülkesi, öölüler ülkesi gibi doğaüstü mekânlar da yer almaktadır. Odysseus bu doğaüstü şartlara karşı giriştiğı mücadelelerin hepsinden başarıyla çıkarak kahraman sıfatını kazanmaktadır.

"Gördü onu güzel topuklu İno, Kadmos'un kızı,
eskiden insan sesli ve öölümlüydü bu Aktanrıça,
deniz tanrıları arasında sayılır oldu sonraları.
Gördü neler çektiğini, acıdı Odysseus'a,
bir martı oldu, pır etti, çıkıverdi sudan,
geldi oturdu salın üstüne, seslendi, dedi ki:
"Şu Poseidon, yeri sarsan, ne ister sende zavalıcık,
...Al şu tanrısal yaşmağı vereyim sana,
göğsünün altına dola onu, ne acı var artık, korkma, ne ölüm." (Homeros, 2018: 119).

Tanrıların Odysseus'la kurdukları ilişki sadece genel olarak kaderini belirleyen bir niteliğe sahip değildir. Tanrılar, gündelik olaylarda da doğrudan rol oynamaktadırlar. Tanrıların, insanlarla doğrudan yüz yüze gelmesi genellikle üç biçimde gerçekleşmektedir. İnsanların karşısına insan formunda çıkmalarının yanı sıra doğrudan tanrısal görüntüleriyle ya da kuş gibi hayvanlar aracılığıyla da insanlarla ilişki

kurmaktadırlar. *Odyseia*'da bu konuda yer alan birçok örneğin yanı sıra; Poseidon'un, güçlü bir dalga kaldırarak Odysseus'un salını alabora edip parçalamasının ardından, Athena'nın Odysseus'un yardımına yetişerek, kayalara çarpıp yaşamını yitirmesine engel olması dikkat çekici bir örnektir.

“Kafasında, yüreğinde böyle düşünürken o,
iri bir dalga fırlattı onu pürtüklü kayaya,
derisi yüzülecek, çatır çatır kırılacaktı kemikleri,
neyse ki gök gözlü Athena korunma yolunu gösterdi:
İki eliyle yapıştırdı kayaya, soluya soluya, öyle kaldı,
dalga üstünden geçinceye dek.
Başına geleceği geçiriverdi öylece,
ama dalga geri döndü denize, gene saldırdı ona,
çektı kayadan, attı.” (Age: 121-122).

Benzer bir durum Aiaie Adası'nda da gerçekleşmektedir. Aiaie Adası'nda Odysseus'un birçok arkadaşı büyücü tanrıça Kirke tarafından domuza çevrildiğinde Hermeias genç bir adam kılığında Odysseus'a yardım elini uzatmaktadır.

“Hermeias çıktı baktım karşıma,
girmiş genç bir adam kılığına, gelirdi konağa doğru,
bir güzel delikanlıydı, bıyıkları yeni terlemiş.
...Nereye gidersin, Kirke'nin katına mı?
Ağıllara kapatıldı orada dostların, hepsi domuz oldu,
kurtarmaya mı gidersin onları oradan?
Sen de dönemezsin, kalırsın onlar gibi orda, bilmiş ol.
Hadi gel bakalım, bu belalardan kurtarayım seni.” (Age: 188).

Akhilleus, Gılgameş vb. kahramanlar gibi Odysseus da doğaüstü yaratıkların ve kendisine düşman tanrıların karşısında, dost tanrıların yardımı olmadan hayatta kalamayacağını, onların rehberliğine muhtaç olduğunu bilincindedir. Bu sebeple kahramanın öznel dünyası ile nesnel dünya arasında bir denge bulunmaktadır. Dış dünyadaki güçlerin kendisine karşı ne kadar üstün olduğunu bilen Odysseus, bu güçlere

karşı akıl almaz serüvenlere atılma cesaretini gösterirken bir yandan da alçak gönüllü bir biçimde tanrıların yardımını talep etmektedir (Lukacs, 2017: 102).

“Ağladım kana kana, attım yerden yere kendimi,
sonra söyledim tanrıçaya şu kanatlı sözleri:
-Ey Kirke, bu yolculukta kim yol gösterecek bize,
şimdiye dek Hades'e kara gemiyle bir kimse gitti mi?” (Homeros, age: 181).

Destanın birinci bölümünde ise Odysseus'un yurduna dönmesi adına Athena'nın tanrıların rızasını almak için Zeus'u ikna etme çabasını görmekteyiz.

“Ama yeri sarsan Poseidon çok içerler ona,
tanrıya denk Polyphemos'un gözünü kör etti diye,
...Ama ne öldürür, ne de yurduna koyverir onu.
Haydi gelin, verelim burada baş başa,
bulalım evine kavuşturmanın yolunu.
Poseidon da bıraksın artık öfkelerini,
bütün ölümsüzler, tanrılar ona karşı,
kafa tutamaz onlara tek başına” (Homeros, 2018: 45).

Eserin beşinci bölümünde Athena, Odysseus'un tanrıların bağışlamasına layık olduğu konusunda Zeus'u ikna etmeye çalıştığı pasajda krallarını unutmaları sebebiyle İthake halkına bir gözdağı verildiğini görmekteyiz. Zira ideal bir kral ve Tanrılara karşı lütufkar olan Odysseus'un bu kadar zorlukla boğuşmak zorunda kalması ortalama bir Yunan insanı için ibretlik olmalıdır.

“Zeus Baba ve siz hep var olan tanrılar,
değnek taşıyan krallardan hiçbiri
artık olmasın yumuşak, tatlı, iyi niyetli,
hiçbiri iyilik düşünmesin kafasında,
tersine, sert olsun, kırsın geçirsin,
tanrısal Odysseus ne candan bir babaydı halkına,
ama ne oldu, tekmil halkı onu bile unuttu” (Age, 109).

Epiğin dünyasında suç, akıl dışılık, imkânsız gibi kavramlar, modern insanın algıladığı biçimde, söz konusu değildir. Modern insanın suç ya da imkânsız olarak nitelendirdiği olaylar destanda sıra özlemini gidermek için çabalayan kahramanın yazgısının kaçınılmaz ve olağan uğrakları olarak görülür. Toplumsal normların ya da ilahi kuralların ihlal edilmesi anlamında söz konusu olabilen suç ise daima öcünün alındığı, tüm mağdurların tatmin yaşadığı bir sonla bağlanmaktadır. Bu nedenle bütünlüklü uygarlığın insanı yerleşik normların, değerlerin çiğnenmesinin hesabının tanrılar tarafından sorulacağına dair kesin bir iyimserlik içindedir.

Odysseus'un yurdundan ayrı kaldığı süre boyunca konağına yerleşen taliplilerin dehşet verici bir ölümle cezalandırılmaları kadar, Poseidon'u öfkelenmesi sebebiyle Troya'dan dönüş yolunda Odysseus'un başına gelen felaketler de dinleyiciler açısından beklenen hatta olağan durumlardır.

“Ama yeri sarsan Poseidon çok içerler ona,
Tanrıya denk Polyphemos'un gözünü kör etti diye,
ekin vermeyen denizin efendisi Phorkys'in kızı,
Thoosa, Poseidon'la birleşmişti oyuk mağaralarda.
İşte Poseidon, Odysseus'a ondan bu yana öfkeli.
Ama ne öldürür, ne de yurduna koyverir onu.” (Homeros, age: 45).

Odysseus, Güneş Tanrı'nın sürülerinin bulunduğu Thrinakia adasına vardığında adaya uğramadan geçmek istemektedir. Zira arkadaşlarının kutsal hayvanları yemesinin tanrılarca cezalandırıldığının bilincindedir. Arkadaşlarının ısrarı sonucu dinlenmek için adaya demir atmaktadırlar. Odysseus'un uyuduğu bir esnada arkadaşları, Güneş Tanrı'nın kutsal hayvanlarını yedikleri için tanrılar tarafından cezalandırılırlar.

“Zeus hem gürledi, hem yıldırım yağdırdı gemiye.
Altüst oldu Zeus'un kükürtlü yıldırımıyla çarpılan gemi,
tekmil arkadaşlar hep birden denize düştüler.
Dalgalar aldı götürdü yoldaşlarımı,
başladılar yüzmeye karabataklar gibi geminin çevresinde,

Tanrı onlara sılayı kısmet etmemişti.” (Hmeros, age: 225).

Odyseus bazı tanrıların öfkesini üzerine çekip bu nedenle kimi zorluklar yaşasa da epiğin dünyasında tanrılar ve kahraman arasındaki bağ ebeveyn ile çocuk arasındaki ilişkiden farksızdır. Dolayısıyla kural ihlalleri durumunda kimi cezalandırmalar olsa da tanrıların epiğin kahramanına yaklaşımlarındaki esas duygu şefkat ve koruyuculuktur. Bu nedenle kahramanın maceraları başarıya yazgılıdır (Lukacs, age:40).

“Tanrısal Odyseus taliplerden öç aldı madem,
ant içip barışsınlar, kralları kalsın o da,
biz de unutturalım onlara oğullarının, kardeşlerinin ölümünü,
dostlukla bağlansınlar birbirlerine eskisi gibi,
barış yaysın ülkeye bolluğu ve mutluluğu.” (Hmeros, age: 387).

Odyseus, İthake’ye dönüp taliplilerden intikamını alarak hepsini öldürmesinin ardından bu kişilerin yakınları toplanarak Odyseus’tan intikam almak istemektedirler. Bu esnada Athena’nın, Odyseus için Zeus’la girdiği diyaloglara bakıldığında kullandığı üslubun bir annenin çocuğundan söz etmesini andırdığı görölmektedir.

“Gök gözlü tanrıça Athene karşılık verdi, dedi ki:
Baba, Kronosoęlu, tanrıların en güçlüsü,
ölümü çoktan hak etti bu adam,
onun gibi suç işleyenler ölmeli.
Ama akıllı Odyseus'a parçalanır yüreğim,
ne kadar da karaymış zavallının bahtı,
acı çeker durur sevdiklerinden uzakta,
sular ortasında bir adada, göbeğinde denizin (Hmeros, age; 45).

İnsanlığın gençliği olan epiğin çağında kahramanlar daima tanrıların rehberliğinde yol alırlar. Odyseus, hırçın denizin ortasında salı parçalanıp zor bir durumda kaldığında, büyücü tanrıçalar ya da acımasız tepegözlerle karşılaştığında dahi bir an olsun öz güvenini yitirmez. Ona bu gücü veren tanrıların kendisine yol göstereceğinden emin olmasıdır. Bu rehberlik bazen öyle noktalara ulaşmaktadır ki

Athena, Odysseus için doğa güçlerini dahi kontrol etmektedir (Homer, age: 67, 136, 167 vd.; Lukacs, age: 92).

“Denizlerde sürün bakalım şimdi de,
daha çok çekeceğin var senin,
Zeus'tan doğma Phaiaklara kavuşmadan.
Başına gelecek bela sanırım yeter sana.
Böyle dedi, kamçıladi güzel yeleli atlarını,
Aigai'ya doğru gitti, ünlü sarayına doğru.
Ama Athene, Zeus'un kızı, buldu başka çare,
tekmil öbür rüzgarların kesti yolunu,
hadi bakalım, dedi, hepiniz uykuya.
Bir tek çevik Boreas'ı estirdi, kırdı dalgaları,
Zeus'tan doğma Odysseus kavuşana dek
usta kürekçi Phaiakların iline...” (Homer, age: 120).

Odysseus'un eylemlerinin sıra dışı görüntüsüne rağmen, Athena ve Zeus'la olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, gerçek anlamında bir serüvene atılmadığı açıkça görülmektedir. Tanrıların yardımıyla, içine düştüğü bütün zorluklardan kurtulacağını önceden biliyor olması ve yolculuğun sonunda zaferinin kesinliğinden emin olması bağlamında eylemlerinde maceracı bir nitelikten söz edilemez. Bu bakımdan roman kahramanının serüvenciliğiyle kıyaslandığında, epik kahramanın edilgen bir yapıda olduğu söylenebilir (Homer, age: 113, 114 vd.; Luckas, 2017: 95).

“ ve orada kaldırıp ellerini Zeus'a yakardı;
'Karada ve denizde çektiğim bunca dertten sonra, Zeus Baba,
siz tanrılar istedinizse kavuşturmak beni toprağıma,
bir ses versin içerde uyanan insanlardan biri,
dışarda da bir başka işmarın görünsün senin!'
Yakardı ve böyle dedi, akıllı Zeus da dinledi onu:
bulutların üstünden, ışık saçan Olympos'un doruğundan
ossaat gürledi ve tanrısal Odysseus da sevindi.
Evden gelen sesi de bir kadın verdi,
değirmen çevirmedeydi bu kadın az ötede...” (Homer, age: 331-332).

Tanrıların en azından bir kısmının desteğine sahip olduğunu bilen Odysseus bununla yetinmez. Zorlu bir yolculuğa çıkması, devasa yaratıklarla dövüşmesi ve aşılması güç engellerin üstesinden gelmesi gerektiğinde, tanrıların kendisine desteklerini belirli işaretlerle yeniden ve yeniden göstermesini ister. Bu kahramanın tanrıların desteği sayesinde kendini güvende hissetmesini sağladığı kadar otoritelerine bağlılığının da bir göstergesidir.

2.4. Odysseus'un Dünyası

Odysseus, Troya'dan ayrılıp ülkesine dönene kadar geçen yaklaşık on yıllık süreçte, Yunanlıların o dönem kabul ettikleri dünya haritasında neredeyse ayak basmadık yer bırakmamıştır. Odysseus'un denizlerde ülkeden ülkeye savrulması başlangıçta rüzgâr gibi doğa güçleri nedeniyle olurken, sonrasında Poseidon'un öfkesi sebebiyle devam eder.

Odyseia'nın üzerine kurulduğu mekân bütün dünyadır. Odysseus yolculuğu boyunca; İsmaros, Lotus Yiyenler Ülkesi, Aiolos Adası, Kirke'nin Adası, Ölüler Ülkesi gibi diyarlara bizzat giderek dünyanın neredeyse bütün ülkelerine ayak basmaktadır. Onun uğramadığı yerler ise Menelaos (Mısır) ve Poseidon (Yüzüyanıklar Ülkesi) gibi destan kişilerinin yolculukları üzerinden destana dâhil edilmektedir. Eserde kahramanların uğramadığı iki bölge bulunmaktadır. Birincisi dünyayı çepeçevre saran Okeanos Irmağı'nın dışında kalan ve ışık uğramayan Kimmerlerin Ülkesi ikincisi ise Korkunç Devler Ülkesidir (Homeros, age:43, 86, 300, 360 vd.).

Lukacs (2017:39) gerek Antik Yunan'da gerekse de diğer bütünlüklü uygarlıklarda görülen mekân ve dünya algısını tanımlarken metaforik bir anlatımla şu ifadeleri kullanmaktadır “Ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların

haritası olduğu çağlar – yollar yıldızların ışığıyla aydınlanan çağlar. Her şey yeni ama yine de tanındıktır, her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir. Uçsuz bucaksızdır dünya, genişdir ama bir yuvayı andırır yine de...” Bu dünyada yeryüzü ve gökyüzü aynı tözün ürünleridir. İnsan için bir yabancılaşma söz konusu değildir. Dolayısıyla kelimenin gerçek anlamında bir serüven olası değildir. Çünkü kahraman yurdundan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın kendine doğru ilerlemektedir. Kahramanın dünyası sınırlarını aşamayacağı bir çemberle kapalıdır. Odysseus, Ölüler Ülkesinde de İthake’de olduğu kadar yabancı olmadiğı bir yerde, kendinden olanların arasındadır.

Destanın yapısal olarak mekân algısının dünyayı hatta evreni kapsaması onu peri masalı gibi diğ er türlerden ayıran bir özelliğ idir. Masal kahramanlarının etkinlik alanları doğ aüstü unsurlar iç erseler de başarıları belli bir alanla sınırlıdır. Mit ya da destan kahramanının zaferi ise genellikle makrokozmi k bir niteliğ e sahiptir. Destan kahramanının serüvenin sonunda yenilen kişiler sadece sınırlı bir mekânın köt üleri; dinozorlar, cadılar değildir. Onun mücadelesi dünyaya yayılmış ve insanların yaş amlarına ve bilinçlerine musallat olan bütün köt ülerledir (Campbell, age: 42)

Odysseus’un yolculuğ u boyunca bütün dünyayı gezmesinin bir baş ka nedeni de dinleyiciler açısından bilinen ama görmedikleri diyarların anlatılmasıdır. Bu sebeple söz konusu mekanlar sadece kahramanın etkinlik alanı olarak anılmaz aynı zamanda ozan tarafından detaylı bir şekilde tanımlanırlar.

“Engine açıldık yeniden, gene yüreğ imiz acı dolu.
Vardık töre bilmez, azgın Tepegözlerin iline,
onlar yalnız ölümsüz tanrılara güvenirler,
ne ekin ekerler elleriyle, ne de çift sürerler,
toprak ekilmeden, iş lemeden verir onlara her şeyi,
arpayı da, buğ dayı da, asmayı da verir...” (Age: 166).

Destanın dinleyicisi Yunanlılar için dünyanın öbür ucunda, Okeanos Irmağı'nın kıyısında yer alan Kirke'nin Adası ile ilgili satırlarda ise büyücü tanrıçanın yaşamı tasvir edilirken kullandığı araç gereçlerin altın ve gümüş gibi değerli madenlerden olması ve hizmetkarlarının periler olması dışında insan yaşamına benzer bir biçimde tasvir edildiğini görüyoruz. Bu epik dünyanın bütün olağan üstünlüklerine rağmen çağın insanın kendinden bir parça hissetmesi ve kendi yaşamıyla bir özdeşlik kurmasını sağlamaktadır.

“O sıra hizmetçiler düzene koyuyorlardı konağı,
dört peri kızı vardı Kirke'nin evinde iş gören,
pınarlardan, ormanlardan doğmuşlardı bu periler,
ya da denize akan kutsal ırmaklardan doğmuşlardı.
Biri güzelim örtüler örtüyordu koltuklara,
bu örtüler erguvandı ve ketenler seriliydi altında,
öbürü gümüş sofralar kuruyordu koltukların önüne,
altın sepetler koyuyordu üstüne sofraların,
üçüncüsü bal gibi şarap taşıyordu sağrakta,
şarap tatlıydı, sağrak gümüştü, taslar altın.” (Age: 189-190).

Odyseus ve çağdaşlarının zihninde; devlerin, perilerin, tanrıların yaşadığı dünya ile kendi dünyaları arasında türdeşlik vardır. Bu türdeşlik mekânsal olmanın da ötesine geçerek insan ve ötekiler anlamında bir ayrımı da dışlamaktadır. Hem mekânsal hem de yaşamsal olarak ortak bir tözsel doğa mevcuttur. Odyseus'un eylemleri ortak tözden kaynaklanan ortak arzuların sonucudur. İnsanın bu ortak tözden koparak kendi kaderini çizmesi için henüz çok uzun bir zamana gereksinimi vardır. Bu kararı verdiğinde ise onu bekleyen, tanrıların ve toplumun uzağına düşmüş roman kahramanının yalnızlığı ve melankolisidir.

2.5. Odysseus ve Gerçeklik

Odysseus, tüm destan kahramanları gibi çağının ideal insan tipini temsil etmektedir. Tüm etkinlikleri zamanın gerekleriyle tam bir uyum içindedir. Bu uyum o kadar ileri bir düzeye varır ki kahraman çağın gerçekliğinin bir gölgesi konumuna erişir. Kahramanın yer yer aşkınlığın sınırlarında gezmesi ise destanın lirik karakterinden kaynaklıdır ve bunlar anlık savrulmalardır. Odysseus'un gözü kara etkinlikleri var olana karşı yeni bir gerçeklik adına değildir. Aksine var olanın şu ya da bu sebeple bozulmuş yapısını yeniden aslına döndürmek amacıyla hareket eder (Lukacs, age; 2017: 57).

Epîğin yanıt verdiği şey hayatın öz haline gelme sürecidir. Kuşku yok ki destan söyleyenler arasında bu yanıtı en kusursuz şekilde veren kişi Homeros'tur. Öyle ki henüz epîğin ilkeleri üzerine bir farkındalık oluşmadan önce, Homeros'un eserlerinde bu özellikler içkindir. Homeros'un bu özelliğini bir adım daha ileri götürmemiz durumunda kural koyucu bir konumda bulunduğunu söylemek de mümkündür.

Destan kahramanının anlam dünyası ile yaşam arasında mutlak bir uyum bulunmaktadır. Kahramana düşen görev bu anlamı bulmaktır. Bu nedenle anlamın çevresinde bir yerlerde olduğunun özgüveniyle hareket eder. Bunu sağlamasının genel biçimi ise yaşamını özsel olana yaklaştırmasıdır. Dolayısıyla Odysseus da tıpkı Gılgameş gibi olması gereken hayatı kavradığında ya da gerçekleştirdiğinde anlamı bulmuştur (Çığ, 2015; Lukacs, 2017:44).

Odysseus açısından hayatın anlamı kendi arayışının bir parçası olduğu kadar tanrılar tarafından kendisine verilmiş bir görevdir de. Dolayısıyla Odysseus'un tanrıların lütfunu kazanması, ailesine ve ülkesine musallat olan Penelopia'nın taliplerini öldürmesi anlam olarak kabul edilebilir. Agamemnon yiğitlikte ve düşünce kıvraklığında Odysseus'tan hiç de geri kalmadığı halde epîğin kavramları bağlamında kahramanlığın sınırlarına dahi yaklaşamamaktadır. Zira tanrıların sevgisine ve desteğine

sahip olmadığı gibi, ülkesinde bozulmuş olan dengeyi kurma kudretinden de yoksundur. Troya dönüşünde, eşiyle birlik olan Aigisthos tarafından öldürülerek trajik bir son yaşar.

Roman kahramanının umutsuzca aradığı anlam, Odysseus'un dünyasında üyesi olduğu topluluğun içinde bulunmaktaydı. Dolayısıyla topluluğunun içinde kayboldukça, onların değerleriyle kaynaştığı ölçüde anlama da yaklaşılmaktaydı. Fakat onun anlama doğru yönelimi bilinçli bir etkinlik değildir. Destan kahramanı açısından da anlam bilinç dışı bir olgudur. Dolayısıyla kim tarafından çekildiğini, neye doğru ilerlediğinin farkında olmadan anlamı bulur (Campbell, 2017:343).

Odysseus'a kulak veren Antik Yunanlı dinleyiciler açısından yurduna dönmesi ve sarayında oturan taliplilerden öç alması sürpriz bir son değildir. Onun yolculuk boyunca yaşadığı çileler ve aşmak zorunda kaldığı engeller dinleyiciler için, pedagojik etkisinin yanında, mutlu sona giden yolda, zaferin etkisini arttırıcı birer araçtır sadece. Ozan anlatısında yer yer kahramanın zaferinin kaçınılmazlığını anımsatmaktan geri durmaz. Odysseus'un hem kendi hem de dinleyiciler açısından mutlak bir zaferle yazgılı olması anlam ve yaşam arasındaki bağın, başka bir ifadeyle öznel ve nesnel gerçekliğin arasındaki güçlü bağın göstergesidir.

Bu durum Odysseus'un kahramanlık unvanını kolay bir şekilde elde etmesinden ziyade kaderinin buna yazgılı olması ile ilgilidir. Akhilleus'un Troya savaşında oynadığı belirleyici rol ve atıldığı kahramanlıkların yanında daha *İlyada*'nın dokuzuncu bölümünden anlaşılacağı üzere yazgısı önceden bellidir. Akhilleus, Odysseus'la konuşmasında bu kaderi şu şekilde ifade etmektedir:

“Anam, gümüş ayaklı Thetis, bana demişti:
İki ayrı kader götürecek beni ölüme;
burda kalır, savaşırsam Troya'nın çevresinde,
tükenmez bir ün var, dönüş yok.
Dönersem yurduma, sevgili baba toprağına,

ünüm olmasa da çok yaşayacağım,
ölüm öyle çabucak gelip çatmayacak.” (Homeros, 2008b: 235).

Akhilleus örneğinde de görüldüğü üzere destan kahramanının zaferi salt yolculuğunu tamamlayıp yurdunda huzura kavuşması olarak algılanmamalıdır. Zira kahramanın ölümü dahi tanrısal ve toplumsal anlamda bir kutsamayla sonuçlanmamaktadır. Akhilleus ün ve şeref için tanrıların önüne koyduğu iki yazgıdan sonunun ölümle biteceği yolu seçmiştir. Sonuç bakımından farklı olsa da Odysseus’un yazgısına ilişkin benzer bir durumla karşılaşmaktayız.

“Gerçek olacak bütün bunlar, dediğim gibi tam.
Bu yıl içinde gelecek Odysseus buraya, evine,
ya bu ayın sonunda, ya öbür ayın başında,
dönecek yurduna ve hepsinden öç alacak.” (Homeros, 2008a: 243).

Kahraman bir insan olsa da dinleyiciler açısından, onun serüvenleri sonucunda ulaştığı olgunluk düzeyi ve tanrıların övgüsünü kazanmış biri olması nedeniyle, bir model oluşturur. Odysseus sadece hayranlık uyandıran biri değil aynı zamanda, taklit edilerek benzer bir deneyim yaşanmasına imkân tanıyan bir örnektir (Campbell, 2017: 283).

Kahramanın karşısındaki engeller sadece bazı tanrılar, devler ve doğa güçleri değildir. Belki de dinleyiciler açısından bunlardan daha ilgi çekici ve ibretlik olan kötü insanlardır. Odysseus’un yurdundan uzakta çileler içinde kıvrılırken sarayına yerleşmiş, servetini tüketen, eşiyle evlenmek ve oğlunu öldürmek isteyen talipliler bu kötü insanlar açısından kusursuz bir örnektir. Ozan, taliplilerle ilgili tüm bölümlerde dinleyicide nefret uyandıran bir üslup kullanmakta, sonunda kahraman kanlı bir intikam alırken kötülere karşı bir acımadan çok, haz duymalarını sağlamaktadır.

“Bırak o adamları, ne yaparlarsa yapsınlar,
ne akıl var onlarda, ne doğruluk diye bir şey,

görmezler burunlarının ucunu, kara ölümü” (Homer, 2008b:64).

Kehanet destanın klasik motiflerinden biridir. Bu bağlamda *Odyseia*’da bu motifle sıklıkla karşılaşmak doğaldır. Athena’nın yönlendirmesiyle babasının akıbeti hakkında bilgi almak için Menelaos’un yanına giden Telemakhos babasına ilişkin övgü dolu sözlerin yanı sıra, Helene’nin ağzından şu sözleri duymaktadır (Bahtin, 2017:186):

“...Helene tez davrandı, dedi ki:
“Dinleyin beni, ben bildireyim size,
ölümsüzler bakın ne koydular gönlüme benim,
sanırım düşündüğüm gibi gerçekleşecek bu:
Bu kartal nasıl, soyunun sopunun yaşadığı dağdan inip
aldı götürdüyse evde beslenmiş bu kazı,
Odysseus da çok acılar çeke çeke süründükten sonra
dönecek evine ve alacak öcünü,
belki dönmüştür şimdi, evindedir belki,
incir dikiyordur ocağına o heriflerin.” (Homer, 2008b:258).

Epik kahramanın zaferinin mutlaklığı sılaya dönüşünün çok kolay bir şekilde gerçekleşeceği anlamına gelmemektedir. Odysseus’un gidilmez denin birçok yere ayak basması, aşılmaz denin birçok engeli aşması gerekmektedir. Bu edebi bir tür olarak destanın ilgi çekici olmasını sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda kahramanın olgunluğa erişmesi için gerekli bir süreçtir. Başka bir ifadeyle kahraman bir haç yolculuğuna çıkmış gibidir.

“ Bir araya gelince adamlarını, şu sözleri söyledim onlara:
-Sanmayın evimize döneriz, baba toprağına!
Kirke gösterdi bize başka bir yol,
gideceğiz Hades'in ve korku saçan Persephone'nin ülkesine,
danışacağız Thebailı Teiresias'ın ruhuna orada.
- Ben böyle konuştum, onların çatladı yüreği,
oraya çökuverdiler ve başladılar saçlarını yolmaya,
ama bu ağlamalar sızlamalar yaramadı hiçbir işe.” (Homer, 2008b:195).

Destan kahramanı salt sıla özlemiyle yanıp tutuşan acınası bir insan değildir. Onu zamanının insanları gözünde ilgi çekici kılan asıl özelliği maceraya atılma tutkusudur. Kahraman yurduna en kestirme yoldan dönmeyi kabul etmez. Onun dolambaçlı yollardan geçmesi, sıradan insanlar için birer korku nesnesi olan devleri yenmesi, engelleri aşması gerekmektedir.

2.6. Odysseus ve Toplum

Epiğin önemli niteliklerinden biri olan anlamın hayata içkinliği meselesi bireyle toplumun, toplumla tanrıların aynı amaçlarla hareket etmesini sağlar. Tanrıların koyduğu kurallar aslında toplumun da kabul ettiği ve gerekli gördüğü şeylerdir. Aynı tözsel kaynaktan beslenen birey, toplum ve tanrılar özselle olarak ortak doğrular etrafında birleşirler. Dolayısıyla kahramanın acıları ve sevinçleri kötüler dışında tüm insanlarla ortaktır. Kötülerin cezalandırılması her ne kadar kahraman eliyle gerçekleştirilse de bu toplumun da arzusudur. Başka bir ifadeyle kahramanın mücadele etmek zorunda olduğu doğüstü varlıklar, aşmak zorunda olduğu zorlu coğrafik engeller yurdunun ve üyesi olduğu toplumun huzuru için girişilmiş etkinliklerdir. İnsanların çevresini saran canavarlar, kendi toplumuna karşı kötülük yapanlar kahramanın dünyadan temizlemek zorunda olduğu engellerdir (Campbell, 2017:297).

“At sürücüsü yaşlı Nestor karşılık verdi, dedi ki:

“Madem açtın sözü, dostum, konuşayım ben de.

Bir sürü adam anana göz dikmiş, öyle mi?

Kötü düzenler kurarlarmış senin sarayında sana karşı.

İsteye isteye mi katlanırsın sen buna,

yoksa sana düşmanlık mı eder yurdunda halkın,

boyun mu eğerler bir tanrının buyruğuna?

Babanın geleceği gün belli değil,

onlara ne zaman gününü gösterecek kim bilir,

tek başına mı yapacak bu işi dersin,

tekmil Akhaların yardımıyla mı yapacak?

Gök gözlü Athene seni sevse keşke,
ünlü Odysseus'u sevip koruduğu gibi ” (Homeros, 2008b:75).

Destan kahramanının aşmak zorunda olduğu engeller sadece onun yolunu kesen, zihnini meşgul eden şeyler değildir. Bu karakteri itibariyle birey olarak nitelendirilemez. Kahramanın kaderi toplumunkiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Odysseus ailesi ve halkından bağımsız bir yaşamı düşünecek tarihsel olanaklardan yoksundur. Aynı şekilde toplumu da Odysseus’un kaderini kendisinininkiyle bir görmektedir. Bu ortaklık sadece Penelopeia ve Telemakhos’un duygusu değildir. Menelaos da tanrısal yoldan sapmamış her Yunanlı gibi Odysseus’la acı ve sevinçlerinde bir duygudaşlık içindedir (Lukacs, age: 73).

“Sarışın Menelaos'un canı çok sıkıldı, dedi ki:
Biz bugünleri de mi görecektik böyle!
Ciğeri beş para etmez adamlar çıkacak demek
böyle güçlü bir yiğidin yatağına!
Girer koca aslanın inine bir geyik,
yeni doğmuş memede iki yavrusunu kor uyumaya,
çık ar dağın çimenli bayırlarına, otlar,
aslan da dönünce inine bulur yavruları orda,
getirir ikisine de korkunç ölümü.
Odysseus da öyle bir ölüm getirecek onlara.
Ne olur Zeus Baba, Athene, Apollon,
bir daha gösterebilir bize ne olur.” (Age: 94).

Kahramanlar kendi toplumları için, insan davranışlarının birer modelidir. Toplumlara yardımcı olan büyük işler yaparak insanlar için “ölümsüzlük” anlamına gelen edebi bir üne sahip olmuş ve öteki insanlara kendilerine benzeme olanağı tanımışlardır. Bu fark, destan kahramanı ile roman kahramanı arasındaki ayrımı belirginleştirir; ilki, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine de bir topluluğun temsilcisi, bir bütünün parçasıdır; oysa ikincisi her zaman bireysel ve yalnız bir öznelliktir (Rosenborg, age: 20; Lukacs, 2017: 13).

Odyseus'un anlatıldığı toplumun ideal bir temsilcisi olması, serüvenlerinin sonunda kazandığı zaferlere, düşmanlarından aldığı intikamlara da toplumsal bir anlam yüklemektedir. Bu bağlamda *Odyseia*'nın dinleyicilerinde bir tür katharsis durumu yarattığından söz edilebilir.

Eyleyenleri taklit etme niteliğiyle tanımlanan katharsis “bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla, bu tür (kötü) duygulanımlardan arınmasını sağlayarak yapar...”. Katharsis sadece acıma ve korku gibi kavramlarla sınırlı tutulmayıp genel olarak duyguların coşturulması sayesinde gerçekleşen boşalma ve rahatlama olarak yorumlanmaktadır (Aristoteles, 2012:25, 112).

Katharsis, kelimenin dar anlamında bütün sanat ürünlerinin gayesidir. Sözcüğün dar anlamında modern sanat yapıtlarında da bu ögenin varlığı söz konusudur. Bahtin (2017:279) Dostoyevski'nin eserlerine katharsis teriminin uygulanması konusundaki girişimlerin kelimenin Aristocu mantıkla kavranması durumunda mümkün olmadığını belirtmektedir. Çünkü dinamik ve canlı bir tür olarak romanın dünyasında mutlak bir sondan söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla Aristocu anlamda bir katharsis uygulamasından söz edilecekse bu epik bir mesafenin olduğu durumlarda söz konusudur.

Odyseia'da katharsis olgusunu incelerken ozanın anlatıyı kurması bakımından dinleyiciyi duyguları yoğunlaştırma ve boşaltma evresi olarak ayırt etmek mümkündür. Birinci aşamada kahraman ve ailesinin içinde bulunduğu kötü durumu anlatarak dinleyicide öfke ve acıma gibi duyguların zirveye ulaşmasını sağlamaktadır. Odyseus'un İthake'ye dönerek, eşine ve çocuğuna acı çektiren taliplilerden kanlı bir biçimde intikam alması ve Zeus'un kararıyla çatışmanın burada sona ererek barış sağlanması ise karşımıza boşalma evresi olarak çıkmaktadır.

Babasından ayrı kalmış ve güçlü düşmanlarının varlıklarını tüketmesi ve annesine talip olmaları karşısında çaresiz kalan Telemakhos'un durumu duygusal yoğunluğu sağlamak için ideal bir malzeme sunmaktadır. Öyle ki destan Telemakhos'un hikayesi ile başlamaktadır. V. Bölümde Odysseus'un ortaya çıkmasından sonra da, onun maceralarına paralel olarak Telemakhos'un kederli arayışı anlatılmaktadır.

Babasının izini sürmek için Menelaos'u ziyaret eden Telemakhos, Odysseus'un yokluğunda başlarına neler geldiğini detaylı bir şekilde anlatır. Telemakhos, destan boyunca çeşitli defalar taliplilerin yaptıkları kötülükleri yineleyerek dinleyicide oluşturulmaya çalışılan duygusal yoğunluğu canlı tutar.

“sormaya geldim babamdan bir haber var mı diye.
Tükendi nem var nem yok, kuruttular evimi,
doldu yuvam düşman kişilerle,
yağlı koyunlarımı keserler boyuna,
çarpık basan boynuzlu sığırlarımı,
anamın talipleri bunlar, zorba kişiler.
Bu yüzden geldim dizlerine sarılmaya,
ne olur anlat bana, nasıl öldü o,
belki gözlerinle gördün, belki duydun bir yolcudan,
yaban ellerde dolaşan birinden duydun.” (Homeros, 2008b:94).

Destan'ın sonuna doğru gittikçe yoğunlaşan duygusal gerilimin sürdürülmesinde Telemakhos'un yanı sıra çeşitli yan karakterler de rol oynamaktadır. Bu bağlamda Penelopia'nın yakınma anları da eserde yoğun biçimde yer almaktadır.

“Ey coşkun talipler, dinleyin şimdi beni,
siz ki, her tanrının günü yemek için saldırırsınız bu eve,
çünkü yıllar var ki gurbette bu evin erkeği,
bu yaptığınıza bulabildiğiniz tek bahane,
benimle evlenmek, karı olarak almak beni.” (Age: 342).

Kahramanın düşmanlarına karşı öfke biriktirmenin bir aracı olarak taliplilerin, Odysseus'un sarayında yaptıkları ziyafetler, eşini ve çocuğunu aşağılamaları ve

hizmetkarlarını hor kullanmaları söz konusu duygusal yoğunluğun ve öfke birikimin sağlanması için en sık başvurulanan motiftir.

“Böyle konuştu Athene, Zeus'un kızı,
Telemakhos da duyunca onu hiç durmadı,
yüreği kaygı içinde, yürüdü eve doğru.
Taşkın talipleri sarayda buldu,
avluda keçilerin derilerini yüzüyorlardı,
domuzların tüylerini yakıyorlardı alevde.” (Homeros, 2008: 64, 46-47).

Bu ve benzeri pasajlarla dinleyicilerde öfke ve acıma gibi duygular zirveye ulaştıktan sonra boşalma evresine hazırlık olarak ifade edebileceğimiz pasajlar gelmektedir. Odysseus bir dilenci kılığında İthake'ye döndüğünde hasımlarıyla hesaplaşmadan önce bir süre çevrede gezinerek yokluğunda sarayının geldiği içler acısı durum bir kez daha anlatılır. Erkek ve kadın hizmetkârlarının arasından kimlerin kendisine sadık olduğunu anlamak için gözlemlerde bulunur. Telemakhos'a gerçek kimliğini açık ettikten sonra taliplilerden öç almak için plan kurarlar.

“Karşılık verdi soylu oğlu onun bu sözlerine, dedi ki:
Anlarsın az sonra, baba, nasıl bir yürek var bende,
hiç gevşemem ben, hiç korkmam, gözünle görürsün az sonra,
ama hiçbir faydası yok bize bu dediklerinin,
dur bunun üstünde, adamakıllı bir düşün,
çok vakit alır teknil uşakları denemek ayrı ayrı,
topraklarını dolaşacak, işlerine katılacaksın, beride,
konakta, herifler rahat rahat yiyip içecekler...” (Age: 277).

Odysseus'un İthake'ye dönmesi serüvenin bitmesinden ziyade zirveye ulaşması anlamına gelmektedir. Yurda dönüşle birlikte kahramanın klasik yolculuk süreci, yurttan ayrılma, birtakım maceralar ve aşkın deneyimler yaşayarak olgunlaşmış bir şekilde geri dönme süreci tamamlanmıştır. Katharsis'in ilk evresi olarak nitelendirdiğimiz yoğunlaşma, intikamın alınmasının hemen öncesinde kahramanın ahlaki öğütleriyle tamamlanır.

“Çok akıllı Odysseus yan yan baktı onlara, dedi ki:
Ne sandınız, köpekler, evime bir daha dönmeyecek miydim,
Troyalıların ilinden, soyup soğana çevirdiğiniz evime?
Zorbalık ettiniz, yattınız hizmetçi kadınlarımla,
bir de karıma talip oldunuz ben sağken,
hiç mi korkmadınız engin gökteki tanrılardan,
bir gün gelir, sizden öç alınır, bunu düşünmediniz mi?
Düşeceksiniz ölüm tuzağına şimdi hepiniz.”
Böyle dedi, hepsinin suratı yemyeşil oldu korkudan,
bakındılar çevrelerine, ölüm uçurumundan nasıl kaçacağız diye.” (Age: 353).

Destanda trajik suçların bağışlanması diye bir durum söz konusu olmaz. Bu cezalandırma tanrısal ve toplumsal normların ihlal edilmesi durumunda ise en ağır şekilde gerçekleştirilir. Epiğin dünyasında suç, akıl dışılık gibi kavramların bulunmaması ancak kahramana ve destekçilerine özgüdür. Çünkü onlar ilahi dengenin yeniden düzene oturtulması gibi kutsal bir amaç için etkinlikte bulunmaktadır. Bu bağlamda Odysseus’un ailesine zarar verilmesi, servetinin talan edilmesi gibi durumlar bağışlanamaz nitelikte suçlardır.

“Çok akıllı Odysseus yan yan baktı ona, dedi ki:
Verseniz, Eurymakhos, babalarınızın teknil mallarını,
ne kadar kendi malınız varsa verseniz onları da,
başka mallar da katsanız üstüne ordan burdan,
gene de sizi öldürmekten ellerimi alıkoyamam,
duramam almadan bütün bu suçların öcünü.
İki yol var size: Ya savaşmak ya da kaçmak buradan.
Ama hiç sanmam ölüm uçurumundan kurtulacağınızı.” (Age:314).

Kahramanın son eylemi, katharsisin boşalma evresi olarak nitelendirdiğimiz, *kötü işler* yapan taliplilerin cezalandırılmasıdır. Destan boyunca kahramanın ardından yapılan kötülüklerin cezalandırılacağı konusunda hazırlanan dinleyicilerin; acıma, öfke, nefret gibi duyguların boşaltılması gerekmektedir. Bu nedenledir ki Odysseus’un taliplilerden intikam alma sürecini dehşet verici kanlı bir biçimde tasvir edilmektedir.

“Bir ara ayakları çırpınıverdi, ama uzun sürmedi bu.
Getirdiler Melanthios'u da dışarı avluya ön kapıdan,
kestiler insafsız tunçla kulaklarını ve burnunu,
sonra erkekliğini koparıp attılar köpeklere çiğ çiğ,
sonra kestiler ellerini ve ayaklarını öfke içinde.
Sonra da kendi ellerini ayaklarını yıkayıp
vardılar Odysseus'un yanına ve işleri bitti.” (Age:364).

Odysseus aşılmaz denilen hırçın denizleri aşmış, gidilmez denilen doğaüstü varlıkların diyarlarına gidip onları alt etmiş ve nihayetinde sıra özlemine son vererek yurduna dönüp, kötü insanları da cezalandırarak bozulan dengeyi yeniden sağlamış ve Yunanlıların zihnini meşgul eden engelleri ortadan kaldırmıştır. Yaşam yeniden eski sakinliğinde ve olağanlığında yaşanacaktır. Kahraman ve dinleyiciler rahatlamış olarak gündelik yaşamlarına geri dönmüşlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANNA KARENİNA

3.1. Tolstoy ve Edebi Kişiliği

Anna Karenina'nın yazarı Kont Lev Tolstoy (1828-1910) soylu bir ailenin dördüncü çocuğu olarak 28 Ağustos 1828 tarihinde Yasnaya Polyana'da dünyaya gelmiştir. Yazar erken yaşta hem annesini hem de babasını kaybederek akrabaları tarafından yetiştirilir. 16 yaşına geldiğinde dönemin prestijli üniversitelerinden Kazan İmparatorluk Üniversitesi'ne girmeye karar veren Tolstoy, ders çalışmayı sevmediği ve üniversite eğitiminin salt bir prosedür olduğuna karar verdiğinden bu kararından vaz geçer.

1847 yılında ilk yazı denemelerini yapan Tolstoy, 1851 yılında abisiyle birlikte, iki buçuk yılını geçireceği cepheye, Kafkasya'ya gitti. Burada yazı denemelerine devam eden yazar, otobiyografik bir çalışma olan ilk romanı *Çocukluğum* adlı eserini de burada kaleme alır. Tolstoy, eserini Nekrasov'un beğenisine sunmak için Temmuz 1852'de "Sovremennik" dergisine gönderir. Eser aynı yıl "Sovremennik"te yayımlanır. Yazarın eserlerinde kendi anıları ve deneyimlerini kullanması sonraki eserlerinde de devam etmiştir. Otobiyografik üçlemesinin ikinci kitabı olan *İlk Gençlik* adlı romanı da 1854 yılında aynı derginin sayfalarında yayımlanmıştır (Vengerov, 1901: 448-452).

1854 yılı sonunda Kırım Savaşı'nın sıcak cephelerinden biri olan Sivastopol'a geçen yazar burada savaş temalı *Aralık'ta Sivastopol* ve *Mayıs'ta Sivastopol* adlı öykülerini kaleme alır. Yazarın ilk öyküsü canlı savaş sahnelerinin yanı sıra Rus ordusu ve askerlerine bir övgü niteliği taşıırken, 1855 yılında Petersburg'da tamamladığı ikinci

öyküsü ise, tanık olduğu çatışmalar ve vahşet sahnelerinden dolayı, daha çok savaşın insan dışı karakteri üzerine eğilmiştir. Tolstoy, aynı yıl *Ağustos'ta Sivastopol* adlı öyküsüyle birlikte üçlemeyi tamamlamıştır. Üçlemenin il öyküsünün yarattığı olumlu hava ve aldığı övgüler Tolstoy'un yazarlık kariyerine daha kararlı bir şekilde devam etmesini sağlamıştır. Yazar 1856 yılında askerlik görevini bırakarak zamanının çoğunu yazmaya ayırmaya başlamıştır (Volçek, 2011:249-251).

Petersburg edebiyat çevresinin bir üyesi olarak kabul edilmeye başlanan yazar bu dönemde *Tipi*, *İki Süvari Subayı* ve otobiyografik üçlemesinin son kitabı *Gençlik*'i yazdı. Kısa bir dönem yazılarına ara vererek 1857 yılının başında Fransa, Almanya ve İtalya'yı da kapsayan bir Avrupa seyahatine çıktı. Seyahatinden edindiği gözlemlerine dayanarak *Lucerne* (Luzern) adlı hikayesini yazdı. Aynı yıl Yasnaya Polyana'ya dönen Tolstoy burada *Üç Ölüm* hikayesini, *Aile Sadeti* romanını yazdı. Kazaklar üzerine çalışmaya devam etti (Nazirov, 2019: 10).

Lev Tolstoy 1859 yılında pedagoji ile ilgilemeye başlar. Bu etkinliğinin bir parçası olarak Yasnaya Polyana'da ve çevre köylerde köylü çocukların eğitimi için okullar kurar. Bu okullarda kendi oluşturduğu içerikler çerçevesinde bir eğitim programı oluşturarak, çocuklara okuma yazma öğretiminde kullanmak üzere bir alfabe kitabı hazırladı. Tolstoy pedagojik çalışmalarının bir ürünü olarak 1862 yılından itibaren *Yasnaya Polyana* adlı pedagoji dergisini yayımlamaya başla. Tolstoy derginin kurucusu olmasının yanı sıra yöneticiliğini de yapmıştır (Breşkovskaya, 2013: 126-129).

Yazar bu dönem edebi yaratıcılığı açısından durağanlık yaşarken gündelik hayatı açısından da depresif bir ruh hali içinde olmuştur. Tolstoy'un 1862 yılında Sofya Bers ile yaptığı evlilik yaşam enerjisi ve edebi yaratıcılığında önemli bir sıçrama yaratmıştır. Öyle ki en önemli eserlerinden biri olan *Savaş ve Barış* adlı romanını kaleme alması bu

döneme tekabül etmektedir. Yazımı 1869 yılında tamamlanan eser yazarın o döneme kadarki edebi etkinliği açısından zirveyi temsil etmektedir. Tolstoy'un adını Rusya'nın en önemli yazarları arasına sokan *Savaş ve Barış*, Sivastopol ve Kafkasya'da savaşta geçirdiği yıllarda edindiği izlenimlerden derin izler taşımaktadır. Ayrıca savaş döneminde kaleme aldığı öykü üçlemesi de *Savaş ve Barış*'ta yansımaları bulmuştur (Nazirov, age: 10-19,20; Walicki, 2013: 485-486).

Kont Lev Tolstoy 1873 baharında başyapıtları arasında sayılan romanı *Anna Karenina* üzerinde çalışmaya başlamıştır. Dört yıllık bir çalışmanın ardından tamamlanan eser yazarın *Savaş ve Barış* sayesinde edindiği ünün bir rastlantı olmadığını da göstermiştir. Kitap her ne kadar adını aldığı kahramanı Anna Karenina'nın başından geçen olaylara odaklanırken birçok ikincil temayı da konu edinmektedir. Bu bağlamda söz konusu eserde aşk ve mutluluk, evlilik yaşamı, aile, evlilik, kent ve kır yaşamı gibi konuların ele alındığı da görülmektedir.

Tolstoy edebi yaratıcılığının zirvesine ulaştığı 1870'li yılların sonlarında metinlerinde işlediği temalarda önemli bir değişikliğe yönelmiştir. Yazar bu dönemden itibaren eserlerinde dini ve politik konulara eğilerek ideolojik yönü öne çıkan konuları işlemiştir. Tolstoy'un dini ve felsefi konulara yoğunlaşması yaşadığı ruhsal sarsıntıyla ilişkilendirilmektedir. Yazarın bu yönelimi ilk kez *itiraflarım* (1884) adlı otobiyografik eserinde görülmüştür. Tolstoy'un daha sonra kaleme aldığı *İnancım nedir* (1884), *İncil'in kısa Bir Özeti* (1892), *İnsan Ne ile Yaşar* (1885), *Diriliş* (1899), *Canlı Ceset* (1911) ve *Hacı Murat* (1912) gibi eserlerinde de dini, felsefi ve politik temaları ele aldığı bilinmektedir (Dimitriyeviç, 2001: 115-118)

Yazarın edebi yönelimindeki bu dönüşüm onun bir edebiyatçı kadar dini, politik ve felsefi bir figür olarak da anılmasına neden olmuştur. Edebi çalışmalarında kendini gösteren dini ve politik karakter Tolstoy'un gündelik yaşamına da yansımıştır. Yazar bu

gelişmeler neticesinde 1901 yılında Kutsal Sinod tarafından Ortodoks Kilisesinden aforoz edilmiştir.

Tolstoy'un dini ve politik görüşleri gittikçe netlik kazanır ve keskinleşir. Bu nedenle ailesi, dini ve politik otoritelerle sorunlar yaşar ve edebi üretkenliği durma noktasına gelir. 1910 yılının başlarında, 82 yaşındayken radikal bir karar vererek savunduğu görüşlere uygun bir hayat sürmeye karar vererek aile doktoru Dukan Makovitski ile birlikte Yasnaya Polyana'dan gizlice ayrılır. Tren yolculuğu esnasında sağlık durumunun kötüleşmesi sebebiyle Astopovo istasyonunda trenden indirilir. Tolstoy burada zatürreden kaynaklı hayatını kaybeder.

3.2. *Anna Karenina*

Düz yazıda Rusya'nın en önemli yazarı olarak kabul edilen (Nabokov, 2017: 199) Lev Nikolayeviç Tolstoy'un üç büyük eserinden biri olan ve 1873-1877 yılları arasında yazılan *Anna Karenina*, "Russkiy Vestnik" adlı gazetede 1875-1877 yıllarında tefrika edilmiş, 1878 yılında ise kitap olarak basılmıştır. *Anna Karenina*, "Time" dergisinin 2007 yılında dünyanın en iyi 125 yazarının en beğendiği romanları derlediği sıralamada en iyi roman olarak kabul edilmiştir (Time, 2007). Tolstoy romanları arasında en beğenilen ve en çok okunan eserlerin başında gelen *Anna Karenina* birçok düşünür tarafından bir romandan fazlası, şaheser olarak kabul görmektedir (Kropotkin, 2018:165).

Anna Karenina; Aleksandr Fet, Vladimir Stasov gibi birçok eleştirmen ve edebiyatçıdan aldığı övgülerin yanında çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. *Anna Karenina*'nın ilk bölümü 1875 yılında tefrika edildiğinde İ.S. Turgenyev, A.V. Toporov'a yazdığı 20 Mart 1875 tarihli mektubunda "L.N. Tolstoy'un romanı çok

büyük hayal kırıklığı yarattı (çünkü beklentiler oldukça yüksekti).” İfadesini kullanmaktadır (Babuškina,2016: 14).

Anna Karenina ile ilgili yapılan ilk eleştiriler edebi kaygılardan çok politik nedenlerle yapılmıştı. *Anna Karenina*’nın henüz ilk iki bölümleri tefrika edilmişken birçok liberal eleştirmen eseri övgüyle karşılarken, dönemin tutucu eleştirmenlerinden V.G. Avseyenko, Tolstoy’u aristokratların şarkıcısı olmakla suçlar ve romanda iç uyum olmadığını yazar. Sonuç olarak eserin daha ilk bölümlerinin yayınlanmasının ardından edebiyat çevrelerinin baş gündemi haline gelmiştir (Gornaya, 1979: 128).

Tolstoy’un *Anna Karenina*’yı kaleme aldığı yıllar toplumun üst katmanlarının yaşamına dair eleştirel görüşlerinin netlik kazanmaya başladığı, felsefi ve politik sorgulamalara giriştiği döneme tekabül etmektedir. Tolstoy’un eserinde toplumun üst sınıflarına getirdiği eleştiri üyesi olduğu toplumsal çevreden kopuşun da bir yansımasıdır. Öyle ki, soylu ve sosyete sınıfına getirdiği sert eleştirilerin yanında, Levin şahsında çizdiği ideal insan portresi tasarlamakta olduğu yaşam yolundan izler taşımaktadır (Babayev, 1978: 160).

Çalışmamızda roman kahramanının niteliklerinin analizi için *Anna Karenina*’nın seçilmesinin sebebi Rus edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da Don Kişot’la birlikte tipik roman kahramanından biri olmasıdır. *Anna Karenina* daimonik karakteri bakımından olduğu kadar, ruhuyla nesnel dünya arasındaki çelişki ya da içinde bulunduğu dramatik ve psikolojik yalnızlık bakımından da kusursuz bir roman kahramanıdır. Öyle ki bu durumun bilincinde olan Tolstoy, roman karakteri Prenses Betsi Tverskaya ağzından şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Seveceksiniz onu. Dilinde hep siz varsınız. Dün yarışlardan sonra yanıma geldi, sizi göremeyince öyle üzüldü ki... Sizin gerçek bir roman kahramanı olduğunuzu söylüyor. "Erkek olsaydım onun uğruna binlerce aptallık

yapardım, diyor. Stremov, onun aynı şeyleri şimdi de yapabileceğini söylüyor.”
(Tolstoy, 2004: 299).

Tolstoy, Anna Karenina’yı yerleşik toplumsal normlara ve ahlaki geleneklere karşı duygularıyla hareket eden bir kahraman olarak resmederken, onu bir suçludan ziyade kurban olarak yansıtmaktadır. Onu yalnızlığa ve ölüme mahkûm eden toplumsal koşulların ve bu koşulların temsilcisi konumunda bulunan soylu sınıfın eleştirisi de eserde önemli bir yer tutmaktadır. Kendisi de eleştiriye tabi tuttuğu soyluluğun bir üyesi olan Tolstoy eleştirel soyutlamalarının yanı sıra soyluların gündelik yaşamlarını, alışkanlıklarını vb. oldukça çarpıcı bir biçimde sunmaktadır.

3.3. Anna Karenina’nın Daimonik Karakteri

Roman kahramanının daimonik karakteri üretildiği çağın koşullarının kaçınılmaz bir ürünüdür. Epik kahramanının tanrısal iradenin gerçekleşmesinin doğrudan bir yansıması olan eylemleri için düşünmesine, karar vermesine ihtiyaç yoktur. Ayrıca o kahraman için trajik bir hatanın varlığı da söz konusu değildir. Bir bakıma akıl çağının bir ürünü olan roman kahramanı ise kendi kaderi üzerinde karar vermek zorundadır. Onun yerine yolundaki engelleri düzleştirecek, doğruyu gösterecek tanrılar yoktur.

Roman kahramanının kaderi üzerinde söz hakkına sahip olması toplumsal ve siyasal olarak olumlu bir görüntüye sahip olsa da, kahramanın düşüncelerini gerçekleştirecek kudretten yoksun oluşu ve modern dünyanın, epiğin kahramanının içinde bulunduğu dünyadan çok daha geniş olması gibi nedenlerle bir insanın nefesinin yeteceğinden çok daha büyüktür. Dolayısıyla tanrısal kudreti elinden alınarak gerçek dünyaya gönderilmiş bir Zeus veya bir Poseidon gibi aykırı durumdadır. Tanrısal bir bilinci vardır fakat ruhsal ve fiziksel bakımdan herhangi bir insandır. Bu durum roman

kahramanını, çevresinin gözünde bazen ideal bir insan durumuna sokarken bazen de lanetlenmiş bir varlık olarak görülmesine neden olur.

“Anna:

- Hayır canım, dedi. Benim için neşeli balo yoktur artık.

Kiti, Anna'nın gözlerinde, onun için bir sır olan o dünyayı gördü.

Anna sürdürüyordu konuşmasını:

- Benim için, insanın biraz daha az sıkıldığı, zamanını biraz daha iyi geçirdiği balolar vardır artık. . .

- Siz nasıl sıkılabilirsiniz baloda?

Anna:

- Niçin sıkılmazmıyım? diye sordu.

Bu soruya alacağı yanıtı Anna'nın bildiğini hissetti Kiti.

- Her zaman en güzel, en iyi sizsiniz de onun için, dedi.” (Tolstoy, age: 79).

Anna Karenina ile ilk karşılaşmasında bir tanrıçaymış gibi büyülenen Kiti Şçerbatskaya ilerleyen bölümlerde ise ona tuhaf bir yaratılmış gibi davranmaktadır. Eşi Konstantin Levin'in, Anna'yı ziyaret etmesi bile bir an önce Moskova'dan kaçarcasına köye dönmesine neden olmaktadır.

Lukacs, çevresi tarafından roman kahramanına, bir yandan imrenme öte yandan ise tiksinti ile bakılmasını daimon kavramıyla ifade etmektedir. Diamon kavramını ise “düşmüş tanrılar” ve “egemenliklerini kuramamış tanrılar” metaforuyla dile getirmektedir. Gücü ve cesareti ortalama bir insanınkinden üstündür, ancak verili dünya onun bu gücünü dışarda bırakan bir anlamsal çerçeveye sahiptir. Daimonik kahramanın gözünden bu dünyanın değerleri ve olayları anlamsız ve değersiz görülür. Olağan ve yerleşik olandan kaçarken, imkânsız olana doğru kayıtsızca ilerler (Lukacs, age: 92). Anna Karenina'nın Vronski ile olan ilişkisi sosyetenin gündemine gelmeye başladığında eşi Aleksey Aleksandroviç anlayışsız kişiliğine rağmen olası bir krizi engellemeye çalışırken Anna bu durumu umursamaz.

“- Bak, ne söylemek istiyorum sana, dedi. Sonuna dek dinle söyleyeceklerimi lütfen. Bildiğin gibi, kıskançlık duygusunu yüz kızartıcı, küçük düşürücü bir

duygu sayar, bu duyguya hiçbir zaman kapılmam. Ama bazı ahlak kuralları vardır, onları çiğneyenlerin cezalandırılmaları zorunludur. Bu akşam herhangi bir şey fark etmedim. Ama davranışının salondakilerin üzerinde uyandırdığı etkiden anladığım kadarıyla, istenen biçimde davranmadığının herkes farkındaydı.

Anna omuz silkti.

- Bir şey anlamıyorum, dedi.

Umrumda değil, diye geçirdi içinden...” (Tolstoy, age: 153).

Tanrıların nüfuz etmediği roman dünyasının kahramanı destan kahramanının aksine hem düşünen hem eyleyen durumundadır. Destan kahramanına düşünce yönünden üstün yetenekler atfedilse de onu karakterize eden niteliği fiziksel gücüdür. Ancak roman kahramanının aşkın zihni verili yaşama tamamıyla nüfuz edemez. Bu sebeple de aykırı bir konuma düşer. Dolayısıyla Anna'nın kendini çaresiz hissettiği zamanlarda sığınacağı tanrısal bir güce inancı yoktur.

“Arada bir hareket yapmak, bir şey söylemek istiyormuş gibi bütün bedeni kıpırdıyor, sonra gene donup kalıyordu. Durmadan şöyle yineliyordu kendi kendine: 'Tanrım! Tanrım ! ' Ama "Tanrım" sözcüğünün onun için bir anlamı yoktu. İçinde bulunduğu durumda dinden yardım ummak -yetiştirildiği dinden hiçbir zaman kuşku duymamasına karşın- Aleksey Aleksandroviç'in kendinden yardım ummak kadar yabancıydı ona. Dinden yardım görebilmesinin, onun için yaşamın bütün anlamı olan şeyden vazgeçmesine bağlı olduğunu biliyordu. Yalnızca umutsuz değildi, şimdiye dek tanımadığı bir ruhsal durum ona dehşet vermeye başlamıştı. Ruhunda her şeyin -bazen eşyaların yorgun bakışlarında olduğu gibi- ikileşmeye başladığını hissediyordu. Neden korktuğunu, ne istediğini kimi zaman bilemiyordu. Olanlardan, olacıklardan korkuyor muydu, yoksa bunu istiyor muydu ya da neyi istiyordu? Bilmiyordu.” (Tolstoy, age: 386).

Roman kahramanının daimonik karakteri nedeniyle toplum tarafından itilmesi okurda ona karşı bir acıma uyandırmaktadır. Bununla birlikte kahraman onu tuhaf kılan özelliklerinden haz duymakta ve bilinçli olarak onu daimonik kılan davranışlarda bulunmaktadır. Vronski ile Kiti ciddi bir ilişkideyken Anna Karenina devreye girerek

bu ilişkinin sonlanmasına ve Kiti'nin küçük düşmesine neden olur. Eserin ilerleyen bölümlerinde de Kiti ile evlenmiş olan Levin'i etkilemeye çalışmaktadır.

“Çeşitli biçimlere giren bir düşünce bir an çıkmıyordu aklından. “Başka erkekleri, karısını seven bu evli barklı erkeği bile böylesine etkileyebildiğine göre niçin bana karşı böylesine soğuk o?.. beni seviyor, biliyorum bunu. Ama yeni bir şey uzaklaştırıyor bizi şimdi birbirimizden.” (Age: 696).

Kahramanın daimonik karakteri bazen deliliğin sınırlarında gezmesine neden olmaktadır. Bu konuda en saf örnek olan Don Kişot'un eylemleri toplum tarafından, Anna'ninki kadar tuhaf karşılanmaktadır. Don Kişot'un eylemleri delilikle karışık bir soyluluk barındırdığından okur açısından sempatiyle karşılanmasına rağmen, roman kişileri tarafından itici bir kibir olarak okunmaktadır. Bu bakımdan Anna toplum tarafından dışlanmış olduğunun bilincinde olmasına rağmen, onları rahatsız etmek pahasına, daha çok da bunun için baloya katılmaktadır (Onfray, 2017: 21).

“Vronski dürbününü ikinci kez o yana çevirdiğinde Prenses Varvara, gülmekten yüzü kıpkırmızı olmuş, tuhaf bir biçimde kahkahalar atıyor, ikide bir bitişikteki locaya bakıyordu. Anna ise yelpazesini katlamış, locanın kırmızı kadife kaplı önüne parmaklarıyla hafifçe vurarak bir yerlere bakıyor, bitişik locada olanları görmüyor, besbelli görmek istemiyordu... Soldaki bu locada Kartasovlar vardı. Vronski tanıyordu onları. Anna'nın da onlarla tanıştığını biliyordu. Sıska, ufak tefek Bayan Kartasova, Anna'ya sırtını dönmüş, locasında ayakta duruyor, kocasının tuttuğu pelerinini giyiyordu. Yüzü bembeyazdı, öfkeyle kaplıydı. Heyecanlı heyecanlı bir şeyler söylüyordu. Dazlak kafalı, şişko Bay Kartasov sık sık dönüp Anna'ya bakarak yatıştırmaya çalışıyordu karısını.” (Tolstoy, age: 541).

Bu kibir hali aslında gerçek anlamda deliliğe doğru bir gidişi ifade etmektedir. Anna Karenina'nın Vronski ile görüşmek için gittiği tren garında aniden raylara atlayarak intihar etmesi bu halin zirve noktasına ulaşmasının ifadesidir. Anna bu noktaya gelmeden önce çevresine olduğu gibi gittikçe kendine de yabancılaşmaktadır.

“Saatine baktı. On iki dakika olmuştu. “Şu anda almıştır pusulayı, geliyordur. On dakikaya kalmaz, buradadır ... Peki ama, ya gelmezse? Hayır, olamaz. Gözlerimi yaşlı görmemeli. Gidip yıkanacağım. Sahi, saçlarımı taradım mı ben?” Anımsayamadı saçlarını tarayıp taramadığını. Başını yokladı eliyle. “Evet, taramışım, ama ne zaman, hiç anımsamıyorum.” Gene inanamadı buna, saçlarının gerçekten taralı olup olmadığını anlamak için iki pencere arasındaki boy aynasına gitti. Taranmıştı saçları. Ama ne zaman taradığını anımsamıyordu. Aynadan ona ürkek ürkek bakan tuhaf, parıltılı gözlerle, kırmızı yüze bakarak, “Bu da kim?” diye geçirdi içinden. Birden anladı aynadaki kim olduğunu: “Evet, benim. “... “Ne o, aklımı kaçırıyorum galiba,” diye geçirdi içinden. Yatak odasını toplayan Annuşka'nın yanına gitti.” (Age: 746-747).

Görüldüğü üzere Anna Karenina çevresiyle iletişim kurmaktan çok iç dünyasına kapanmaktadır. Tolstoy kahramanının içinde bulunduğu ağır ruh halini diyaloglardan çok bilinç akışı tekniğiyle sunmaktadır. Bu sayede Anna Karenina'nın yabancılaşması ve tuhafılığı çok daha berrak bir biçimde görülmektedir. Anna Karenina eserin sonunda bir tür ayılma yaşar. Öyle ki, Anna, Vronski ile son kavgalarının ardından içinde bulunduğu durumunun farkına vararak dehşete düşer. Bu duygu halinin ağırlığını kaldıramadığı için hızlıca uşağının yanına giderek yanlılığından ve zihnini saran düşüncelerden kurtulmak ister.

Anna Karenina'nın daimonik karakteri eserin sonlarına doğru gittikçe belirginleşmekte ve intihar etmesiyle bir ölçüde zirveye ulaşmaktadır. Ortodoksluk inancı gereğince intihar en büyük günahların başında gelmektedir. Öyle ki intihar eden kişinin cenaze töreni dahi kilise içerisinde gerçekleştirilmemektedir. Bu bağlamda Ortodoks bir toplumun üyesi olarak intihar eden Karenina bu davranışıyla hâkim değerlere karşı bir protesto gerçekleştirirken, daimonik karakterine uygun bir son tercih etmiştir.

3.4. Anna Karenina'nın Dünyası

Romanın içine doğduğu dünya gerek barındırdığı tehlikeler gerek sunduğu olanaklar bakımından epiğin dünyasıyla kıyaslanamayacak ölçüde zenginleşmiştir. Bu zenginlik hayatın bütünselliğinin ortadan kalkması pahasına mümkün olmuştur. Bu zenginlik aşkın gerçekliği de gündeme getirmiştir. Başka bir ifadeyle bireye verili dünyanın sunduğu kimlik kalıplarının dışına çıkma potansiyelini barındırmaktadır. Destan türünde gerçekleşen bütün olaylar, yer alan bütün kahramanlar belli bir bütünlüğün parçasıyken romanda bu çember kırılmıştır. Bu çember mekânsal bir göndermede bulunduğu kadar, zihinsel ve duygusal alanı da içermektedir (Luckacs, age: 44).

Destan kahramanı mekânsal olarak yurdundan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşınsın coğrafik ve anlamsal olarak belirli sınırları aşamaz. Homeros'un destanlarının geçtiği dünyanın Okeanos Irmağı'yla çevrilmiş olması bu sınırlılığın göstergelerinden biri olarak düşünülebilir. Düşünsel ve duygusal bakımdan da destan kahramanı için sınırın diğer tarafına geçmek diye bir sorun söz konusu değildir. Çünkü temel bazı kurallarla sınırlanmış bu dünya, roman kişileri için felaket ve akıldışılıkla eş anlamlıyken, bütünlüklü dünyanın insanı için olabildiğince esnektir.

Anna Karenina'nın yaşadığı dünya, Rus düşünce tarihinde iki önemli eğilimi temsil eden batıcılar ve slaviciler arasındaki tartışmanın yoğun biçimde sürdüğü bir zamana tekabül etmektedir. Bu iki zıt kamp dışında kendine özgü bir yaklaşımı bulunan Tolstoy, *Anna Karenina*'da fon olarak tanrıdan yüz çevirmiş bir dünyanın trajik halini resmetmektedir. Tanrının merhametinden yoksun kalınması, insanın en derin talihsizliklerinin, memnuniyetsizliğinin ve trajedisinin nedenine dönüşmektedir (Şenol, 2017:42).

Roman edebi türler arasında kahramanının aşkın yurtsuzluğuyla karakterize edilen tek türdür. Bütünlüklü uygarlık insanı için edebi türlerin kahramanları zihin dünyalarına paralel bir değişim izlemektedir. Destanda gördüğünüz bir imge ya da olayın dönemin insanların düşünce dünyasının çok ilerisinde ya da gerisinde olması söz konusu değildir. Roman çağında ise bu denge bozulmuştur. Dolayısıyla anlatıyı ilginç kılan da yaşamı dışarda kalan kişinin gözünden görüyor olmamızdır (Luckacs, age: 50; Adorno, 2015: 58).

Herhangi bir roman kişisi aşkın deneyimlere girdiği andan itibaren kahraman sıfatını kazanmaktadır. Bu sıfatı kazanmasının hemen ardından mekânsal ve toplumsal bağlarını yitirmeye başlamaktadır. O artık hiçbir yere ve guruba ait olamaz çünkü çemberin dışına çıkmıştır. Soyut idealizm ve düş kırıklığı romantizmi için bir yasa olan bu durumun eğitim romanı için geçerli olmadığını da belirtmek gereklidir.

Anna Karenina yaşamla girdiği mücadelede art arda darbeler alarak yorgun düştüğü birçok kez bir kaçış düşüncesine kapılmaktadır. Ancak her defasında bu dünyada gideceği ve ait olduğu bir yer olmadığı gerçeğini anımsayarak umutsuzluk içinde olduğu yerde kalmaktadır. Eşinin aldatma olayından kaynaklı olarak kendisini evden kovduracağını düşünen Anna, bu durumda ne yapacağı, nereye gideceği konusunda da tamamen belirsizlik ve umutsuzluk içindedir.

Roman destanın devamı olarak kabul edilmesine rağmen, ondan köklü bir kopuş gerçekleştirildiği de unutulmamalıdır. Roman ve destan arasındaki bu diyalektik ilişkiyi kahraman ve onu çevreleyen insanlar üzerinden kavramak mümkündür. Destan ve roman kahramanı ruhsal ve fiziksel nitelikleri bakımından birbirine ne kadar uzaksa, onları çevreleyen sıradan insanlar o kadar benzerdir.

Anna'nın genellikle yolculuklar esnasında daha sağlıklı bir düşünce yapısına kavuşması da yurtsuzluğunun göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bir yere ait olmaması nedeniyle kendini bulduğu anlar hareket halinde olduğu zamanlardadır. Yolculuklar bittiğinde yine melankolik bir ruh haline büründüğü görülmektedir. Eserin birinci bölümünde eşini aldatan abisi Stepan Arkadyeviç ile Darya Aleksandrovna'yı barıştırmak için Moskova'ya geldiğinde bu durumu şu sözlerle dile getirmektedir.

“ - Petersburg'dan ayrılmak istemiyordum, şimdi de buradan ayrılmak istemiyorum...” (Tolstoy, age: 104).

Anna, Rusya'da soluk alamaz hale gelince Vronski ile birlikte bir süreliğine İtalya'ya gitmiştir. Burada geçirdikleri üç aylık süre boyunca da sosyetenin Anna'ya karşı olan tutumu, boşanma, çocukların kimlik meselesi gibi sorunlar gündemlerinden düşmemiştir. Rusya'ya döndükleri zaman Moskova'dan ayrılıp taşrada yeni bir yaşam kurma amaçları da benzer nedenlerle başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Anna olası tüm seçenekleri denemesine rağmen kendini var edeceği bir yer olmadığına inanarak çözümü intiharda bulmuştur. İntiharın tren garında gerçekleşiyor olması Anna açısından yolun sonunun geldiğini göstermektedir.

“Yüreğinin çarpıntısı soluk almasına engel olduğu için yavaş yavaş konuşuyordu. Öfkesini Vronski'ye ya da kendine değil, ona acı çektiren güce yönelterek, ‘Hayır, bana acı çektirmene izin vermeyeceğim,’ diye düşündü. Peron boyunca yürüdü. Peronda dolaşan oda hizmetçisi iki kız başlarını çevirip baktılar ona. Anna'nın giysisi üzerine yüksek sesle bir şeyler konuşurlarken üzerindeki dantel için ‘sahici’ dediler. Genç erkekler rahat vermiyorlardı ona. Acayip seslerle bağırıp çağırarak, kahkahalar atarak, yüzüne bakarak geçiyorlardı yanından. Gar şefi yanına geldi. Trene binip binmeyeceğini sordu. Kvas satan küçük bir çocuk gözlerini ayırmıyordu ondan. Anna perondan uzaklaşırken düşünüyordu:

‘Tanrım, nereye gideceğim?’ Peronun sonunda durdu.” (Tolstoy, age: 759).

Anna Karenina'nın tüm arayışlarına rağmen gittiği hiçbir şehirde hatta ülkede kendini mutlu hissetmemesi içinde bulunduğu dünya ile arasındaki uzlaşmaz çatışmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Zira onun mutsuzluğu Moskova ve Petersburg ile ilgili yahut tragedyada görülen bir tür geri dönülmez hatadan kaynaklı değildir. Anna Karenina, içinde bulunduğu dünyaya ait değildir. Verili dünyayla uzlaşma çabaları (üst düzey bir subayla evlenmesi, dahil olduğu sınıfın diğer üyeleri gibi balolara katılması vb.) mutsuzluğunu gidermesine yardımcı olmaz.

Eserde Anna Karenina'nın, Aleksey Aleksandroviç Karenin ile evlenmeden önceki yaşamı ya da Moskova'ya gelip Vronski ile karşılaşmalarından önceki yaşamına dair geniş bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak eserin genelinden ve eşiyle boşanma tartışmalarından da anlaşılacağı üzere Anna Karenina, Vronski ile tanışmadan önce de mutlu bir evlilik içinde değildir.

3.5. Anna Karenina ve Gerçeklik

Genellikle Dostoyevski'nin söylediği düşünülen, “Biz hepimiz Gogol’un “Paltosundan” çıktık.” (Vasilyeviç, 2017:319), cümlesinden hareketle soyut idealist ve düş kırıklığı romantizmi kahramanlarının da Don Kişot'un gerçekliğinden türediklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Anna Karenina'nın da dünyaya bakışının aynı perspektiften olduğu görülmektedir. Her iki kahraman da dünyanın verili görüntüsünün baş aşağı durduğunu düşünerek onu ayakları üzerine dikme konusunda bir çaba içindedir.

Bu durum özellikle kahramanın nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tanımlamaktadır. Hemen tüm klasik romanlarda görülen bu durum *Don Kişot'ta* en açık şekliyle sunulmaktadır. Don Kişot da tıpkı Anna Karenina gibi nesnel gerçekliği

görmezden gelir ve onun yerine kendi fikirleri doğrultusunda oluşturduğu dünyaya ateşli bir bağlılık ve inanç duyar. Don Kişot için ideal gerçekliğin kaynağı okuduğu kitaplarken, Anna Karenina için ise duygularıdır (Onfray, 2017:12; Nabokov, 2017: 206).

Anna'nın kavram dünyası gerçek dünyayı aşan bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla normal insan davranışlarını yorumlarken de abartılı bir yaklaşımı vardır. Anna'nın sevgi arayışı da bu yaklaşımına uygun olarak şövalyece bir nitelik taşımaktadır. Anna'nın aradığı sevgi içinde bulunduğu yaşamın ölçülerinin çok ötesindedir. Kiti ile konuşmaları esnasında Vronski'nin davranışlarını şövalyece değerlendirmesi bu tutumuna uygun düşen bir ifadedir.

“- Ah, bir sürü şey! Onu çok çok sevdiği belli. Ama Vronski'nin gerçek şövalye ruhlu bir insan olduğu başka şeylerden de anlaşılıyor... Söz gelimi. Vronski'nin varını yoğunu kardeşine bırakmak istediğini söyledi annesi. Sonra, çocukken bir tuhaflik daha yapmış, kendini suya atıp, boğulmak üzere olan bir kadını kurtarmış. Anna, Vronski'nin garda verdiği iki yüz rubleyi anımsayınca gülümsedi: - Sözü'n kisası, tam bir şövalye, dedi.” (Tolstoy, age: 80).

Roman kahramanının verili dünyayı beğenmemesi, yerine başka bir ideal dünya ikame etmesine neden olur. Başka bir ifadeyle varlığını gerçek dünyaya konumlandırmayı başaramadığı için, varlığına uygun hayali bir dünya yaratır. Bu sürecin en belirgin dışa vurumu ise kahramanın inkâr düzeneğidir. Anna Karenina, eşinden ayrıldıktan sonra oğlu Seryoja'yı yanına alabileceğini, yeniden sosyete içerisindeki yaşamını sürdüreceğini ya da Aleksey Aleksandroviç'in inançlı bir insan olduğu için kendisine merhametli davranacağını düşünürken her gün gözleri önünde gerçekleşen olayları, gerçekleri görmezden gelmektedir. Sosyete tarafından ahlaksız bir kadın olarak nitelendirilirken oğlunun kendine verilmeyeceği çok aşikâr olmasının yanı sıra, Aleksey Aleksandroviç'in merhametli bir insan olmadığını yıllarca birlikte yaşadığı biri olarak bilmesi gerekmektedir.

Anna Karenina kafasında kurduğu hayal dünyasına kapanarak yaşamakla yetinmez, başkalarının da o dünyaya inanmalarını, en azından inanıyor gibi görünmelerini ister. Zira onun için gerçek kabul edemeyeceği kadar ağır ve tiksindiricidir. Aleksey Aleksandroviç'in kendisiyle boşanması için yaptığı girişimlerden bir sonuç alamadığında Vronski'nin durumu gerçekçi bir şekilde dile getirmesi sonrasında gösterdiği tepki bu yönde bir arzunun dışavurumudur.

“- O'nun dediği gibi olmaz. Umarım ayrılırsın, ondan. Umarım (ne söyleyeceğini şaşırmış, kızarmıştı) ortak yaşamımızı kurmama, her şeyi düşünmeme izin verirsın artık. Yarın ...

Anna sözünü kesti. Yüksek sesle:

- Ya oğlum? diye sordu. Ne yazdığını görüyorsun: O'na bırakmam gerekiyor; oysa bırakmam onu, bırakmak istemiyorum.

- Ama Tanrı aşkına söyle: Oğlunu bırakman mı iyi, yoksa bu küçültücü durumu sürdürmen mi?

- Kim için küçültücü?

- Herkes için. Başta senin için!

Anna ağlamaklı:

- Küçültücü diyorsun . . . dedi. Söyleme böyle. Bunların bir anlamı yok artık benim için. Vronski'nin yalan söylemesini istiyordu. Yalnız onun aşkı kalmıştı içinde, sevmek istiyordu onu.” (Tolstoy, age: 317).

Kahramanın inkâr tutumu kadar gerçek sorunlara dair olayları hayal dünyasında canlandırıp çözüm araması ve kendi haklılığını ispatlaması da sıklıkla görülen özelliklerdendir. Böylesi anlarda Anna için gerçek ile hayal arasındaki ayrım kaybolmaktadır. Hayalciliğin dışı vurumu olarak kahramanın sıklıkla kendi kendine konuştuğu da görülmektedir. Anna Karenina, Vronski'nin artık kendisini sevmediğini düşünmeye başladığı andan itibaren içinde bulunduğu yeis hali giderek derinleşmektedir. Bu düşüncesini doğrulamak için sürekli fırsat kollamakta, en küçük sorunlardan büyük tartışmalar çıkarmaktadır.

“Her zamanki ölçüde afyonu bardağa koyarken, ölmek için bütün şışeyi bardağa boşaltmasının yeteceğini düşündüğünde bu ona öylesine kolay, basit geldi ki, iş

işten geçtikten sonra Vronski'nin ne çok acı çekeceğini, pişmanlık duyacağını, onun anısını seveceğini haz duyarak düşünmeye başlamıştı bile... 'Nasıl söyledim ona o acı şeyleri?' diyecekti. "Bir şey söylemeden nasıl çıkabildim odasından?... 'Ölüm!' diye geçirdi içinden Anna. Öylesine bir dehşete kapılmıştı ki, nerede olduğunu uzun süre anlayamadı." (Tolstoy, age: 743).

Anna'nın, Vronski'nin artık kendisini sevmediği ve en kısa sürede terk edeceğine dair düşüncelerinin somut herhangi bir kanıtı yoktur. Ayrıca Vronski, Anna'nın düşündüğü gibi kendisine kaba da davranmaktadır. Sorunun asıl nedeni Vronski, Anna'yı üzmemek için Aleksey Aleksandroviç'in kendisiyle boşanacağı, oğlu Seryoja'yı yanına alacağı, sosyete içinde eskisi gibi kabul göreceği yönündeki hayali düşüncelerini onaylar görünmesidir. Yani Vronski'de zaman zaman Anna'nın öznel dünyasının yasalarına göre hareket eder gibi görünmektedir. Normal bir insan olarak Vronski'nin bu oyunu daha fazla sürdürmemesi, olması gerektiği üzere yaşananları kendisine göstermek istediğinde kaçınılmaz bir kriz çıkar.

İki gerçekliğin arasındaki bu çatışma romanın sisteminin özünü oluşturmaktadır. Kahramanın verili dünyayla uzlaşmazlığı ve öznel gerçekliğin saf içselliği onu yaşamdan ayrı kılan ve romanın özünü oluşturan mesafeyi belirlemektedir. Bu bağlamda romanın temel öğeleri soyuttur. Anna Karenina'nın zihnindeki kusursuz dünya imgesi de, varlıklarının yerleşikliğinin an için geçerli olması bakımından kurumsal ve toplumsal yapılar da soyuttur. Buna karşın bir metinde bir araya gelen bu iki soyut yapı birbirine paralel hareket etmez, aynı mekânda var olmaları nedeniyle kaçınılmaz olarak kesişirler. Bu karşılaşma iki soyut yapıdan birinin yıkılmasına neden olmaktadır. Bugüne kadarki roman yapısına baktığımızda, yıkılan taraf genellikle kahramanın zihnindeki ideal dünya olmaktadır (Lukacs, age: 77).

Güç dengelerinin nesnel dünya lehine belirgin biçimde eşitsiz olduğu bu karşılaşmada kahraman elinde olmadan trajik bir sona doğru koşar. Durumu lehine

çevirmek için bütün girişimler onu bu sona daha hızlı götürmekten başka bir sonuç doğurmaz. Bununla birlikte nesnel dünyanın temsilcisi olan roman kişileri ise tabi oldukları ve bozulmasına müsaade etmeyecekleri yaşamın zaferinden kuşku duymazlar.

Aleksey Aleksandroviç verili düzene mutlak bağlılık duyan tipik bir bürokrat olarak Anna Karenina ile ayrıklarının oldukça soğuk bir şekilde ele almakta, ancak en ufak bir değişiklik isteği duymadığı hayatının eşinin davranışları nedeniyle sarsılacağını düşününce dehşete kapılmaktadır.

“Karısıyla bir arada sekiz yıldır sürdürdüğü mutlu yaşam boyunca Aleksey Aleksandroviç kocalarını aldatan kadınlara, aldatılan kocalara bakarak kaç kez şöyle geçirmişti içinden: "Bu kadarına göz yumulamaz artık! Bu çirkin duruma nasıl oluyor da son vermiyorlar?" Ama şimdi aynı felaket onun başına gelmişken, bu duruma nasıl son vereceğini düşünmediği gibi, durumu bilmezlikten geliyordu. Bu ona çok korkunç, doğaya aşırı aykırı geldiği için böyle davranıyordu.” (Tolstoy, age: 207).

Anna Karenina’nın aşk serüveni Aleksey Aleksandroviç de dahil olmak üzere, sevgi temelinde ele alınmaz. Anna genç, güzel ve yaşam dolu bir kadın olarak yalnızca tutkuyla sevilme istemektedir. Ancak karşısına bir kadın, anne ve suçlu olarak nesnel dünyanın kurumları dikilir. Aleksey Aleksandroviç, Anna’ya yapacağı konuşmayı düşünürken bu durumu çok berrak ve bütünlüklü bir biçimde ifade etmektedir.

“Karımın duyguları, ruhunda olan, olabilecek şeyler beni ilgilendirmez. Onun kendi vicdan sorunudur bu. Din ilgilenir bununla... Şunları söylemek, anlatmak zorundayım: Bir, toplum düşüncesiyle görgü kurallarının anlamının açıklanması; iki, nikah kavramının din açısından anlatılması; üç, gerekirse, çocuğun uğrayabileceği mutsuzluktan söz etmek; dört, kendisinin başına gelebilecekleri saymak.” (Tolstoy, age: 151).

Roman kahramanın nesnel gerçeklik karşısında takındığı umursamaz tutum anlatı boyunca varlığını sürdürür. Yer yer normalleşme yönünde gösterdiği eğilimler ise sadece çevresel baskıdan kaynaklı olarak ortaya çıkan anlık durumlardır. Anna

Karenina'nın kıyasıya karşı koyduğu nesnel gerçekliği berrak bir gözle görmesi ve kavraması ancak yolun sonunda, intiharın eşiğinde mümkün olmaktadır.

Anna Karenina'nın anlam dünyasının nesnel gerçeklikle çatışma içinde olması onun odak figür olarak karakterini belirleyen önemli unsurlardan biridir. *Odyseia*'da, kahramanın anlam dünyası ile yaşam arasında kurulmuş olan mutlak uyum Anna Karenina'da ortadan kalkmıştır. Roman kahramanının anlam dünyası ile gerçeklik arasındaki bağın kopmuş olması onun hayata sırt çevirerek, iç dünyasına kapanmasını doğurur. Bu bağlamda kahramanın zihnindeki gerçeklikle, nesnel yaşamın işleyişi arasında başka bir ilişki açığa çıkmaktadır. Bunu kahramanın hayata *apriori* olarak yabancılaşması olarak ifade etmek mümkündür.

Anna Karenina yerleşik ahlak kurallarına aykırı davrandığı gerekçesiyle çevresi tarafından dışlanmasına rağmen üyesi olduğu toplumun bir üyesi olarak kalma çabası içindedir. Kahramanın bu tavrı eserin olay örgüsünün şekillenmesinde önemli rol oynayan unsurlardan biridir. Anna'nın Petersburg'dan Moskova'ya, Moskova'dan İtalya'ya seyahati ve Rusya'ya döndükten sonra kırsal bir bölgede yaşamak istemesi bu arayışın bir sonucudur. Anna'nın kaçtığı şey salt mekânla ilgili bir sorun değil, aynı zamanda dünyanın ona kendini var edeceği bir anlam sunmamasıyla da ilgilidir. Dolayısıyla anlamdan yoksun bir beden olarak ıstıraplarına son vererek intihar etmesi dışında bu çelişkiyi ortadan kaldıracak bir yol mevcut değildir.

Roman kahramanının anlam arayışının sonuçsuz kalması ve gittikçe bu arayıştan yorulması, vazgeçmesi gündeme geldiğinde agresifleşmesi de kaçınılmaz olmaktadır. Birçok duygu durumunda olduğu gibi Anna'nın öfkesi de belirli olaylardan kaynaklanmamaktadır. Belirttiğimiz nedenlerden kendisine musallat olan umutsuzluğun yarattığı bir duygudur ve bunu açığa çıkaracak hiçbir fırsatı kaçırmamaktadır. Öyle ki Anna'nın, ilişkilerinin belirli bir noktasında çekilmez hale gelen sorunsal kişiliğine

rağmen Vronski sevgisinden kaynaklı olarak daima yapıcı bir tutum içindedir. Ancak bu durum Anna'yı sakinleştirmeye yetmez, çünkü anlamsızlıktan kaynaklı öfkesini bir biçimde boşaltmak istemektedir.

“Onları birbirinden uzaklaştıran sinirli havanın görünüşte hiçbir nedeni yoktu. Durumu açıklığa kavuşturmak için girişilen tüm çabalar bu sinirli havayı ortadan kaldıramadığı gibi, daha da güçlendirmişti... -Anna da bu durumu hafifleteceğine daha da ağırlaştırıyordu-” (Tolstoy, age: 731).

Anna Karenina gerçekliği olağan berraklığıyla gördüğü istisnai anlar olan at arabasıyla yaptığı yolculuklardan birinde içinde bulunduğu durumu olduğu gibi görmektedir. Sık sık başvurduğu iç konuşmalarından birinde görünürde mutsuzluğunun kaynağı olan şeylerin tamamının olumlu bir şekilde sonuçlanması durumunda dahi içinde bulunduğu melankoliden, yalnızlıktan kurtulamayacağını itiraf etmektedir.

“Birtakım tepeler, evler, evler ... Evlerde insanlar, hep insanlar ... Sayıları belli değil, hepsi nefret ediyorlar birbirlerinden. Evet, mutlu olmak için ne istediğimi düşünüp bulsam ne olacak?... “Tutalım boşanmam gerçekleşti. Vronski'nin karısı oldum. Ee, Kiti bugünkü gibi bakmayacak mı bana ondan sonra? Hayır. Peki Seryoja iki kocam üzerine sorular sormayacak mı bana? Onları çıkaracak mı aklından? Ya Vronski ile aramda yeni nasıl bir duygu yaratabileceğim? Mutluluk değil, acı dolu olmayan bir duygu söz konusu olabilir mi artık? Hayır! Hiç kuşku duymadan veriyordu bu yanıtı şimdi Anna. "Olmayacak bir şey bu! Yaşam ayırıyor bizi birbirimizden.” (Tolstoy, age: 755).

Anna Karenina anlam dünyasında yer alan şeyleri yaşamda bulamamasına ek olarak, verili yaşamın anlam dünyasını kavrama yetisinden de yoksundur. Normal insanlar için cevabı oldukça basit olan sorular Anna için tamamen bilinmezdir. Bu bilinmezlik nedeniyle diğer insanların verili yaşama yükledikleri anlamları yalan ya da düzmece olarak görmektedir.

“Anna'nın karşısında oturan kadın, dudaklarını büzerek Fransızca:

- İnsana akıl, onu huzursuz eden şeylerden kurtulması için verilmiştir, dedi...
“Onu huzursuz eden şeylerden kurtulması için,” diye yineledi içinden... "Evet, çok huzursuz ediyor beni bu. Madem akıl bana kendimi kurtarmam için verildi, kurtarmalıyım kendimi öyleyse. İnsanın göreceği başka bir şey kalmamışsa, baktığı her şey ona tiksinti veriyorsa niçin söndürmemeli mumu? Ama nasıl? O kondüktör niçin koşarak geçti koridordan? Öteki vagona niçin öyle bağırıp çağırıyorlar o gençler? Niçin konuşuyorlar, niçin gülüyorlar? Hiçbiri gerçek değil bunların. Hepsi yalan, hepsi düzmece, kötü.” (Tolstoy, age: 736).

Roman kahramanının anlam bütünüünün verili dünyada içkin olmaması, daimonik karakteri ve gerçeklik karşısındaki tutumuyla yakından ilgilidir. Bu üç kategorinin ortak noktası ise kahramanın bilincinde olmadan içinde yaşadığı zamanın dışında var olma çabasıdır.

3.6. Anna Karenina ve Toplum

Destanın başkişisinin toplumsal kabul ve temsil anlamında kelimenin gerçek anlamında kahraman sıfatını taşıdığı bilinmektedir. Roman kahramanı için bu sıfatın kullanılması ise esas olarak gözü pekliliğiyle bağlantılıdır. Sözü edilen gözü peklilik doğaüstü yaratıklarla savaş ya da zorlu coğrafyaların aşılması ile ilgili değildir. Roman kahramanının mücadelesi topluma ve toplumsal normlara karşı verilmektedir. Roman kahramanının mücadele etmek zorunda kaldığı bu unsurlar destan kahramanı için birer sığınak olarak rol oynamaktadırlar.

Anna Karenina'da işçiler, köylüler, bürokratlar, askerler gibi bütün toplumsal katmanlardan kişilerin varlığı söz konusu olsa da *Anna Karenina*'nın aidiyeti ve olayların geçtiği temel kesim dönemin sosyetesidir. Rus edebiyatında uzun bir dönem eleştirinin hedefi haline gelen Petersburg ve Moskova sosyetesini birçok eserin ana temasını oluşturmaktadır. Gerek ana tema olarak gerekse de fon olarak işlensin Rus sosyetesini 19. yüzyıl edebiyatının da önemli konularından biri olmuştur. *Anasının*

Kuzusu ve Akıldan Bela gibi tiyatro eserleriyle başlayan bu eleştiri süreci Puşkin'in *Yevgeni Onegin* adlı eseriyle zirveye ulaşmıştır (Parer, 2015).

Sosyetenin Rus edebiyatı tarafından işlenişi göz önünde bulundurulduğunda birkaç önemli vurgu ön plana çıkmaktadır. Bu vurguların başında bütün ışıltılı yaşamına rağmen bu sosyete yaşamın dinamizminin dışında, tarihsel olarak hareket yeteneği olmayan bir gruptur. Bütün enerjilerini balolarda gelenek haline gelmiş yapmacık kurlarla geçiren bu grubun zamanının büyük bir bölümü ziyafetlerle geçmektedir. Arasından kimi parlak zihinler çıkmasına karşın tarihsel nedenlerle ve sosyetenin tutucu geleneğinden kaynaklı olarak bu kişilerin parlaklığı yaşamı aydınlatma gibi bir işleve dönüşmediği için *gereksizlikle* damgalanmıştır.

Eserin kaleme alındığı dönem olan 1870'li yıllar göz önünde bulundurulduğunda da sözünü ettiğimiz bu özelliklerinin genel olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Kendini kültürel ve coğrafi olarak batının bir parçası olarak gören dönem Rusya'sında mimari, kültürel anlamda Avrupalı bir örtü bulunsa da gerçekte bambaşka iki gerçeklik yaşanmaktadır. Kapitalizmin, feodalizm kalıntısı birçok maddi ve manevi kalıntıyı ortadan kaldırdığı söz konusu dönemde Rusya'da hala keskin toplumsal ayrımlar bulunmaktadır. Sanayi yok denecek kadar sınırlı bir durumdadır. Sosyetenin içinde bulunduğu toplumsal çürüme Stepan Arkadyeviç'in, eniştesi Aleksey Aleksandroviç'in kardeşi Anna ile boşanıp boşanmayacağı yönündeki kararını öğrenmek için kendisini ziyaret etmesi ve sonrasında yaşananların anlatıldığı pasajda açık bir biçimde yansıtılmaktadır.

“Stepan Arkadyeviç:

- Anlatır mısınız, nedir bu işin aslı? dedi. Kız kardeşimin işi için ona gittim dün. Kesin bir yanıt vermesini rica ettim. Vermedi, düşüneceğini söyledi...

Prenses Myahkaya keyifli:

- Evet öyle, öyle işte, dedi. Vereceği yanıtı Landau'dan soracaklar.

- Nasıl yani? Landau'dan mı soracaklar? Sebep? Kimin nesidir bu Landau?

- Nasıl, Jules Landau'yu tanımıyor musunuz? Le fameux Jules Landau, le clairvoyant?² O da yarı delidir. Ama kız kardeşinizin kaderi onun elinde şimdi. Taşrada yaşamının zararları işte . . . dünyadan haberiniz yok. Anlatayım da dinleyin. Landau, Paris'te bir mağazada commis'miş³. Bir gün doktora gitmiş. Doktorun bekleme odasında uykuya dalmış, uykusunda hastalara öğütler vermeye başlamış. Verdiği öğütler şaşırtıcı şeylermiş. Sonra Yuri Meledinski'nin -hasta olanı, tanıyor musunuz onu?- karısı duymuş bu Landau'yu, alıp kocasına getirmiş. Şimdi kocasını iyi etmeye çalışıyor.” (Tolstoy, age: 723).

Tolstoy eserde Petersburg sosyetesini, küçük alt gruplara bölünmüş, herkesin birbirini tanıdığı bir topluluk olarak tanıtmaktadır. Romanın başında Anna Karenina'nın da bu guruplardan üçüyle ilişkisi olduğu görülmektedir. Bu guruplar maddi güce, bürokrasideki statüye vb. bağlı olarak şekillenmekte ve toplumun temelini oluşturmaktadırlar.

Anna Karenina'nın giriştiği aşk serüveninden dolayı yaşadığı bütün acılar ve adı konulmamış cezalandırma kararlarının hepsinin kaynağı sosyetedir. Anna ve Vronski'nin bütün çözüm arayışları sosyete içerisindeki kulislerde engellenmektedir. Bu iki insanın hayatı diğer birçok dedikodu konusu gibi kısa konuşmalarla geçirtilmesine rağmen yaşamlarına etkisi çok ağır olmaktadır. Stepan Arkedyeviç de aldatılmış bir eş ve çocuğu annesiz kalacak biri olarak bunlardan çok sosyetenin ne istediğini dikkate almaktadır.

“Aleksy Aleksandroviç karısının yanından çıkarken kendi kendine kararlı, "Hayır, böyle sürüp gidemez bu," diyordu. Durumunun sosyete gözündeki çirkinliği de, karısının çirkinliği de, karısının ona duyduğu nefret de, yaşamını ruhsal eğilimlerinin tam tersine yöneten, buyruklarına uyulmasını, karısına karşı davranışlarını değiştirmesini isteyen o kaba gücün büyüklüğü de şimdiki kadar açık seçik hiç görünmemişti ona. Sosyetenin de karısının da ondan bir şey beklediklerini anlıyor, ama ne beklediklerini bilemiyordu.” (Tolstoy, age: 423).

² (Fr.) Gaipten haber veren ünlü Jules Landau'yu.

³ (Fr.) Tezgahtar

Anna Karenina'nın ana tema olarak aldatmayı ya da *düşmüş* bir kadının hikayesini işlediğini söylemek, *Don Kişot*'un şövalye romanı olduğunu söylemekle eş değer bir yaklaşım olacaktır. Zira romanda Levin ve Kiti'nin evliliği dışında aldatmaya konu olmayan bir tek çift yoktur. Prenses Myahkaya ile Stepan Arkadyeviç'in konuşmasında bu durum şu şekilde ifade edilmektedir:

“Ama Prenses Myahkaya âdeti üzere hemen kesti Stepan Arkadyeviç'in sözünü, kendinden söz etmeye başladı: - Benden başka herkesin yaptığını, ama gizli yaptığını yaptı Anna. Ne var ki o kocasını aldatmak istemedi, açık açık yaptı yapacağını.” (Tolstoy, age: 722).

Pasajda sözü edilen gizlilik kimsenin bilmediğini işaret etmemektedir. Metin boyunca; Prenses Betsi, Barones Şilton gibi birçok kişinin eşlerini aldatmalarının sosyete de olağan meseleler olarak konuşulduğu görülmektedir. Dolayısıyla eşleri de aldatılmalarından haberdardır. Aleksey Aleksandroviç de Anna'nın kendisini aldattığını, duyumlar ve Vronski ile ilişkilerindeki yakınlık nedeniyle fark ettiğinde, aslında sosyete de sürekli bir gündem haline gelmedikçe, boşanma ve Anna'nın açıkça Vronski ile yaşaması söz konusu olmadıkça tepkisinin çok sert olmadığını görmekteyiz.

Aldatma konusunda toplumun yaklaşımında erkekler lehine pozitif ayrımcılık olduğu görülmektedir. Anna'nın Moskova'ya gelmesine ve olayların başlamasına neden olan da böyle bir durumdur. Anna'nın erkek kardeşi Stepan Arkadyeviç, Eşi Darya Aleksandrovna'yı aldattığı için onları barıştırmaya gelmiştir. Bu olayı herkes bilmesine rağmen, sadece aile içi basit bir kırgınlığın konusu olmaktadır. Prens Çeçenski'nin nikahlı eşiyle birlikte yaşadığı ev dışında *yasadışı* bir ailesinin daha olduğunun bilinmesi de bir gerilim sebebi olmamaktadır (Tolstoy, age: 720).

Roman kahramanının toplumla olan ilişkisini genel itibariyle toplum dışılık kavramıyla tanımlamak mümkündür. Özellikle de soyut idealizm ve düş kırıklığı romanlarında kahramanın toplum dışılığı, yalnızlığı, belirgin bir karaktere sahiptir. *Karma* roman olarak da kabul edilen eğitim romanında ise kahramanın destana özgü nitelikleri olduğu bilinmektedir. Söz konusu türün kahramanın ideal nitelikleri vardır. Bu sebeple dramatik bir yalnızlıktan söz edemeyiz. Kahramanın kendini bulma sürecinde bir savrulma olarak toplum dışına çıktığı hallerde bile bu ancak olgunluğu tamamlayarak yeniden ait olduğu yere dönmek için bir araçtır.

Roman kahramanının yalnızlığı aslında daimonik, sorunlu olma, nesnel gerçekliğe aykırı davranmak gibi özelliklerin bileşkesi konumundadır. Anna Karenina yalnızdır çünkü toplumun değer yargılarıyla uzlaşmaz. Zihninde kurduğu dünyaya inanır ve tüm yaşama bu dünya hükmediyormuşçasına kararlı bir şekilde kendi doğrularına uygun olarak yaşar. Bu çelişkiden dolayı melankolik bir ruha sahiptir ve çevresinde yaşananlardan ziyade kendi içindeki hayata kapanır. Dolayısıyla kahramanın yalnızlığının öznel (psikolojik) ve nesnel (dramatik) nedenleri vardır. Anna'nın yalnızlığı en çok da kritik konularda karar vermek zorunda kaldığı zamanlarda ortaya çıkmaktadır.

“Ne yapabilirim? diye düşünüyordu. -Yalnız başıma ne karar verebilirim? Ne biliyorum? Ne istiyorum? Neyi özlüyorum? - Ruhunda ikileşmenin başladığını hissetti gene. Bu duygusu gene korku verdi ona. Onu kendi kendini düşünmekten uzaklaştırabilecek, ona bir şeyler yaptıracak ilk düşünceye sarıldı.” (Tolstoy, age: 392).

Anna Karenina verili topluma tümünden yabancısıdır. Sadece üyesi olduğu sosyete değil rastlantısal olarak karşılaştığı insanlar da onun için itici ve bunaltıcıdır. Dolayısıyla kahramanın yalnızlığı salt trajik bir hatadan kaynaklanmamakta, onun aykırı doğasının kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kropotkin, Anna

Karenina için çok yerinde bir gözlemle “Kahramanın ilk olarak ortaya çıkmasıyla birlikte bu kadınla bir dramın bağlanması gerektiği hissedilir, ilk bakışta onun Shakespeare’in tiyatro eserlerindeki gibi trajik bir sonu olacağı görünür.” demektedir (Kropotkin, 2018:165)

“- Dışarı mı çıkacaksınız efendim?

Anna yanıt vermedi. Yüzündeki dehşeti peçenin altından, kondüktör de, içeri giren karı koca da fark edememişlerdi. Anna köşesine döndü, oturdu. Karı koca karşısına oturdular: Dikkatle, ama gizliden gizliye onun üstünü başını inceliyorlardı. Kadından da kocasından da tiksinimişti Anna. Sigara içmesinin bir sakıncası olup olmadığını sordu adam... Sırf Anna duysun diye kendilerini zorlayarak, saçma sapan şeylerden söz ediyorlardı. Anna, onların birbirinden nasıl bıktıklarını, nasıl nefret ettiklerini apaçık görüyordu. Böylesine zavallı, iğrenç yaratıklardan nefret etmemek olanaksızdı.” (Tolstoy, age: 757).

Anna Karenina’nın dramatik sonu hazırlayan önemli nedenlerden biri de yalnızlık duygusudur. Çevresinde görüşmekte olduğu kimi insanlar olmasına rağmen bir dosttan yoksundur. Vronski ile yaşadığı sorunlarla boğuşmaktan yorgun düşüp Dolli ile konuşmak istediğinde bu yalnızlık net bir şekilde açığa çıkmaktadır. Böylesi bir durumda konuşacağı tek kişi olduğunu düşündüğü Dolli’nin bile kendisini gerçekten dinlemeyeceğini, onunla dalga geçeceğini düşünerek konuşmaktan vazgeçmektedir.

Tragedyada da karşımıza çıkan kahramanın yalnızlığı konusu romanda zirveye ulaşmış, mutlak yalnızlık olarak ifade edilmiştir. Bu da kahramanın kaçınılmaz olarak monolojik bir ifade biçimine başvurmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla Anna’nın Moskova ve Petersburg sosyetesindeki durumu, başka bir mekân ve zamandan ışınlanmış, diline ve kültürüne yabancı olduğu insanların arasında yaşamak zorunda kalan tuhaf bir yaratığın derin yalnızlığıyla benzetilebilir. Anna Karenina’nın yalnızlığının en net şekilde görüldüğü bölüm at arabasıyla yolculuk ettiği esnada kendi kendine düşünürken aklına gelen komik bir düşünceyi bile paylaşacağı kimsenin olmadığını duyumsadığı andır.

“Kendim bile tanımıyorum kendimi. Fransızların dediği gibi, nelerden zevk aldığımı biliyorum, yalnızca... İnsanlar tatlı, lezzetli şeyleri severler. Şeker yoksa pis dondurma var. Kiti de öyle: Vronski olmazsa Levin. Kışkanıyor beni. Benden nefret de ediyor. Hepimiz birbirimizden nefret ediyoruz. Ben Kiti'den, Kiti benden. Gerçek olan bu işte. *Tyutkin coiffeur . . . Je me fais coiffeur par Tyutkin*⁴. Dönünce söyleyeceğim bunu ona." Gülümsedi Anna. Ama artık gülünç bir şey söyleyebileceği kimsenin olmadığını anımsadı o anda . . . Evet, gülünç, neşeli olan bir şey yoktu onun için. Her şey iğrençti. Akşam duası çanı çalıyordu. Bir tüccar, bir şey düşürmekten korkuyormuş gibi, büyük bir dikkatle haç çıkarıyordu.” (Age: 753).

Roman kahramanının insanının olgunluğu olarak ifade edilen bir zamanda üretiliyor olması, kahramana kimi tarihsel ve toplumsal özellikler yüklemektedir. Dolayısıyla Madame Bovary ve Anna Karenina gibi kahramanların kadın olmasını salt yazarın metni kurgularken verdiği bir karar olarak değerlendirmek doğru olmaz. Zira Anna Karenina yerine Vronski'den benzer düzeyde etkili olacak bir kahraman yaratmak pek olası değildir. 1870'li yıllarda geçen eserde Anna Karenina ve Vronski'nin eşit rol sahibi oldukları bir olaydan dolayı farklı sonuçlarla karşılaşmalarını da bunun göstergelerinden biri olarak değerlendirmek mümkündür. Aşklarından dolayı Anna toplum tarafından kesin biçimde dışlanarak adeta medeni bir ölüme mahkûm edilirken Vronski'nin yaşamında köklü hiçbir değişiklik olmadığını görmekteyiz (Nabokov, 2017:207).

Sosyetede genç bir subayla eşini aldatan ve bunu gizlemekten sakınmayan bir kadın olarak nitelendirilen Anna Karenina hızlıca bir toplumsal düşüş yaşamıştır. Bu olay gündeme gelmeden önce güzelliği, zarafeti ve eşinin üst düzey bir bürokrat olması gibi nedenlerle sosyetenin gözde isimlerinden olan Anna, bir anda Prenses Varvara ve Vasenka Veslovski gibi sosyetenin aşağılayarak baktığı kişilerle yan yana gelmeye başlamıştır. Bilindiği gibi Prenses Varvara ilerlemiş yaşına karşın başkalarının yanında

⁴ (Fr.) Kuaför Tyutkin ... Saçlarını Tyutkin'e yaptırıyorum.

sıgıntı gibi yaşayan biri olarak görülürken, Veslovski ise eşi Kiti'ye açıktan kur yaptığı için Levin tarafından evinden kovulmuş bir kişidir.

Anna ve Vronski'nin aşkları ilk olarak sosyete içerisinde dedikodu şeklinde dillendirilmeye başlanır, gittikçe yayılan bu söylenti Anna Karenina'nın eşi Aleksey Aleksandroviç'in de duyacağı bir hal alır. Başlangıçta Vronski'ye karşı mesafeli bir tutum alan Anna gittikçe toplumsal değerleri umursamayan bir tavırla kendini bu ilişkiye kaptırır. Bu davranışından dolayı, sosyetenin kendisine karşı üstenci tutumuna ise tiksintiyle karşılık verir (Blackmur, 2012: 1022).

“Dört verstalık engelli koşu başlarken Anna öne eğildi. Atına yaklaşan, binen Vronski'den gözlerini ayırmıyordu. Aynı anda da kocasının o iğrenç, susmak bilmeyen sesi geliyordu kulağına. Vronski için duyduğu korku acı veriyordu ona. Ama kocasının ona hiç susmayacakmış gibi gelen ince, her kıvrımını bildiği sesi daha çok acı veriyordu.” (Tolstoy, age: 2012).

Anna Karenina, romanın başlarından itibaren melankolik bir üsluba sahiptir. Vronski ile aşkları sosyete içinde tamamen duyularak dışlanmaya başladığında ise melankolik üslubu bir hal almıştır. Başka bir ifadeyle eserin başlangıcından sonuna doğru melankolinin de gittikçe büyüdüğü görülmektedir. Öyle ki Vronski'yi bulmak için çıktığı tren yolculuğunda görüleceği üzere insanlara ilişkin düşünceleri tiksinti ve iğrenmeden ibaret hale gelmiştir. Yanından geçen tanımadığı gençleri; iğrenç ve küstah olarak nitelendirirken, kendisine eşlik eden uşak Pyotr'un yüzünün bir hayvanınkini andırdığını düşünmektedir. Anna, küçük bir kız çocuğunun tren penceresi önünden geçerken kendisine tebessüm edişini, bir delinin gülümsemesi ile özdeşleştirmektedir. Dolayısıyla geçici bir süre için dahi olsa, kahraman yalnızlığından kurtulacak bir ruh dinginliğine sahip değildir.

Anna Karenina'nın davranışlarında belirgin bir özgüven göz önünde bulundurulduğunda yalnızlaşmasına sebep olan olayları bilinçli bir şekilde yaptığı

sonucu çıkarılabilir. Ancak Anna'nın davranışlarını yöneten şey akıl değildir. Özgüvenli hali ise ne yaptığını bilen bir insanın sakinliğinden değil, içinde yaşadığı toplumu umursamamasından kaynaklanmaktadır. Davranışlarının doğuracağı olumsuz sonuçlar çevresindeki hemen herkes tarafından görülmesine rağmen Anna yerleşik değerleri hiçe sayarak farklı sonuçlar beklemektedir. Zira roman kahramanın yalnızlığı salt fiziksel bir anlam ifade etmektedir, zira kahraman toplumun yasalarına karşı kendi öznel duygu ve düşüncelerini dayatma çabası içindedir.

Bu çatışmanın neden olduğu melankoli kahramanın ruhsal durumunu ifade etmenin yanı sıra kendini ifade ediş biçimini de vurgulamaktadır. Kendisini kuşatan insanlarla anlamlı bir iletişim kuramaması onu içe kapatır, konuşmak zorunda olduğu durumlarda ise melankolik bir dil kullanır. Destan'ın çocuksu özgüveni ve netliğine göndermede bulunularak yetişkinliğin melankolisi olarak da tanımlanan bu durum, destan kahramanında gördüğümüz saf, çocukça inancın yitmiş olmasına ve kendi kaderini belirlemeye niyetlenmiş insanın kendisine yol gösterecek bir rehberden ve verili dünyanın yollarını gösteren bir haritadan yoksun oluşuna bağlamaktadır (Luckacs, age: 92).

Melankolik bir ruh hali ve huzursuzluk gerçek yaşamda olduğu gibi roman kişilerinde de yer yer karşılaşılan bir durumdur. Ancak kahramanın durumunu diğer roman kişilerinden ayıran şey, melankolinin onun için geçici bir durum olmayıp karakterinin ayrılmaz bir parçası olmasıdır. Bu ruhsal durumunun hem kendisi hem çevresi açık biçimde farkındadır.

“Onun bir huzursuzluğunun olduğunun farkındaydı Dolli.

Bu endişeli ruhsal durumun nedensiz olmadığını, genellikle kişinin kendi kendinden hoşnutsuzluğunu gizlemeye yaradığını, bir zamanlar buna benzer bir ruhsal durumu kendi de geçirdiği için, çok iyi biliyordu. Öğle yemeğinden sonra Anna giyinmek için odasına gitti. Biraz sonra Dolli geldi arkasından.

- Bugün çok tuhafsın, dedi.
 - Ben mi? Tuhaf mı buluyorsun beni? Tuhaf değil, kötüyüm.
- Bazen olurum böyle. Ağlamak istiyorum.” (Tolstoy, age: 104).

Anna Karenina’nın istisnai durumlar dışında melankolik halinden sıyrılamadığı görülmektedir. Vronski ile ilişkilerinin açığa çıkmasından sonra yaşadığı çevresel baskının sorunlu yapısını iyice tetiklediği bilinse de bu süreçten önce de farklı bir yapısı olduğu söylenemez. Yaşadığı olayların Anna Karenina’nın hüzünlü ruh haline etki ettiği düşünülse de aslında hüznün onun ruhunda sürekli yanan bir ateştir. Olaylar ve kişiler bu ateşi harlamak için birer araçtır sadece. Moskova’ya ilk yolculuğunda oğlu Seryoja için düşünceleri de bu araçlardan biridir.

“Genellikle uyuması, sık sık da baloya gitmek için onu kendi yatırdığı saat olan akşamın onuna doğru oğlundan böylesine uzakta olduğu için Anna Arkadyevna’nın üzerine bir hüznün çökmüştü. Neden söz ederlerse etsinler, sözü döndürüp, dolaştırıp kıvrıcık saçlı Seryoja’sına getiriyordu” (Tolstoy, age: 82).

Roman kahramanının sürekli bir arayış içerisinde olması, türün yapısına içkin olan, nesnel hayatla uyumsuzluğunun yansımalarından biridir. Kahramanın psikolojisi bahsi geçen bu çelişkiyi vurgulamanın önemli araçlarından biridir. Kahramanın verili dünyayla uyumsuzluğu ve arayışıyla bağlantılı olarak verilmeyen psikolojik durum romanın konusu olamaz. Başka bir ifadeyle soyut idealizm ve düş kırıklığı romantizminin kahramanlarının trajik sonu yaşadığı hüzünlü ruh halinin kaçınılmaz olarak varacağı noktadır.

“Vronski, Anna’ya durumun böyle sürüp gidemeyeceğini söylediğinde gerçi Anna buna inatla, öfkeyle itiraz etmişti ama, ruhunun derinliklerinde durumunu yalan dolu, doğaya aykırı buluyor, onu değiştirmeyi bütün varlığıyla istiyordu... Anna o akşam Vronski ile görüştü. Ama kocasıyla arasında geçen konuşmayı anlatmadı ona. Oysa, hiç değilse durumun açıklığa kavuşması için anlatması gerekiyordu.” (Tolstoy, age: 289).

Dönemin sosyete için temel eğlence ve sosyalleşme araçlarının başında gelen balolar bile Anna Karenina'nın melankolik halini bir an olsun yok etmeyi başaramamaktadır. Kiti ise sosyete de yeni yeni boy gösteren, evlilik çağında gözde bir genç kadın olarak baloları yaşamının merkezine koymaktadır. Eser boyunca çeşitli biçimlerde yolları kesişen bu iki kadının benzer durumlarla karşılaşmaları sonucunda gösterdikleri tepkiler bakımından kahraman ve sıradan bir insan arasındaki farkı açığa çıkarmaktadır. Sosyete de Vronski ile Kiti'nin evlenmeleri beklenirken bir anda Anna Karenina'nın ortaya çıkarak bu beklentiyi ortadan kaldırması ardından ağır yara alan Kiti bir dönem ciddi bir ruhsal kriz geçirip içine kapanmasına rağmen yeniden hayata adapte olarak mutlu olmayı başaramıştır. Bu ikilinin arasında eserin birinci bölümünde bu iki farklı kadın tipinin yaklaşımları yansıtılmaktadır.

“Anna, Kiti'ye döndü:

- Bu yakınlarda balo ne zaman?

- Gelecek hafta. Hem çok güzel bir balo olacak. Her zaman neşeli geçen balolardan biridir.

Anna Arkadyevna sevgiyle gülümsedi.

- Her zaman neşeli geçen balolar da mı var? diye sordu.

- Tuhaf bir şey ama, öyle. Dobrişçevlerin balosu her zaman neşeli geçer. Nikitinlerinki de öyle. Ama Menşovların balosu sıkıcıdır her zaman. Bazı baloların her zaman neşeli olduğunun farkında değil misiniz yoksa?

Anna:

- Hayır canım, dedi. Benim için neşeli balo yoktur artık.

Kiti, Anna'nın gözlerinde, onun için bir sır olan o dünyayı gördü.

Anna sürdürüyordu konuşmasını:

- Benim için, insanın biraz daha az sıkıldığı, zamanını biraz daha iyi geçirdiği balolar vardır artık. ...

- Siz nasıl sıkılabilirsiniz baloda?” (Tolstoy, age: 79).

Tolstoy eserlerinde seyahat ve yolculukların oynadığı önemli rolü *Anna Karenina* eserinde de görmekteyiz. Anna Karenina'nın kapalı mekânlarda ve insanların yanındaki sürekli melankolik, kararsız ve dağınık düşünceli olmasına rağmen at arabasında yolculuk ederken kısa süreliğine de olsa zihninin berraklaştığını,

neşelendiğini görmekteyiz. Dolli ile dertleşmek için evine gidip konuşmadan at arabasıyla evine dönerken paylaşacağı kimse olmasa da kendi kendine neşeli düşünceler geçmektedir zihninden. Yine Aleksey Aleksandroviç’e, Vronski’ye aşkını da bir yolculuk esnasında dile getirmektedir (Masnikova, 2011).

“Anna, bir çift kır atın hızla götürdüğü, yumuşak yayları üzerinde belli belirsiz sallanan rahat arabanın bir köşesinde oturuyordu. Tekerleklerin hiç dinmeyen tıkırtısı ile temiz havada hızla değişen görünümmler arasında son günlerin olaylarını yeni baştan tek tek düşününce içinde bulunduğu durumu evde olduğundan bambaşka bir biçimde değerlendirmeye başlamıştı. Ölüm o kadar korkunç, belirgin değildi artık. Ölümü de öylesine kaçınılmaz görmüyordu. Öylesine küçüldüğü için sitem ediyordu kendine.” (Tolstoy, age: 748).

Anna Karenina, Vronski ile birlikte olma yönünde karar verdiğinde toplumun kendisine göstereceği tepkinin onu yıkıma götürecek düzeyde olacağını düşünmez. Zira eserin başlangıcında; güzelliği, toplumsal konumu, ideal bir anne ve eş olarak görülmesi sebebiyle diğer kadın karakterlere kıyasla ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Aile içi sorunların çözümünde rol oynamakta, katıldığı balolarda ön plana çıkmaktadır. Ancak üyesi olduğu ve küçümsediği toplumun değerlerine aykırı davranması bütün yaşamını altüst etmektedir.

Kahraman ve toplum arasındaki çelişki birçok klasik romanda olduğu gibi (*Yevgeni Onegin*, *Suç ve Ceza*, *Vadideki Zambak* vb.) *Anna Karenina*’da da olay örgüsünde belirleyici rol oynayan çatışmalardan biridir. Bu çatışmanın sebebi türün yapısal özelliğiyle ilgili olduğu kadar yazarın içinde bulunduğu topluma karşı tutumunu göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.

SONUÇ

Destandan romana edebi kahramanın dönüşümünü incelemeye çalıştığımız tezimizde literatürdeki benzer döneme ait eserlerin zaman, kişiler, olay örgüsü gibi öğelerin kıyaslanmasından farklı olarak destan ve roman gibi ayrı tarihsel ve biçimsel özelliklere sahip iki türün karşılaştırılması yapılmıştır. Destan ve romanın bu önemli farklılıklarına rağmen karşılaştırmalı bir çalışmanın konusu olmasını mümkün kılan ise her ikisinin de kahraman merkezli anlatılar olmasıdır.

Epiğin tarihsel ve toplumsal nedenlerle ortadan kalkarken yerini romana bıraktığı görüşü genel olarak kabul gören bir yaklaşımdır. Bu geçiş ilişkisini salt biçimsel ve üsluba dayalı nedenlere bağlamak iki türün arasındaki farkı belirlemede muğlaklık yaratmaktadır. Tezimizin konusu bağlamında bakıldığında, bu ayrımı kahramanların fiziksel güçleri, aşmak zorunda oldukları engeller çerçevesinde tartışmak da bu muğlaklığı ortadan kaldırmamaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda iki türün kahramanları arasındaki farklılığın yapısal nedenleri üzerinde durularak bu muğlaklık giderilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamızın, anlatı türlerinin tarihsel gelişimini incelemeye çalıştığımız, birinci bölümünde ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında roman ve destan türleri arasındaki ayrım, destan türünün yanına mitos, efsane gibi türleri de dâhil etmenin sorunun özü açısından önemli bir çelişki oluşturmamaktadır. Zira görüleceği üzere mitos, destan ve efsane gibi anlatı türlerinde sanatsal haz amaçlı anlatının yanında, çoğu zaman ondan daha da öncelikli olarak; dinsel, ulusal vb. olguların rol oynadığını görmekteyiz. Bu anlatılarda dinleyiciler sanatsal bir haz da almakla birlikte asıl olarak var oluşlarına ve verili durumlarının yapısına anlam kazandıran kısmıyla daha çok

ilgilidirler. Roman türünde, okur toplumsal ve bireysel sorunlarına ilişkin kimi tartışmalar görürken ve aynı zamanda da bunu arzularken eserle kurduğu ilişkinin özü sanatsal hazza dayanmaktadır.

Tarihsel gelişim bakımından bağlantı kurduğumuz destan kahramanının, roman kahramanına dönüşümü kelimenin gerçek anlamında evrimsel bir seyir izlememiştir. Aksine bu dönüşüm birçok bakımdan bir düşüşü ifade etmektedir. Destan kahramanı gerek günümüz insanının gerek epik çağ insanının ölçüleriyle değerlendirildiğinde fiziksel ve ruhsal olarak kusursuzdur. Roman kahramanı ise bu nitelikleriyle destan kahramanıyla kıyaslanamayacağı gibi düşünsel ve toplumsal değerler açısından da çağının insanı gözünde sorunlu bulunmaktadır.

Edebi literatürde iki türün odak figürünün de kahraman olarak anılmasına rağmen bir sıfat olarak romanın odak figürünün bu nitelemeye uygun olmadığı görülmektedir. Destan odak figürünün hikâyesi zaferlerle kurulurken, roman söz konusu olduğunda odak figür yenilgileri nedeniyle edebi anlatının önemli bir unsuru olarak var olabilmektedir. Başka bir ifadeyle destan kahramanının eylemleri metin içi anlamda belirleyici olduğu kadar dinleyiciler veya okurlar için ideal bir nitelik de taşımalıdır. Söz konusu roman kahramanı olduğunda tersi bir durum söz konusudur.

Anna Karenina'ya, Raskolnikov, Bazarov ya da Çiçikov'a vd. bakıldığında hepsinin ortak özellikleri yerleşik normlar ölçüsünde değerlendirildiklerinde ait oldukları toplumsal sınıfın ideal birer temsilcisi olmamalarıdır. Bu uyumsuzluk bazen kahramanın bulunduğu zamanın gerisinde bazen de ilerisinde bir yaşam çizgisi sürdürme kararlılığından kaynaklanmaktadır. Raskolnikov örneğinde görüldüğü gibi roman kahramanını kendi zamanı içerisinde fakat başka toplumlara özgü düşünce ve davranışlara eğilim gösterdiğinde de benzer bir uyumsuzluk yaşanmaktadır. İster

zamansal nedenlerden isterse de başka nedenlerden kaynaklansın roman kahramanının belirleyici niteliği öteki ve yabancı olmasıdır.

Kahraman kavramı edebi literatürde gerek roman gerekse de destan için, eserde merkezi konumda bulunan kişiyi belirtmek için kullanılmaktadır. Kahraman olay örgüsünün merkezinde bulunur ve olayların akışının belirlenmesinde diğer kişilere nazaran daha aktif ve belirleyici bir tutum içinde olur. Kahraman ile edebi bir metindeki diğer kişiler arasındaki ayrım olaylarda yer alma sıklıkları gibi niceliksel bir ölçüden daha çok eylemlerinin niteliğiyle ilgilidir. Bu bağlamda *Anna Karenina*'da Kiti, Levin, Vronski vd. roman kişisi (*personaj*) durumundayken Anna Karenina kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir ayrım *Odyseia*'da, Odysseus ve Telemakhos, Penelope, Helen, Tanrılar (Athena, Zeus vd.) içinde geçerlidir.

Sorunun belirleyici noktası tarihsel şartların sunduğu olanaklardadır. Destan kahramanı fiziksel ve manevi varlığını ancak topluluğun sadık bir üyesi olarak sürdürebilir. Başka türlü bir yaşam düşüncesi olmamasının yanında, bu düşüncenin oluşacağı maddi şartlara da sahip değildir. Destan kahramanı için toplumsal olanla şahsi olan arasında kesin bir ayrım bulunmaz. Oysa roman kahramanı ise kendisini sarmalayan topluma ve toplumsal değerlere karşı umursamazdır. Roman kahramanı bireysel kaderini belirleyecek düşünceye ve cesarete sahiptir. Ancak tarihsel şartlar nedeniyle bunu gerçekleştirecek güç ve olanaklara sahip değildir.

Anna Karenina ve Balzac'ın *Vadideki Zambak* adlı eserindeki kadın kahraman Kontes Madam de Mortsauf'un yaşam çizgileri tarihsel şartların kahramanın kendi kaderini çizme eğilimi üzerindeki etkisini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Madam de Mortsauf da tıpkı Anna Karenina gibi çocuk sahibi, evli bir kadın olmasına karşın Felix de Vandenesse adında bir gence âşık olur. Ancak Anna Karenina'nın aksine aşkını gizlice yaşar ve toplumsal değerlere bağlı *erdemli* bir insan

olarak evliliğini bitirip çocuklarını terk etmez. Buna rağmen kaderi Anna Karenina'dan farklı olmaz ayrılığın yarattığı keder neticesinde günlerce bir şey yiyemez ve ölür. 1825 yılında kaleme alınan *Vadideki Zambak*'tan yaklaşık yarım asır sonra kaleme alınan Anna Karenina'nın kahramanı duygularını gerçekleştirmek için, Madam de Mortsauftan çok daha ileri gitmeyi göze almaktadır. Realist romanın iki büyük temsilcisi Balzac ve Tolstoy'un kahramanlarının tutumları üzerinde tarihsel şartların önemli bir etkisi olduğunu belirtmek mümkündür.

Destan ve roman kahramanını arasındaki farklılıklardan biri olarak ortaya koyduğumuz tanrısal-daimonik; toplumsal-yalnız, nesnel gerçeklik- öznel gerçeklik vb. kategorilerin hepsi esasında zaman başlığı altında toplanabilir. Destan kahramanının tanrısal nitelikleri ve tanrıların rehberliğine sahip olması, anlam arayışının zaferle sonuçlanmaya yazgılı olması, toplumsal bir niteliğinin olması vs. aslında yaşadığı dünyanın saatine mutlak bir uyum içinde olmasıdır. Roman kahramanının trajedisini oluşturan ise ya bu zamanın gerisinde kalmış olması ya da onu aşmak istemesidir.

Roman türünün, destanın dolaysız bir devamı olduğu gerçeğine rağmen çalışmamız boyunca Odysseus ve Anna Karenina'nın farklı nitelikleri üzerinde durulmuştur. Bu farklılıklar roman ve destanın farklı iki tür olarak ifade edilmesine neden olan noktalardır. Dolayısıyla destandan romana geçiş, edebi anlamda, evrimsel bir süreç olmamanın ötesinde, nitel bir sıçramayı da ifade etmektedir. Bu ilişkiyi felsefi açıdan *olumsuzlama* kavramıyla tanımlamak mümkündür.

Odysseus ve Anna Karenina aşmak zorunda kaldıkları sorunların çözümünde tanrıyla ve doğa üstü güçlerle kurdukları ilişki bakımından birbiriyle tamamen farklı konumlarda bulunmaktadır. Odysseus için tanrılar (Zeus, Athena vd.) bazen bir rehber bazen bir kurtarıcı olarak ortaya çıkarlar. Öyle ki Odysseus yürüdüğü yolun barındırdığı tehlikeleri, engelleri düşünmek zorunda değildir. Tanrıların kendisini en zor

durumlardan dahi çekip çıkaracağına dair mutlak bir inanç içindedir. Anna Karenina ise karşılaştığı tüm zorlukların üzerinden kendi başına gelme çabası içindedir. Bu noktada tanrısal bir gücün kendisine el uzatacağına dair bir beklentisi bulunmamaktadır.

Mekanla kurdukları ilişki bakımından Odysseus ve Anna Karenina'nın yer değiştirme ve bir noktadan kaçış gibi eğilimleri açısından benzerlikleri bulunmasına rağmen hareketlerinin nedenleri ve yönelimleri açısından ayrıştıkları görülmektedir. Odysseus, yurduna varmak için bir çaba içindedir. Odysseus'un yıllarca süren yolcuğu boyunca yurdu içinde bulunduğu zorluklardan kurtulacağı güvenli bir liman olarak kendisini beklemektedir. Dolayısıyla Odysseus'un çabası ve davranışları İthake'ye ulaşmak üzerine kurulmuştur ve oraya ulaşmasıyla birlikte gerilim de ortadan kalkmaktadır. Anna Karenina'nın yolculuklarının sebebi ise bir yere varmaktan çok bulunduğu mekândan kaçmakla ilgilidir. Petersburg'dan Moskova'ya, Moskova'dan kırsal bir bölgeye ve nihayetinden Rusya'dan İtalya'ya gitmesinin nedeni ulaşacağı yerden çok bulunduğu mekânı terk etme isteğinden kaynaklanmaktadır.

Odyseia ve *Anna Karenina* kahramanlarının cinsiyetleri ve toplumsal konumları bakımından türlerinin belirleyici bir niteliğini yansıtmaktadırlar. Odysseus bir erkek, kral ve meşhur bir savaşçıdır. Bu nitelikleri bakımından destan örneklerinin neredeyse tamamında göreceğimiz kahraman niteliklerini taşımaktadır (*Gilgamesh*, *İgor Alayı Destanı*, *İlyada*, *Şahname*, *Nibelungen*, *Beowulf* vd.). Anna Karenina ise hiçbir destan da göremeyeceğimiz şekilde bir kadın kahramandır. Her ne kadar soylu bir kadın olsa da toplumsal statüsü bakımından Petersburg ve Moskova'da bulunan yüzlerce soylu kadından biridir.

Genel olarak farklılıkları üzerinden tartıştığımız destan ve roman kahramanının benzer karakter özellikleri olduğu da görülmüştür. Her iki türün kahramanının birbirlerine en çok yaklaştıkları nokta serüvenci yapılarıdır. Odysseus tanrıların

rehberliğinin verdiği özgüvenle, Anna Karenina içten gelen bir dürtüyle hareket etse de ikisi de önlerine çıkan engellerle yüzleşmekten kaçınmamaktadır. Yolun sonunda Odysseus’u zafer, Anna Karenina’yı yenilgi beklemektedir ancak her ikisi de bu sona doğru kararlı şekilde ilerlemektedirler.



KAYNAKÇA

Kitap

- Aisopos, (2018), **Masallar**, çev. İo Çokona, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Aytaç, G., (2016), Karşılaştırmalı **Edebiyat Bilimi**, Ankara: Doğubatı
- Adorno, T. W., (2015), **Edebiyat Yazıları**, çev. Sabri Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis
- Aristoteles, (2012), **Poetika- Şiir Sanatı Üzerine**, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon.
- Aristoteles, (2017), **Poetika- Şiir Sanatı Üzerine- Bütün Yapıtlar- 2**, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say.
- Armstrong, K., (2014). **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, İstanbul: Alfa
- Babayeve, E. G., (1978), “**Anna Karenina**” L.N. Tolstoy, Moskva: Hudojestvennaya Literatura.
- Bahtin, M., (2017), **Karnavaldan Romana- Edebiyat Felsefesinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, çev. Can Soydemir, İstanbul: Ayrıntı
- Bilan, A. F., (2001). **Masal Estetiği**, İstanbul: Timaş.
- Boratav, P. N., (2013), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**. Ankara: Bilgesu.
- Boratav, P. N., (2018), **Zaman Zaman İçinde**, Ankara: İMGE.
- Bottero, J., (2017), **Gilgameş Destanı- Ölmek İstemeyen Büyük İnsan**. Orhan Suda (çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Brockett O. G., (2000), **Tiyatro Tarihi**, Sevinç Sokullu vd. (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Campbell, J., (2017), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev. Sabri Gürses, İstanbul: İthaki
- Çığ, M. İ., (2015), **Gilgameş-Tarihte İlk Kral Kahraman**. İstanbul: Kaynak.
- Eliade, M., (2001). **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınları.
- Erhat, A., (2003). **Mitoloji Sözlüğü**. İstanbul: Remzi
- Green, T. A., (1997), **Folklore, an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art**. Edited by Thomas A. Green, B Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England.
- Gornaya, V., (1979), **Mir Çitayet “Annu Kareninu”**, Moskva: Kniga.

- Goody, J., (2017). **Mit, Ritüel, Söz**, çev. Damla Sezgi, İstanbul: Küre
- Homer, (2007), **İlyada**, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can
- Homer, (2018), **Odyseia**. Azra Erhat, A. Kadir (çev.). İstanbul: İş Bankası
- Kaya, K., (2001), **Hint- Türk- Avrupa Masallar**, Ankara: İMGE Kitapevi
- Kropotkin, P., (2018), **Rus Edebiyatında İdealler ve Gerçeklik**. Çev. Burak Ş. Çelik, Ankara: Hece
- Kundera, M., (2014), **Roman Sanatı**, çev. Aysel Bora, İstanbul: Can
- La Fontaine, (2018), **101 Fabl**, çev. Selahattin Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı
- Lukács, G., (2017), **Roman Kuramı**, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis
- Moran, B., (2017), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Ankara: İletişim
- Nabokov, V. V., (2013), **Rus Edebiyatı Dersleri**, çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut, Ankara: İletişim
- Nazirov, R. G., (2019), **Lev Tolstoy**, Nazirovskiy Arhiv- No:3. C9-128 (Publikatsiya B.G. Orehoa).
- Nietzsche, F. (2005), **Tragedya'nın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki
- Onfray, M., (2017). **Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi**, çev. Aytekin Karaçoban, İstanbul: Everest
- Parla, J., (2018). **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 14. Baskı, Ankara: İletişim.
- Pestoryan, A. A. (1975). **Geroičeskiy Epos Narodov SSSR- 1, Moskva: Hudojestvennaya Literatura.**
- Pospelov, G. N., (2014). **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, 3. Baskı, İstanbul: Evrensel.
- Rohl, D. M., (2013), **Uygarlığın Doğuşu Efsane**, çev. Soner Üstün, Ankara: Yurt
- Romilly, J., (2007), **Homer**. çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost
- Sartre, J. P., (1995), **Edebiyat Nedir**. Bertan Onaran (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Payel
- Segal, R. M., (2012), **Mit**, çev. Nursu Örgü, Ankara: Dost Kitapevi.
- Sezer, M. Ö., (2019), **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Kor.
- Sophokles, (2019), **Kral Oidipus**, çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul: İş Bankası.
- Strauss, C. L., (2013), **Mit ve Anlam**, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki
- Sutherland, J., (2018), **Edebiyatın Kısa Tarihi**, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Alfa
- Şener, S., (2006), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara: Dost Kitabevi.
- Tanilli, S., (1984), **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası- İnsanlık Tarihine Giriş- İlk Çağ**, İstanbul: Say.
- Tekin, M. (2015), **Roman Sanatı- Romanın Unsurları**. Ankara: Ötüken
- Tepebaşı, F. (2012), **Roman İncelemesine Giriş**, Konya: Çizgi

- Thomson, G. (2007), **Tarihöncesi Ege: Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler**, çev. Celal Üster, İstanbul: Homer.
- Tolstoy, L. N. (2004), **Anna Karenina**, çev. Ergin Altay, Ankara: İletişim.
- Vengerov, S. M., (1901), **Entsiklopedičeskiy Slovar- T. XXXIII: Termičeskiy Oşçuşçeniya- Tombazi**, Pod. Red. K.K. Arsenyeva, F.F. petruşevskogo, SPB: Delo.
- Zelinski, F. F., (2010), **istoriya Antiçnoy Religii**, Rostov- Na- Donu.
- (1996). **Viking Sagaları- Vikinglerin Amerika'yı Keşfinin Destanı**, çev. Kudret Emiroğlu (çev.). Ankara: İmge

Makale

- Akgül, T., (2014), “Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya” DOI: **10.17484/yedi.29332**, YEDİ, (11), 1-16.
- Apresyan, R. G., (2015), Dinamika Obraza Geroya V “İliade” Gomera, **Filosofskiy Jurnal**, 8 (4), 31-46.
- Aslan, F., (2012), “Halk Bilimsel Bir Terim Olarak “Efsane” Üzerine Bazı Dikkatler”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research** Cilt: 5 Sayı: 23.
- Babuškina, İ. S., (2016), “Tolkam Net Kontsa”.” Anna Karenina” L.N. Tolstogo V Vospriyatii Sovremennikov. **Yazık Kultura Kommunikatsii**, (1)
- Bascom, W. R (2003), “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”, çev. Nur Aktaş vd. **Milli Folklor**, 59, 76-95.
- Blackmur, R. P. (2012). “Vücut Bulmanın Diyalektiği: Anna Karenina”. L. N. Tolstoy, Anna Karenina içinde (1015-1035)
- Boratav, P. N., (2001), “Masallar 1: Uçar Leyli”, İstanbul: **Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı**, vol. 4.
- Breşkovskaya, L. Y. (2013), “Filosofsko-pedagogičeskoye L.N. Tolstım spetsifiki professionalnoy deyatelnosti uçitelya.” **İstoriya-pedagogičeskiy jurnal**, (3), 126-137.
- Dimitriyeviç, S. A., (2001), L.N. Tolstoy i religiya. **Fillosofiya i obşçestvo**, (1- 22), 115-129.
- Finkelberg, M. (1995), “Odysseus and the genus ‘hero’”. **Greece & Rome**, 42(1), 1-14.
- Galinskaya, İ. G. (2002). “Ian Watt Proishojdeniye Romana”. **Vestnik Kulturologii**, (4), 40-42.
- Gariper, K. (2016), “Epik Destan Geleneği ve Nazım Hikmet’in Kuvayi Milliye Destanı”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Ocak-Haziran 7:15, 82-99.

- Goody, J. (2009), "Sözlü Kültür", **Milli Folklor**, 83, 128-132.
- Masnikova, L. A. (2011). Puteşestviye Kak Put K Sebe (Po Romanu L.N. Tolstogo "Anna Karenina"). **Teoriya i Praktika Obşçestvennogo Razvitiya**, (8), 15-19.
- Parer, M.Ö. (2005). "İçeriğiyle Epigrafin Uyumu Çerçevesinde Anna Karenina", **Littera**, Ankara, 16, 103-110.
- Pronina, İ. V. (2014). "Mifi Sinto i Mifi Mirovıh Religiy." **Analitika Kulturologii**, (30), 250-257.
- Şenol, A. O. (2017), "Problema Smisla Jizn V İdeynıh Sporah Geroyev Romana L. N. Tolstogo "Anna Karanina", **Filologičeskiye Nauki. Voprosı Teori i Paktiki**, (3-1 (69)), 42-44.
- Ştemberg, A. S., (2011), "Geroy Ruskih Narodnih Skazok: Kto Oni i Poçemu Vedut Sebya Tak, a Ne İnaçe?", **Prostranstvo i Vremya**, (4), 218-229.
- Vasilyeviç, D. K., (2017). "Vse mı vışli iz gogolevskoy "Şineli", **Literatururovedčeskiy jurnal**, (41), 319-321.
- Volçek, D. V. (2011), "Krımskaya Voyna "Glazami" L.N. Tolstogo i B. Beynbridj (po materialam "Sevastopolskih rasskazov" i romana "Master Djorji)". **Vestnik Permskogo Universıteta. Rossiyskaya i zarubejnaya filologiya**, (4), 249-257.
- Ünal, A., (1995), "Destandan Romana", **Gündoğan Edebiyat Dergisi**, Güz sayısı.
- Yüksel, A. (2017), "Antik Yunan Tiyatrosu'nda Komediya'nın Evreleri", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 33 (1-2).
- Zakirova, İ. G. (2010). "Kosmogoniçeskiye Mifi i Legendı Tatarskogo Naroda." **Vestnik Çuvaşskogo Universıteta**, (4), 249-255.

Tez

- Aycan B. C., (1990). **Aristophanes'in Komedyalarında Mücadelenin İşlenişi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi İstanbul.
- Ünal, D.Ç., (2003), **Alman Eğitim Romanında Avangard Dönüşümler**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları (Alman Dili ve Edebiyatı) Anabilim Dalı Doktora Tezi Ankara.

Online

- TIME, (2007.)<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1578073,00.html>: Erişim Tarihi: (25.05.2020).

Bolşaya Rossiyskaya Entsiklopediya (2006) Zuyeva, T. V., Frayonova, Y. M., Blina, Tom 4. Moskva, Str. 454-455: <https://bigenc.ru/literature/text/1892444>

Erişim Tarihi: (23.12.2020).

Biografiya Lev Tolstoy, <http://tolstoy.ru/life/biography/> Erişim Tarihi: (14.01.202).

ÖZET

ODYSSEİA VE ANNA KARENİNA ESERLERİ BAĞLAMINDA DESTANDAN ROMANA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ

SÖZERİ, Fırat

Yüksek Lisans Tezi Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Özlem PARER

Ocak 2021, 110

Destandan romana kahramanın ne tür dönüşümler geçirdiğinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada Odysseus ve Anna Karenina eserleri analiz edilmiştir. Eserlerin analizinde metot olarak, Aristocu gelenek olarak da adlandırabileceğimiz Poetika kullanılmıştır. Tikel eserlerden türün genel niteliklerinin belirlenmeye çalışıldığı bu metodun yanı sıra, kahramanların karşılaştırılması amacıyla Lukacs'ın belirlediği kahramanın gerçekliğe ilişkin tutumu, daimonik karakteri gibi kategorilerden yararlanılmıştır. Odysseus ve Anna Karenina eserlerinin karşılaştırması bağlamında destan ve roman kahramanının benzer ve farklı nitelikleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda farklı tarihsel ve toplumsal şartların ürünü olan destan ve roman kahramanının serüvenci kişilikleri dışında birbirleriyle zıt özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Dolayısıyla destandan romana geçişin kelimenin gerçek anlamında evrimsel bir süreç olmaktan ziyade, romanın, destanı olumsuzlaması olarak ele almanın daha doğru bir yaklaşım olacağı sonucuna varılmıştır. Destan ve roman kahramanları arasında birçok ayırım bulunduğu ortaya koyuldu. Bununla birlikte, bu iki türün kahramanlarını birbirinden ayıran temel unsurun, içinde bulundukları zaman karşı tutumları olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kahraman, Odysseus, Anna Karenina, roman, destan.

ABSTRACT

TRANSFORMATION OF THE HERO FROM EPIC TO NOVEL IN THE CONTEXT OF ODYSSEIA AND ANNA KARENINA WORKS

SÖZERİ, Fırat

Master Degree Department of Russian Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Özlem PARER

January 2021, 110

In this study, which aims to examine the transformations of the hero from epic to novel, Odysseus and Anna Karenina works were analysed. In the analysis of both works, the poetical method (or the method of poetica), which we can also call the Aristotelian tradition, was used. In addition to this method in which the general characteristics of literary genres are tried to be determined from partial works, categories such as the realistic attitude and daimonic character of the hero determined by Lukacs for the purpose of comparing the heroes were also used. In the context of comparison of Odysseus and Anna Karenina works, similar and different qualities of hero of epic and novel are tried to be examined. In this context, it is seen that the heroes of the epic and the novel, which are the products of different historical and social conditions, have opposing features except for their adventurous personalities. Therefore, it has been concluded that the transition from epic to novel is not an evolutionary process in the true sense of the word, but it will be a more correct approach to treat the novel as a negation of the epic. There are many distinctions between the heroes of epic and novel, but the main factor that distinguishes the heroes of these two genres is their attitude to the time they are in. While the hero of the epic marches with the time, the hero of the novel either fall behind the time or tries to overcome it.

Key Words: Hero, Odysseus, Anna Karenina, novel, epic.